

Alt dette er ting, der nok på ét plan nægter os muligheden for at engagere os i de personer, vi ser, men som på et andet engagerer os nok så vedvarende og egentligt indtrængende i disse personer. Men det er samtidig et stiltræk, der i sig selv bærer en dyb betydning, for når Bresson ikke uden videre vil lade os komme helt nær sine personer, da er det fordi han mener, at dette vil være at gå dem ublufærdigt nær; og når han mener dette, da er det fordi han opfatter mennesket og dets handlinger og liv som et uforklarligt mysterium.

Selve Bressons stil er altså meningsbærende på en måde, som man kun finder det hos de allerstørste instruktører; den, og ikke andet end den, viser direkte hen til filmens kerne, nemlig til dette gådefulde, uforklarlige ved de menneskelige handlinger, der vises.

Men kommer det gådefulde – det som man ikke kan få fat i ved en analyse af handling, dialog og personer i sig selv – frem først og fremmest gennem renonceringen på udtryksmidler, kommer andre gåder frem ved den overordentlige præcision i mange andre træk. Nøjagtigt som hos Buñuel opstår en forunderligt levende og vibrende overvirkelighed netop i en påfaldende insisteren på enkelte helt realistiske træk, som man ikke uden videre kan forklare. Jeg skal kun fremhæve et enkelt af disse, men til gengæld et, der klart forbinder Bressons udtryksmåde både med Buñuels og (Bressons tidligere dialogforfatter) Cocteau's surrealistiske film fra omkring 1930: det billede, der fører op til den første præsentation af mandens ansigt, er et nærbillede af hans hånd, hvor der i håndfladen funkler en diamant, næsten som var der et hul i hånden – en stigmatisering?

Man har aldrig set kærligheden levet i Bressons film, og fra denne synsvinkel er det da at forvente, at filmen må slutte, hvor mandens kærlighed bryder igennem. »Damerne i Boulogneskoven« holder således f. eks. op netop der, hvor Jean erkender sin kærlighed til den næsten døde Agnes, »Pick-pocket« hvor Michel endelig erkender sin kærlighed til Jeanne – men i modsætning til den optimisme, man trods alt mærker gennem alle de tidlige film, fører »Barnebruden« som »Balthasar« og »Mouchette« frem mod en død, der ikke virker som en befrielse, ikke som en forløsning, men som en flugt. Det er ikke befrielsen i en anden verden, Mouchette søger ved sit usentimentale, men konsekvente selvmord, eller pigen i »Barnebruden« søger, da mandens pludseligt opblussende kærlighed påny søger at spærre hende inde, nu ikke med ægteskabets og borgerlighedens lænker ganske vist, men netop med den kærligheds, hun søgte i begyndelsen, og som en Agnes eller en Jeanne kunne finde ro i. Hun må flygte, ikke til en anden verden, men fra denne. Og dog peger filmens første og sidste gådefulde billeder måske alligevel hen på en forløsning. For nok bliver hendes krop i filmens sidste billede omstændeligt låset nede i en kiste – men før dette er der et andet billede, billedet af det svævende sjæl, der i filmens første sekvens efterfulgtes af hendes lig på gaden, men i slutningen blot svæver, set dybt nede fra mod den blå himmel. Som den stolte, men også mishandlede piges sjæl mod himlen?

Søren Kjørup.

■ UNE FEMME DOUCE (BARNEBRUDEN) 1969. NATIONALITET: Frankrig. DISTRIBUTION: Paramount. PRODUKTION: Parc Film-Marianne Productions. PRODUCER: Mag Bodard. PRODUKTIONSLEDER: Jacques Dussart. INSTRUKTØR/MANUSKRIPT: Robert Bresson, efter novelle af Dostojevki. CHEFFOTOGRAF: Ghislain Cloquet. KAMERA: Louis Stein/Ass.: Paul Boris, Emmanuel Cloquet. FARVESYSTEM: Eastmancolor. FORMAT: Widescreen. ARKITEKT: Pierre Charbonnier. KLIP: Raymond Lamy. MUSIK: Jean Wiener. TONE: Jacques Maumont, Guy Lebreton, Urbain Loiseau. INSTRUKTØRASSISTENTER: Jacques Kébadian. Mylène van der Meersch. MEDVIRKENDE: Dominique Sanda (KVINDE), Guy Frangin (MANDEN), Jane Lobre (ANNA), Claude Ollier, Dorothee Blank, Jacques Kébadian. ORIGINALLÆNGDE: 105 min. DANSK LÆNGDE: 88 min., 2425 m. CENSUR: Rød. DANSK UDLEJNING: Paramount. DANSK PREMIERE: Carlton 17. 11. 1969.

