

sant. Virkeligheden og ikke-virkeligheden bliver hele tiden blandet sammen.

– *Hvordan fortolker De selv slutningen?*

– Jeg fortolker den ikke, – jeg føler den. Der er en berømt sætning af André Breton, et uddrag af det andet surrealistiske manifest: »Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, le bien et le mal cessent d'être perçus contradictoirement.« Jeg tror, at mod slutningen af »Dagens Skønhed« nåede Buñuel at realisere denne sætning om ophævelsen af dette at opleve tilværelsen i modsætninger. Buñuel var, er og vil altid være surrealist, og i vort samarbejde forsøger vi mindst af alt at være fornuftige eller logiske.

– *Deres sidste film sammen, »Mælkevejen«, var især for mange irreligiøse danskere vanskelig at få et forhold til på grund af dens udpræget katolske reference-rammer. Buñuel, der altid har været stærkt anti-katolsk, har han med denne film alligevel forsøgt at lave et katolsk eller et kristent kunstværk?*

– Nej, det er en fuldstændig anti-katolsk og ateistisk film, men Buñuel, der er opdraget i et katolsk miljø, er selvfølgelig meget optaget af katolicismen. Hvordan er det muligt at frigøre sig fra barndommens erindringer og påvirkninger? Det gennemgående tema i filmen er kætteriernes, menneskers afvigelser fra dogmerne. Kætternes historie har altid optaget Buñuel meget, fordi man kan uddrage evigtgyldige perspektiver ved at beskæftige sig med dem, der afviger fra det vedtagne. Vi skrev manuskriptet i 1968, da den sovjetiske besættelse af Tjekkosllovakiet fandt sted, og hvad der skete i Tjekkosllovakiet var præcis den form for kætteri, vi beskæftiger os med i filmen: tjekkerne afveg fra de sovjetiske dogmer og blev straffet som den katolske kirkes kættere blev det. Gennem hele »Mælkevejen« kan læses en række evigtgyldige historier, som intet har med religion at gøre. Vi har en smuk sætning på fransk af André Gide: »Man må altid følge dem, der søger efter sandheden, og frygte dem, der har fundet den!« Folk tror, de finder sandheden mange forskellige steder: i religion, kunst eller politik. I disse detaljer tror de, at de finder sig selv, og på grund af detaljerne er de i stand til at dræbe eller dø. Det er, hvad man kalder fanatisme, og »Mælkevejen« er en film om fanatisme. Den er anti-katolsk, fordi den katolske kirkes holdning til kætteri ikke kan forsvares. Den var tyrannisk og forfærdelig, og den dræbte så mange mennesker.

– *Men selv om filmen er imod den dogmatiske katolske kirke, synes den alligevel at være for en mystisk, religiøs livsoplevelse?*

– Som De sikkert ved, bliver Buñuel ofte citeret for sætningen »Gud være lovet, at jeg stadig er ateist«, men i virkeligheden er det ikke Buñuel, der har konstrueret den sætning. Det er en gammel spansk talemåde. Derimod siger Buñuel ofte, at kunst ikke kan skabes uden et vist mål af mystik. Han er ateist, – han tror ikke på Gud, men han tror på det mystiske. Han tror ikke, at alt kan forklares og er klart om vort liv og vor død, men dette er ikke nogen grund til at tro på Gud.

Chr. Braad Thomsen

FILMENE

ELSKER - ELSKER IKKE?

Med »Elsker – elsker ikke?« bringer Truffaut med sin mageløse kombination af varme, humor og psykologisk indsigt føljetonen om Antoine Doinel til en foreløbig afslutning. Antoine er blevet gift med Christine fra »Stjålne kys« og nu skildres ægteskabets første år – der også bringer deres første barn – Antoinets skiftende job og hans sidespring med den japanske pige Kyoko.

Ægteskabet bringer modsætningerne under samme tag. Hun er lidt borgerlig, har fast arbejde som lærerinde i violinspil, er desuden principfast og med tro på klare linjer. Han derimod kun tilsyneladende etableret, endnu i forvirringens tid. Det arbejde, han tjener penge på, er uden betydning for hans ambitioner. Han er selvoptaget og kredser til stadighed om sine egne muligheder. Delvis i det skjulte arbejder han på en roman om sin egen ungdom, den skal »henvende sig til alle«. Christine er tryk og følger den bane, der er stukket ud, Antoine improviserer og vil ikke lade sig låse fast. Når det hele til at begynde med ser så veletableret ud, med en pæn og nobel lejlighed som ramme, skyldes dette ikke Antoinets men svigerfaderens indsats, og når de ovenikøbet meget hurtigt får en telefon, skyldes det dennes bekendtskab med en senator. Antoine accepterer denne genvej til goderne, men det betyder ikke, at han ikke gennemskuer det system, han er ved at komme ind i. Takkebrevet til senatoren bliver stoppet af Christine, da hun ser hans indledning: »Tak fordi De på tre uger har skaffet os, hvad andre er år om at få...«

