



Det var kredsen omkring Cahiers du Cinéma, der i 50'erne fremhævede Renoir som sin generations største franske filmkunstner og gjorde ham til stjerne i den politiske des auteurs, der var kredsens våben i polemik mod andre franske instruktører. Bortset fra at nedvurderingen af disse (bl. a. af Duvivier og Autant-Lara) ofte var uretfærdig, var det også at gøre Renoir og hans film en bjørnetjeneste. Indvendingen mod auteur-politikken er ikke, som Pierre Billard hævder i Cinéma no. 12, at den i sin ekstreme udformning fritager os for at se filmene – vi ser dog ikke film for at konstatere om de er mesterværker – men at den udvisker forskellen på godt og dårligt og i sidste instans fratager os muligheden for en nuanceret oplevelse.

Renoir var 30 år, da han i 1924 instruerede sin første film, »La fille de l'eau«. Det egentlige gennembrud kom dog først med den næste film, en filmatisering af Zolas »Nana« (1926). Som naturligt er, når en lang roman skal blive til en film på et par timer, er stoffet omarbejdet og forkortet, bl. a. er den mandlige del af persongalleriet stærkt indskrænket. Hverken Nana eller herrene er dog blevet, hvad de var hos Zola. Renoirs film er ikke en skildring, psykologisk og socialt, af en samfundsklasse for nedadgående, og i Catherine Hesslings skikkelse er Nana-figuren ikke blevet indbegrebet af kvindekønnet. Vægten er lagt andre steder: på skildringen af teatrets verden og det fatale i Muffats møde med den. For Muffat (spillet glimrende af Werner Krauss) står kampen mellem selvspekten og besættelsen af Nana, og først efter at selvspekten har

Renoir. Oprigtighed og teater

KIM MINKE

Det danske Filmmuseum viste sidste semester en retrospektiv serie film af Jean Renoir. Kim Minke gennemgår her de betydeligste af dem og understreger et af de hovedtemaer, der går igennem Renoirs produktion.

sejret (i filmen forlader Muffat Nana), indføres en tredje faktor (nu lidt umotiveret), den religiøse vækkelse, der griber først Muffat, så Nana. Filmen er et første vidnesbyrd om den kærlighed til teatret, der spores i næsten alle Renoirs film og er helt åbenlys i to af filmene fra halvtredserne, »Guldkarten« og »Fransk can-can«. Det falder i dag svært at forstå, hvad der i tyverne fik Renoir til at ville have Catherine Hessling som stjerne i sine film, ud over det faktum, at hun var hans kone. Skuespillerinde var hun ikke, og det var vist delvis mod sin vilje, at hun medvirkede.

Renoir instruerede 8 film i stumfilmtiden, hvoraf nogle stykker dog kun er halvt så lange som en normal spillefilm. Det er karakteristisk for disse film, at de er eksperimenter på et teknisk niveau. Bortset fra »Nana« synes personskildringen, handlingen og den måde, de enkelte begivenheder er føjet sammen på, ikke at byde på større oplevelseskvaliteter. »Nana« er Renoirs mest ambitiøse film fra tyverne, og dens kommercielle fiasko tvang ham efter sigende til i slutningen af stumfilmtiden at instruere nogle kommercielt tænkte militær- og kostumefilm. Som så mange af Renoirs film er »Nana« fortalt i enkeltscener, ikke i et kontinuerligt forløb. Det er ét af de forhold, der gør det berettiget at tale om inspiration fra teatret også m.h.t. Renoirs film fra 20'erne og (især) 30'erne. Opdelingen i scener og optrin gør personerne og det, der foregår imellem dem, til den grundlæggende faktor. Den improviserende arbejdsmetode, der omtales i Renoir-interviews og i beretninger fra optagelserne til hans film, må nok fortrinsvis

tænkes at have været anvendt under optagelsen til den enkelte scene. Alt efter hvordan disse scener indgår i opbygningen, virker filmene som fremstillende en kæde af tilfældigheder (»Toni«) eller en højtorganiseret succession af begivenheder (»Spillets regler«). En gammel Hollywood-dyd som varetagelsen af tilskuernes orientering i tid og rum går af og til fløjten ved denne måde at fortælle en historie på.