SMIL EMIL

Hun hedder Katja, og han hedder Emil. Han er en af tidens højromantiske troubadourer, der har afløst de mere traditionelle bohème-typer, og hun er hans muse. De har det dejligt sammen, selvom han er den skabende kraft i forholdet, og hun kun den understøttende, dvs. det er hende, der tjener skillingerne, og det synes de begge er helt i orden.

Han fabulerer og drømmer og tegner og maler og skriver og spiser appelsiner og passer børn og snakker med fuglen og fortæller om det altsammen, når hun kommer fnisende hjem med nogle slikpinde, hun har købt til Emil og sig selv, men som hun til ekspedienten sagde var til nogle børn, hun kendte, fordi hun synes, det ville være »flovt« at sige, at det var hende, der var slikmunden.

Så går de tur og marcherer efter livgarden, der spiller Internationale, som om det var noget, den plejede at gøre, og så kommer de i tanker om, at det ville være skide hyggeligt med kaviar. Bagefter elsker de, og de gør begge dele på en måde, der ikke efterlader den ringeste tvivl om, at dette kun kan være glæder. Så går de til fest, og de går hjem igen og elsker videre. En dag blir de begge jaloux uden særlig grund, og så går Emil sin vej – med en mere luset følelse end han tidligere har kendt, så vidt man forstår. Forgræmmet og vindblæst turer han rundt i Sverige i mange måneder, mens han kun tænker på Katja, der møder en masse mænd, men har alle sine tanker hos Emil. Så kommer Emil hjem og får et job på B&W. En dag besøger han onde Erna (Gertie Jung), som gjorde Katja jaloux, og han går vist nok i seng med hende, selv om han gør voldsom modstand. Men han tænker meget mere på, hvem der lige nu går i seng med Katja.

Katja får at vide, at Emil arbejder på B&W. Så henter hun ham dér efter arbejdstid og falder ham om halsen, ombølget af et brunstigt jubelbrøl fra flere hundrede arbejdere. De går hjem til hinanden igen og siger, at de har savnet hinanden meget, og de ser meget lykkelige ud igen.

Klaus Rifbjerg skrev engang i en film anmeldelse i »Vindrosen«, at »en konfliktløs kærlighedshistorie er lige så bedøvende kedsommelig for udenforstående som et halvt stykke med folkeleverpostej«. Dette er nok i almindelighed rigtigt, men det kan trods alt ikke siges om Jesper Høms bemærkelsesværdige instruktør- og forfatterdebut med »Smil Emil«, skønt den netop er en sådan film om *sweet nothing*. Den nærmer sig det konfliktløse i betænkelig grad, historiens få

og små komplikationer kan endog forekomme for nuttede, idylliske og yndige, for »æstetiske« kort sagt, selv i filmens egen sammenhæng. Når monotonien alligevel ikke fornemmes, ikke engang som trussel, skyldes det nok, at filmen i *detaljen* har en mængde kvaliteter, der stadig er alt for sjældne i dansk film: et mylder af rigtige og veldisponerede iagttagelser, både hvad fotograferingen, spillet og dialogen angår.

Den er netop en film, der har sin styrke i detaljen. For selvom man glæder sig over, at den er en meget autentisk skildring af et ungt pars samvær med hinanden og andre og allesammens banale forviklinger, kan man ikke gøre det uden samtidig at anholde den på manglende repræsentativitet. Den skildrer ikke det miljø, den uundgåeligt vil blive identificeret med af mange squares.