Polerne i dette afsnit af Antoinets liv er sønnen og elskerinden. Med hans forhold til babyen gennemspilles en ny version af den faderrolle, som er et tilbagevendende træk i Truffauts film og som Truffaut selv lægger ryg til i rollen som dr. Itard i »Den vilde dreng«, der, for at tydeliggøre rollen på en anden led, er dediceret til Jean-Pierre Léaud.

I skildringen af forholdet til elskerinden lægger »Elsker – elsker ikke?« sig tæt op ad »Silkehud«. Som Lachenay er Antoine fascineret, men kan ikke gå helhjertet ind for sagen og være konsekvent. Det ene udelukker ligesom ikke det andet. Elskerinden må i begge tilfælde tage beslutningen for den ubesluttsomme. I »Elsker – elsker ikke?« kan den lange og penible restaurationscene, hvor Antoine hele tiden må ringe hjem og betrosin nød til Christine, sammen med en række andre anbringes side om side med scener i »Silkehud«. Dette kræver ikke nogen spidsfindig udlægning, for Truffaut har godtgjort, at der er tale om en helt bevidst parallelløring: han har drejet næsten identiske scener, blot med yngre skuespillere, bl. a. for at tage en lille, indirekte hævn over »Silkehud« fiasko. Dette er den uvæsentlige side

af sagen, den væsentlige at begge film primært vil vise, at hustruen er mere interessant end elskerinden. Dette sker meget eftertrykkeligt i Antoinets tilfælde, for efter at den første fascination af det eksotiske har lagt sig, begynder det at knibe med kommunikationen. Tiden går med lange middage og mellem retterne smiler man til hinanden på japansk, så Antoine bliver helt øm i kæberne af det. Det intetsigende ved elskerinden i forhold til *la femme légitime*, for at bruge Truffauts eget udtryk, illustreres kontant gennem den konventionelle japanske høflighed, den beherskelse og tillukket over for omgivelserne, som øjeblikkelig overtager, da Kyokos lille nødvendige udspil har fået Antoine i garnet.

Forholdet til svigerforældrene benyttes også til at uddybe en anden side af Antoine. Deres villa (intet forandret fra »Stjålne kys«) fungerer som et neutralt og i det store hele lykkeligt helle for ham (NB underlægningsmusikken i disse scener), der kommer godt ud af det med svigerforældrene. Som Antoine selv siger: han elsker piger med flinke forældre – og »L'amour à vingt ans« leverer rigeligt stof til forståelse af baggrunden for denne bemærkning.

Igen vælges en lilleverden, en afgrænset scene, hvor hovedtrækkene i det truffautske univers kan samles. Baggården her har samme funktion som detektivbureauet i »Stjålne kys«. I dens centrum står Antoine og farver roser for en blomsterforretning samtidig med at han forsøger at eksperimentere sig frem til *le rouge absolu*. Omkring ham finder vi naboerne, operasangeren og hans italienske kone med deres tvivlsomme version af ægteskabelig lykke, den gamle pensionist, der nægter at komme ud af sin lejlighed, før Pétain får æresoprejsning, ejeren af stedets lille restauration, der brænder små sjoforter af, når Christine går forbi, servitricen Ginette, der har indkøbt en pyjamas, men kun sover i overdelen i håb om, at dette kan friste Antoine til at aflægge en visit, endelig en tavs og mystisk lejeboer, der altid spadserer tavs gennem gården uden at se hverken til højre eller venstre. Han er malplaceret, i hvert fald vanskelig at placere. Beboerne døber ham hurtigt »kvæleren« og fantasierne om hans seksualforbrydelser blomstrer frit.