Efter talefilmens gennembrud holdt Renoir et par års pause, inden han i 1931 trak sig pengemændenes opmærksomhed ved at optage en film på (ifølge sagnet) 4 dage (»On purge Bébé«). Denne præstation gav ham mulighed for at lave en film med et større budget, »La chienne«, også fra 1931. Legrand (Michel Simon) er en person, som i filmens første halvdel er spærret inde, ufri. Som kasserer er han på sin arbejdsplads anbragt i et helt lille bur, afsondret fra de øvrige funktionærer, og hjemme er hans problem, at hans skrappe kone er sådan over ham, at han aldrig har lejlighed til at sove hos sin elskerinde Lulu. Hans første ord, efter at han ved konens første mands mirakuløse genopdukken er sluppet ud af døren, er da også: »Ah, la liberté, la vie est belle.«

Da han kommer hen til Lulu, finder han hende imidlertid i seng med hendes ven Dédé. Næste dag vender Legrand tilbage til Lulus lejlighed, parat til at tilgive, men da hun ler ad ham, myrder han hende. Ved tilfældighedernes spil anklages og dømmes Dédé for mordet, (mens Legrand står blandt tilskuerne i retssalen). Legrand derimod får diskret lov at gå, da det opdages, at han har taget af kassen i det firma, han er ansat i. I en epilog ser vi ham som vagabond, en fri fugl sat i virkningsfuld kontrast til et af de malerier, han malede i sit borgerlige liv, et selvportræt, der bæres ud af en forretning, netop som han går forbi – det er indrammet i en tyk, kraftig ramme. Filmen indeholder bl. a. et koncist angreb på et borgerligt samfunds retsmaskineri: Dédé er dømt på forhånd af sin væremåde og hele sociale baggrund. Et sådant angreb er der kun ansatser til i »Menneskedyret« (1938) i Cabuche-episoden, der er helt analog med afhøringerne af Dédé og Legrand i »La Chienne«.

»Boudou sauvé des eaux« (1932) tager på mange måder tråden op, hvor »La Chienne« slutter. Hovedtemaet i denne fabel om clocharden Boudou (Michel Simon), der optages i et borgerhjem, men til slut stikker af fra både

penge og kone for at genoptage sit liv som vagabond, er netop frihed sat over for ufrihed, »psyisk« (Boudous naive »hvorfor det?« over for borgerfamiliens konventioner og hykleriske moral) og »fysisk« (ved variation af rumfornemmelsen: boghandlerparrets stuer, hvor Boudou er for stor og fri i sine bevægelser til at kunne færdes uden at slå noget i stykker, sat over for den høje himmel og solskinnet i slutscenen på floden).

De 15 film, Renoir lavede i trediveerne, udgør grundstammen i hans produktion, og det er på dem, hans ry fortrinsvis hviler. De mulige indfaldsvinkler til disse forskelligartede film er så mangfoldige, at det nogle gange kan være svært at se enheden. Hvis man sætter sig for at undersøge elementer hentet fra teatret, hæfter man sig ved Mester Jakel-teaterrammen om »La Chienne«, prologen til »Boudou sauvé des eaux«, hvor Lestingois/Priapos forfølger Anne-Marie/Chloé, karnevallet i »Chotard et Cie« (med udklædnings-scenen), scenen hvor Bovarys er i teatret (»Madame Bovary«, 1933), fangerens forestilling i »Den store Illusion« (1937), théâtre d'ombres-indslaget i »Marseillaisen« (1938) og kabaret'en i »Spillets Regler« (1939). Men da filmene også indeholder en god del konkret virkelighed, kunne man lige så vel undersøge deres grad af »realisme«. Hovedfilmene bliver da »Toni« (1934 – for beskrivelsen af det sociale miljø; de »autentiske« begivenheder virker derimod mere anekdotiske end egentlig karakteristiske) og »Le crime de Monsieur Lange« (1935 – for ansatsen til en social analyse). Den sociale bevidste kritikers ønskedrøm af en Renoir-film er en hybrid af disse to film. Trods den prunkløse realisme i beskrivelsen af et fattigt arbejder- og bondemiljø (location-optagelser, ukendte skuespillere og amatører, dialog på dialekt) kan det ikke nægtes, at Toni ligger under for en slags social agnosticisme. I filmens univers synes fattigdommen naturgiven, og sociale konflikter eksisterer ikke, handlingen er noget med kærlighed og død. »Le crime de Monsieur Lange« rummer derimod i hvert fald antydningen af en social analyse. Under kapitalisten Batalas ledelse er forlaget på randen til fallit, men da kooperativet er dannet, og det ægte folkelige talent får lov at manifestere sig i Langes cowboy historier, går forretningen strygende. Da denne film er den eneste, der beskæftiger sig med sociale problemstillinger på dette plan, har nogle kritikere (se Premier Plan 22–23–24) set den som en film lavet af den venstreorienterede Groupe Octobre (incl. Prévert) med teknisk assistance af Jean Renoir. Bortset fra at man må have et noget særpræget filmsyn for at kunne tilslutte sig dette synspunkt, må man indrømme det bemærkelsesværdige i, at der hverken i »Den store Illusion« eller »Spillets Regler«, der begge beskæftiger sig med klasseforskelle (og -ligheder), gøres opmærksom på de reelle privilegier, der har gjort det muligt for overklassen at udvikle den livsform, Renoir antyder står for fald.