Jesper Høm vil muligvis protestere og sige, at den slet ikke skal opfattes som miljøfilm, bare fordi den har valgt elementer fra dette lige nu meget fokuserede miljø. Det er bare et påskud for det egentlige, som er at være en hymne til fantasiens nødvendighed og overlevelseskraft, til virkelighedens poesi og den poetiske retfærdighed. Men den skildrer et miljø, som mange vil antage for hele sandheden, hvad Jesper Høm så end prioriterer højest selv. Da han ikke gør rede for, at dette ikke er tilfældet, er det også nødvendigt at vurdere den som miljøfilm – så meget mere som den skildrer den mest mondæne ende af miljøet og selv synes at dele en mondæn holdning til det skildrede. Den hele historie kan synes lidt vel tilstræbt i sin moderigtige uhøjtidelighed og »almindelighed«, lidt vel parfumeret i sin virkelighedsopfattelse trods alt, og lidt vel irriterende i sin slet skjulte overbevisning om, at alle de vises sten ligger gemt i tidens romantiske oplevelseskult. Det er så rigtigt altsammen, at det ligesom er blevet lidt for rigtigt, og dette eksemplificeres udmærket med den i sig selv både morsomme og lyriske stop-motion-sekvens fra Kongens Have, hvor Katja og Emil sidder på en bænk og bare »forholder« sig på tidens smukkeste tænkelige måde, mens folk går forbi. Hvis der til et bekvemt håndudtryk som »de rigtige meninger« (et af disse argumentforladte argumenter, der især vendes mod såkaldt frelste venstreorienterede) svarer et udtryk, der hedder »de rigtige følelser« (det *burde* der gøre), så er »Smil Emil« en film, der formelig koger over af alle »de rigtige følelser«.

Som i Godards »Andeløs«, der ganske vist var en banebrydende film – måske filmkunstens første, egentlige modernistiske arbejde – er det univers, vi præsenteres for i »Smil Emil«, næsten lige så autonomt og fritsværende, lige så privat og løsrevet fra enhver social sammenhæng. Fra den verden, der i Emils kategorier må tilhøre *the outer space*, er der det korte glimt af B&W-arbejderne i filmens slutning – men det er jo bare baggrundsstøffe for Emils korte arbejdsflip. Så er der de politifolk, der sætter Emil i boksen, fordi han er bagud med indbetalingen af børnepenge – men dette afsnit skal kun vise os, at Emils fantasiverden ikke sådan lader sig forstyrre. På lang afstand inde i Politigårdens labyrinter af gange kan man høre ham recitere digte. Og da strømmerne kommer for at lukke ham ud, har han egentlig ikke tid. Han er langt inde i en diskussion med en anden indsat.

Endelig er der mareridtet med bananmanden, der skyder med maskinpistol efter ham, sekunderet af hans svigermor, der ifølge Emilis referat står bag den militante frugthandler og peger op mod Emil og siger: »Det er ham deroppe!«

Selv venstreaktivismen er udelukket fra Emilis verden. Den strejfes i et glimt i et af hans mareridt, hvor han drømmer sig tilbage til den store borgerkrigsmanøvre foran den amerikanske ambassade den 27. april 1968. Den glemmes såvist heller aldrig af dem, der var med. Men i filmens sammenhæng forekommer disse ultrakorte, flash-agtige klip (fraklip fra Henning Carlsens kortfilm »Hvor er magten, for der er nogen, der har taget den?«) lidt umotiverede, og også lidt klodset anbragte, selv om de lægger op til den korte episode, hvor en jødisk vietnam-desertør forærer Emil sin skindfrakke uden den mindste falbelade. Amerikaneren, der også er flippet helt ud, skal nemlig syd på nu, og så har han klart nok ikke brug for sin frakke længere!

Det er en del af den nye mytologi, at »fremmede mennesker« er en antikvit, og i sig selv er den vigtige sekvens med frakken et smukt og meget håndgribeligt symbol på den adfærdsform, der er miljøets ideal. Blot har den aldrig fungeret over for *the establishment* og *the squares*. Af den lille scene i ismejeriet, hvor Emil vil låne en 25-øre af en af kunderne og til sidst får en, men naturligvis af et andet fliphoved, forstår man måske hvorfor. Og idag, hvor den kollektive paranoia breder sig som en steppebrand, ikke blot over for establishmentet, men også *inden for* hippie-stammen, er denne smukke form for generøsitet på retur.