Truffaut leder her bevidst tanken hen på den tilsvarende figur i »Stjålne kys«, den mystiske bejler, der har tid til at vente på at Christine frigør sig fra »de midlertidige personer« til fordel for ham selv, »den definitive«. Gennem hele »Stjålne kys« forbliver han et foruroligende, truende element, foruroligende for Antoine helt ud i filmens sidste billede, hvorimod mystikken omkring »kvæleren« hæves efter nogen tid. En aften ses han i fjernsynet med en imitation på Delphine Seyrig i »I fjor i Marienbad«. Isen er brudt, han er skuespiller og får klap



Jean-Pierre Léaud som Antoine Doinel i Truffauts seneste film.

på skulderen af alle. Truffaut slipper ham her, men uden at »forklare« ham helt. Der er stadig et eller andet mærkeligt ved ham. I denne forbindelse kan det måske hævdes, at Christine røber et vist slægtskab med den fremmede bejler i »Stjålne kys«. Mens Antoine foreløbig nøjes med at søge det absolutte i forbindelse med roser, kan Christine i sit krav om rene linjer i deres forhold lægge sig meget tæt op ad den tidligere bejlers foragt for det midlertidige, det ikke-definitive: »Jeg afskyr det vage og det tvivlsomme«, siger hun et sted, og med eftertryk.

Et påfaldende træk ved det truffautske baggårdsmiljø er dets snuskethed. Her brænder man små sjofelheder af, der er ingen smukke krummelurer på Ginettes forsøg på at lokke Antoine i kassen, her rumsteres rigeligt med skraldebøtterne både i egentlig og overført betydning. Også heri i parallellen mellem baggården og detektivbureauet i »Stjålne kys« tydelig. Men i skildringen af det smånuskede, folkelige, ligger også en lille hyldelse til det gamle Paris. Kontrasten mellem baggården og det moderne firmamiljø, hvor Antoine havner efter fiaskoen med roserne, har samme mening som den, Tati etablerede i »Min onkel«. At Truffaut i hvert fald placerer en åbenbar tatisk kritik mod de moderne (kontor)landskaber, fremgår af scenen i firmaets forværelse, hvor Antoine sammen med en anden ansøger til den annoncerede stilling venter på at få fortræde for den amerikanske direktør. Han parafraserer her den tilsvarende scene i »Playtime«, koreografien er helt tatisk og det samme er brugen af lydeffekter: de hvassende lyde, stolene giver fra sig, når man sætter sig i dem osv. I métroen optræder en af Tatis faste stand-ins helt åbenlyst som M. Hulot.

Lyden benyttes i det hele taget virkningsfuldt filmen igennem, nogle steder akkompagnerende og indirekte kommenterende (operasangeren, der øver inde ved siden af), mens andre scener ligefrem er bygget op omkring lyden, mest udpræget i den scene der giver reaktionerne på Antoinettes indkøb af pladen med åndedrætsøvelser for mødre,

der praktiserer fortræning til den smertefri fødsel.

Hvor »Silkehud« især analyserede relationerne mellem manden og elskerinden, er Truffaut i de beslægtede afsnit af »Elsker – elsker ikke?« mere optaget af at skildre utroskabens virkninger: Christines reaktioner og forsøg på at være på højde med situationen, som er ny for hende. Truffaut er her solidarisk med *la femme légitime*, som han skildrer med ømhed og varme. Helt karakteristisk er den scene, hvor Antoine efter et besøg hjemme følges til døren med påtaget nonchalance. Christine lukker efter ham, stiller sig tæt op ad døren, knuser en tåre og trøstespiser brødt af en mægtig plade chokolade. Kommer han tilbage?

Det gør han. I filmens begyndelse ser Antoine undrende til operasangeren, der vander utålmodigt frem og tilbage på repos'en, mens hans velpolstrede kone endnu ikke er færdig med at gøre toilettet. Til sidst gider han ikke vente længere, men smider demonstrativt hendes håndtaske og mink ned ad trapperne og følger selv efter. I en epiløp viser Truffaut Antoine i samme rolle. Også han ender med at kyle Christines kåbe og taske ned ad trapperne, hvor operasangeren med kone netop er på vej op. »Nu er det ægte kærlighed«, siger den velpolstrede henvært. Operasangeren ser tvivlende ud. Er det? I hvert fald ægteskabet som hverdag. Antoine har tilsyneladende accepteret sin rolle fuldt ud.