Hverken Batala i »Le crime de Monsieur Lange« eller skurkene i andre Renoir-film er dog skildret uden formildende træk. Nok er Batala i forholdet til sine ansatte skurken, men han er også kvindekær livsnyder, og som sådan får han positiv status i filmens antiklerikale arrangement. Man finder ingen 100 % usympatiske personer i Renoirs film, og netop de mennesker, der bliver mordere, er

Fotografering gennem døråbninger giver dybdefornemmelse i billedet (»Boudou sauvé des eaux«). Side 195: »Guldkarsten« og teatret i teatret.





ikke dem, vi i filmens sammenhæng opfatter som skurke, men almindelige mennesker, som uudholdelige spændinger i bestemte situationer får til at myrde. Mordet kan have en erotisk baggrund som i »La Chienne« og »Menneskedyret« (1938), eller det kan have karakter af en kollektiv skaffen sig af vejen med et uønsket element som i »Le crime de Monsieur Lange«, »Natherberget« (1936) og »En kammerpiges Dagbog« (1946) – eller det kan være et både-og, hvilket nok kan siges om »Spillet Regler«.

Et spørgsmål for sig er, hvorvidt man bedst karakteriserer Renoirs film som »politiske«, »psykologiske« eller »moralske«. Det synes ret oplagt, at kun få af hans film har interesse for deres politiske indholds skyld. Det mest politiske, Renoir har lavet, er den kommunistiske propagandafilm »La vie est à nous« (1936), men Renoir har på denne film først og fremmest fungeret som supervisor og kun instrueret et par korte scener selv. En af disse bærer tydeligt Renoirs stempel ved at lade spillet udvikle sig inden for én indstilling og i to planer (scenen hvor Julien Bertheau forlader Nadia Sibirskaia), mens resten af filmen overvejende bygger på montageprincippet, både mellem én indstilling og den næste og mellem billede og lyd.

Hvad den psykologiske skildring af personer angår, er det bemærkelsesværdigt, hvor flade de figurer er, der optræder i de fire film, Renoir lavede i Frankrig i slutningen af 50'erne (»Fransk can-can«, 1955, »Elena og Mændene«, 1956, »Frokosten i det Grønne«, 1959 og »Dr. Cordeliers Testamentet«, 1959). To-dimensionaliteten træffes for så vidt allerede i den foregående film »Guldkareten« (Italien 1952), hvori Camillas tre tilbedere er karakteriseret ved hver sin egenskab. Derimod fremtræder figurerne

i tredivernes film som i høj grad sammen-satte; man kan så skændes om, hvorvidt deres kompleksitet skyldes, at de fra fortællerens hånd er forsynet med mange psykiske mekanismer, eller at de er indviklet i et speget moralsk spil. Hvis man skulle finde et samlende begreb, som personerne i disse film på en eller anden måde forholder sig til, kunne man sige, at de har oprigtigheden som problem. Den første centrale film i så henseende er »Madame Bovary«, men forholdet berøres allerede i »La Chienne«, hvori Legrand over for Lulu udgiver sig for maler, mens hun spiller pæn pige og lyver om, hvad hun gør med de malerier, han forærer hende. I Flauberts bog står konflikten mellem Emmas romantiske drømmerier og en prosaisk virkelighed. For filmens Emma Bovary er problemet derimod, med et citat fra »Guldkareten«, at finde ud af, hvor komedien ender og livet begynder. I den nøglescene, hvor Charles på Homais' opfordring har taget Emma med i operaen i Rouen for at »åbne hendes øjne mod livet«, følger hun stærkt grebet stykket og de agerendes stift-heroiske positurer, men er alligevel parat til at forlade teatret før sidsteakten, ja insisterer på, at Charles og ikke Léon skal ledsage hende. Hun har sin egen komedie at spille, og det er logisk, at hun i sin forstillelsestrang gør det modsatte af, hvad hun må formodes at have lyst til at gøre, og går med sin mand. I det øjeblik de forlader logen, ses gennem logedøren tæppet gå, og musikken tager fat igen. Filmen er delt op i mange og følgende korte scener, og i de enkelte indstillinger er billedfeltet ofte komponeret med forhæng og gardiner, der indrammer personerne som på en teaterscene, ligesom dele af møbler i underkanten af billedfeltet undertiden illuderer som proscenium.

»Natherberget« med de vidt forskellige typer skuespillere: Gabins stjerneværen sig selv, Jouvets koncentrerede præstation og Sokolovs russisk-kraftige spil.