Et besynderligt træk ved filmen, der nærmer sig voldtægt mod virkeligheden, er dens holdning til de euforiserende kemikalier og egentlige *mind expanding drugs*. Skont disse stoffer længe har været en fuldstændig integreret del af de unges vaner – og ikke blot dettes miljø – skildres de lige så diskret som frugtsommelige kvinder i amerikanske film: man kan ingenting se, men man ved, det skal være der. Direkte er der kun to hentydninger, nemlig en scene på sverigesbåden, hvor Ole Grünbaum fortæller Emil om generationens næsten kafkask-metafysiske angst for samfundet, når det på en måde, der altid må opfattes som brutal, trænger ind i dens verden i form af bureaukratiske ordenshåndhævere. Og Poul Dissing synger i sin vise (der vist er skrevet af Søren Seirup fra de nedlagte »Steppeulvene«): »Heksemester/son af woodoo/skøre canabist/pas på billedet når du drømmer/gør det ikke alt for trist.«

Filmene holder ganske vist en *high* stemning hele vejen igennem – og altså uden hjælp fra kemien. Der er *go* eller *drive* i den, den *swinger* eller hvad man nu siger. Og det gør den velanbragte musik af Poul Dissing, Benny Holst og Beefeaters også. Ved siden af den eminente ægthed i person- og miljøskildring, er det først og fremmest musikken og den yderst drevne klipning af Christian Hartkop, der svejser det hele sammen. (Dog ikke ganske uden hovedbrud. Det knaser en del i maskineriet under afviklingen af Emilis sveriges-trip, og det er tydeligt, det først og fremmest er Christian Hartkops fortjeneste, at selv denne lidt mislykkede del af filmen trods alt hænger sammen). Og fotograferingen er aldeles frem-

ragende. Det noterer man efterhånden med en sådan selvfølgelighed, at man ligefrem kan føle sig fristet til at minde om, at en film i sidste ende ikke skabes af filmkamera, men med det – ligesom en roman kan skrives med en skrivemaskine, men aldrig af den. Skal fotograferingen i »Smil Emil« kort karakteriseres, kan man sige, at den fortsætter den tilsyneladende skodesløse og anti-artificielle teknik, som introduceredes for over ti år siden med *nouvelle vague* (Godards »Åndeløs især«, og som fik sine første udløbere herhjemme med »Weekend« og »Dilemma« (det »coutardske« indirekte lys, som giver en nuancerig gråtoneskala og aldrig rene sort-hvide kontraster, teleoptagelser, evt. håndholdt kamera). *Lydsiden*, derimod, er stadig alt for dårlig. Nu må de lejlighedsvis næsten uhørlige replikker i danske film høre op!

Som film betragtet er »Smil Emil« meget tilfredsstillende på næsten alle planer, selv om den ikke i nogen henseende er banebrydende – heller ikke i en dansk sammenhæng. Godard og Rifbjerg har været der forlængst med det autentiske generationssignalement. Men den er gjort med så stort et talent, at irritation gennemgående kvæles i fødslen, selv om den også hindrer tilskueren i at blive løftet for alvor. Samtidig udfordrer den på sin egen harmløse måde den samme tilskuer til at tage en række holdninger og synspunkter op til kritisk selvransagelse – eller måske at formulere dem for første gang. Dette er ikke det mindst værdifulde ved filmen.

John Ernst

■ SMIL EMIL, 1969. NATIONALITET: Danmark. DISTRIBUTION: Warner & Constantin. PRODUKTION: ASA Film Studio-Jesper Høm. INSTRUKTØR/MANUSKRIFT: Jesper Høm efter egen ide. DIALOG: Jesper Høm og Birger Jensen. PRODUKTIONSLEDER/INSTRUKTØRASSISTENT: Ivar Soe. FOTO: Jesper Høm/ass.: Leif Klok. KLIP: Christian Hartkopp. MUSIK: Poul Dissing, Benny Holst, Søren Seirup, Ole Fick, Beefeaters. TONE: Michael Nielsen. MEDVIRKENDE: Elsebeth Reingaard (KATJA), Birger Jensen (EMIL), Gertie Jung (ERNA), Claus Nissen (THOMAS), Thomas Winding (RASMUS), John Fowlie (JOHN), Ole Grünbaum (OLE GRÜNBAUM), Poul Borum (POUL BORUM), Knud Nørlev, Carsten Nash, Lisbeth Reingaard, Marc Reingaard-Høm. LÆNGDE: 98 min., 2680 m. CENSUR: Rød. DANSK PREMIERE: Dagmar 26. 12. 1969.

MIDNIGHT COWBOY

Når europæiske instruktører tager til USA, frygter man undertiden, at de skal sætte noget af deres særpræg til. Det forudsætter naturligvis, at de er i besiddelse af et sådant. John Schlesinger, der med sine to første film var knyttet til free cinema-bevægelsen, har siden »Darling« syntes som skabt til at blive inviteret til Amerika, og det er med nogenlunde sindsro, man ser ham rejse. Han hører til den slags effektive, dygtige, vagt opportunistiske instruktører, som amerikansk film i reglen mener ikke at kunne undvære.