Oystein Hjort

■ DOMICILE CONJUGAL (ELSKER – ELSKER IKKE?), Frankrig/Italien 1970. PRODUKTION: Les Films du Carosse-Valoria Films/Fida Cinematografica. PRODUCER: Marcel Berbert. PRODUKTIONSLÆDER: Claude Miler. INSTRUKTØR: François Truffaut. MANUSKRIPT: François Truffaut, Bernard Revon, Claude de Givray. FOTO: Nestor Almendros. FARVESYSTEM: Eastmancolor. KLIP: Agnes Guillemot. ARKITEKT: Jean Mandaroux. MUSIK: Antoine Duhamel. TONE: René Levert. MEDVIRKENDE: Jean-Pierre Léaud (ANTOINE DOINEL), Claude Jade (CHRISTINE DOINEL), Hiroko Bergbauer (KYOKO), Barbara Laage (SEKRETÆREN), Daniel Ceccaldi (CHRISTINES FAR), Claire Duhamel (CHRISTINES MOR), Bill Kearns (ANTOINES CHEF), Claude Vega (»KVÆLEREN«), Jacques Jouanneau, Daniel Boulanger, Silvana Blasi, Daniele Gerard, Serge Rousseau, Pierre Fabre. LÆNGDE: 100 min. CENSUR: DANSK UDLEJNING: Palladium. DANSK PREMIERE: Dagmar 2. 12. 70.

LUFTENS VOVEHALSE

Skønt »The Gypsy Moths« ikke kan siges at være blandt John Frankenheimers mest markante film – den mangler først og fremmest den dramatiske fremdrift og eksplosive udtrykskraft, som kendetegner hans bedste film – er den dog på mange måder seværdig, og den gør det heldigvis rimeligt at betragte dødssejleren »En usædvanlig sømand« som et tilladeligt fejltrin og ikke som indledningen til Frankenheimers forfald. Den burleske humor synes ikke at være Frankenheimers boldgade. I »The Gypsy Moths«, der er skrevet af William Hanley efter en roman af James Drought, er Frankeneimer på et territorium, som han er mere fortrolig med, og filmen har tematiske ligheder med flere af Frankenheimers tidligere film. Dens afgørende svaghed er måske netop, at den i for høj grad søger at samle en række Frankeneimer-motiver under en hat.

Filmens tre faldskærmsakrobater er i familie med Formula 1-kørerne i »Grand Prix«. De er *daredevils*, der af grunde, som ikke står dem selv helt klart, i deres himmelshows sætter livet på spil for at fornøje de jordbundne tilskuere, for at tjene penge og for at finde en form for livsudfoldelse, som de ikke er i stand til at administrere inden for en mere normal, borgerlig livsform. Frankeneimer er naturligvis ikke tilfreds med blot at fremstille dem som traditionelle artister, der ene eksisterer for publikums skyld. Om end måske ubevidst er der en god del selvspjalling hos de tre, i mere eller mindre udpræget grad, og hos den ældste og interessanteste af personerne, Mike Rettig (Burt Lancaster), synes hensynet til publikum næsten at være ude af billedet. Han er den af de tre, der er mest i slægt med kunstneren og den afsindige. Rettig er en introvert person, hvilket understreges af Lancasters meget lukkede spil. For Rettig er det ret besat absurde job blevet andet og mere end et middel til eksistens. Det er blevet hans måde at leve på, og der er da også en uafvendelig logik i hans skæbne. Dødens konstante nærvær i hans tilværelse er blevet hans livsbetingelse, ikke fordi han er et offer for nogen dødsdrift, men fordi hans liv kun har mening for ham i dets relation til døden. Og da han i filmen søger at bryde den onde cirkel, i hvis centrum han har placeret sig, er der ingen vej tilbage for ham. Da Elizabeth Brandon (Deborah Kerr) afslår at følge Mike, fordi hun opfatter deres forhold som en affære, og ikke fatter Mikes næsten desperate forsøg på at vende tilbage til en normal menneskelig tilværelse, må konsekvensen for ham være, at han selv underkaster sig den død, som han hele sit tidligere liv har brugt al sin energi på at undgå. Ligesom andre af Frankenheimers hovedpersoner er Mike Rettig et menneske, der ikke vil underkaste sig andre betingelser end sine egne. Han ligger i direkte forlængelse af fuglemanden fra Alcatraz og jøden fra Kiev.

Den unge Malcolm Webson (Scott Wilson) ligger lige så tydeligt i forlængelse af den halvvoksne Clinton Willart (Brandon de Wilde) fra Frankenheimers anden film »All Fall Down« (»En moderne helt«, 1962). Det samme forhold som mellem Clinton og Berry-Berry (Warren Beatty) i »All Fall Down« finder vi mellem Malcolm og Mike Rettig i »The Gypsy Moth«. Malcolm er i handlende