Schlesinger er ingen *auteur*. Der er ikke mange linjer at trække fra »Darling« over »Fjernt fra verdens vrimmel« til »Midnight Cowboy«. Det er manuskriptfilmatiseringer, i den forstand at man finder større slægtskab mellem »Darling« og Donens »To på vejen« på grund af Raphaels manuskripter og mellem »Midnight Cowboy« og Frankenheimers »En moderne helt« på grund af Herlihs romaner, end man finder mellem de to Schlesinger-film indbyrdes.

»Midnight Cowboy« følger Herlihs korte

roman ret nøje med kun en enkelt betydelig overspringelse. Som »All fall down« (»Kort-huset« – filmatiseret som »En moderne helt«) handler den om den uskyldige, ensomme unge mands møde med en kynisk, depraveret verden. Jon Voigts rolle svarer til Brandon de Wildes.

»Midnight Cowboy« er en moderne film. Schlesinger har set over skulderen på de fleste og véd, hvordan den skal skæres. Fortællingen om texas-drengen Joe Buck, der tager østpå for at leve af de rige sexhungrende kvinder og på sin ydmygende vej ned ad slutter sig til den mere snedige *einzelgänger*, krøblingen Ratso, er fortalt med brug af alle den modernes films helt rigtige fortællerknæb. Det resulterer i en vis stilmæssig usikkerhed. Den intrigeløse, episodiske handling gør brug af en lidt bogstavelig socialrealisme (kameraet dvæler på buspassagerernes grimme, furede ansigter) og klodset samfundssatire (den døde som ingen tager notis af, selvom – eller fordi – han ligger foran Tiffany), skajer ud til det farceagtige og sort-humoristiske (»Hey, fella, you fell!« råber pigen, da Ratso trimler ned ad trapperne), strejfer det patetiske (Joe, der tørrer Ratso's svedige hår med sin skjorte) og ender i det sentimentale med et billede, hvor palmernes spejlbilleder sejler hen over den døde Ratsos ansigt. Sekvensen, hvor Ratso står på gaden og til iciterende tromme-akkompagnement dagdrømmer om en lysende fremtid, mens Joe er inde i hotellet, er i smart farcestil à la Ford Coppolas »Big Boy« og lovlig letkøbt i denne sammenhæng. Ratso som hvidklædt levemand, der ikke kan gå i fred for kvinderne, er en alt for fed ønskedrøm, mens den effektfulde *pointe*, hvor drømmen kæntrer parallelt med Joes virkelige situation, og de elskelige tanter pludselig er dæmoniske furier, som jager Ratso, så han ender i *swimming-pool'en* samtidigt med at Joe bliver smidt ned ad hoteltrappen, er for hårdttrukket en parallellisering. Det er måske typisk for Schlesinger, at han forekommer dygtigst i afsnit, der som dette virker malplacerede i filmens sammenhæng.

Herlihs roman er tyngt af forfatterbemærkninger. Der tænkes og reflekteres på personernes vegne, som regel med den undskyldning, at de er for dumme til det selv. »Joes sind var ikke af den slags, der får sådanne tanker og er i stand til at holde fast på dem...« – »Joe vidste, at han ikke var meget bevendt som filosof. Han vidste, at det gik bedst, når han så i et spejl...« Schlesinger, der kan siges at have overtaget denne svaghed ved romanen, tyr tit til spejlbetroelser, når vi skal høre om, hvad der foregår i Joe. Han benytter også drømme, flash-backs, flash-heads (nemlig i sekvensen med Towner, hvor der krydsklippes til senere situationer, hvor Joe slæber Ratso til Florida-bussen) og »tematiske« detaljer. Joes historie gives i den efterhånden helt mondæne *renais-karikerende* stil med glimtvis, ukronologiske flash-backs. Der gives antydninger af klaustrofobiske oplevelser i et »God-intoxicated« samfund (à la »Rachel, Rachel«) og fortælles om Joes erotiske gennembrud hos byens vidtløftige pige og om deres kærlighed (i uundgælig *slow motion*: at unge forelskede mennesker i naturen skal ses i *slow motion*, er blevet et nyt æstetisk dogme!) I en scene, som Joe erindrer sig igen og igen, forsikrer pigen ham om, at »You are the best, Joe«. I nogle mareridt genoplever han