Fra og med denne film finder man ofte hos Renoir elementer, der på en eller anden måde er hentet fra teatrets verden og angiver, at en person ikke taler eller handler »oprigtigt«. I »Menneskedyret« kan man sammenholde Lantiers samtale med Flore i begyndelsen af filmen, hvor han taler om sin »atavisme«, og himlen danner baggrund, med scenen hvor Séverine taler om kærlighed og venskab, og hvor gardiner og forhæng indgår i kompositionen på samme måde som i »Madame Bovary«. I denne film er også scenen på baneterrænet, hvor Lantier alligevel ikke kan myrde Roubard, opbygget så artificielt som var den at finde i en teaterforestilling. Séverine siger: »Jeg ser hans skygge, der glider over den hvide mur«; derefter klippes der til skyggen. Lantier springer hen bag Roubaud med løftet jernstang, slår alligevel ikke, men lader jernstangen falde til jorden – det giver en høj lyd, da den rammer jorden, men Roubard ser eller hører ingenting.

Det er i det hele taget et spørgsmål, om ikke denne film lettest lader sig kapere, hvis den opfattes som et drama om to umådeligt oprigtige mænd, som en træsk kvinde forsøger at få til at handle mod deres natur. Den bærende idé i Zolas forlæg, at Lantier skulle være disponeret for mord på grund af forfædrenes drukkenskab, fremhæves i en tekst i begyndelsen af filmen, men har jo knap så megen interesse i dag. Hvis oprigtighed opfattes som det fundamentale træk hos Roubaud og Lantier, bliver også de mere prætentiose dele af dialogen mere udholdelige,



Scenen på baneterrænet, hvor Lantier alligevel ikke kan myrde Roubard, er opbygget så artificielt, som var den at finde i en teaterforestilling (fra »Menneskedyret«).

f. eks. Lantiers besøg hos gudmoderen, hvor dialogen får en enorm vægt ved sin insistensen på at bringe information om Lantiers sygdom. »Menneskedyret«, der hos mange kritikere rangerer højt på kvalitetsskalaen, er i det hele taget en film, hvor også Renoirs svagheder træder tydeligt frem. Det er en af de film, man må være tilskuer af anden grad for at kunne finde udelte behag i, man må kunne glæde sig også over svaghederne, fordi de er Renoirs. Enkelte afsnit er fremragende i deres rytmiske fornemmelse, således de to køreture med toget i begyndelsen og slutningen af filmen, hvor der skiftes mellem lange indstillinger fra førerpladsen med de to lokomotivførere, indstillinger hvori man ser hen langs siden af toget og indstillinger fra foran på lokomotivet uden at dette er med i billedet. I sekvensen indgår naturligt information om, hvordan damplokomotivet indtager vand i farten, hvilket har forledt nogle kritikere til at tale om dokumentarisme. Også balscenen med de spredt opfattede bemærkninger og bevægelsen af personer og kamera til musikens rytme er medrivende uden at være virtuøs. Baller og andre festlige sammenkomster (brylluppet i »Toni«, midt dagen i »Le crime de Monsieur Lange«) er hos Renoir en anledning til at gøre status over fortællingens hidtidige forløb, sådan og sådan står personerne i forhold til hinanden. En svaghed ved filmen er manglen på enhed i stilen: scener med skarphedsdybde veksler med soft-focus indstillinger, locationoptagelser med studio-opbygget natur. De halvnære og nære indstillinger er i overtal, og orienteringen i tid og rum svigter derfor oftere end i Renoirs øvrige film. Direkte forvirrende er optakten til Roubauds mord på Grandmorin i toget. Af klipningen må man nødvendigvis få det indtryk, at Grandmorin og ægteparret Roubaud sidder over for hinanden i én kupé, hvilket ikke er tilfældet. Ligeledes er det forvirrende, at togturen fra Paris til Le Havre i begyndelsen af filmen slutter med, at toget standser ved perronen i Paris. Nogen vaklen i fortællerholdningen spores også. I scenen hvor Lantier og Séverine mødes i et

skur på jernbaneterrænet i regnvejr, findes en overblænding fra regnen, der plasker ned i en regntønde under et nedløbsrør, til den samme tønde i magsvejr – en lidt ubehagelig blanding af tidsindikator og metafor for kærlighedsakten. Derefter følger lidt »spændingsfilm«, en panorering hen ad jorden til Lantiers fødder, så vi tror han har myrdet Séverine, men så træder også hun frem. Der tiltes op til deres opadvendte ansigter.

Døden er i denne som i andre Renoir-film skildret elliptisk, selve dødsøjeblikket ser vi ikke. Da Roubaud myrder Grandmorin, sker det bag de nedrullede gardiner til en togkupé, mens kameraet venter udenfor. Lantiers mord på Séverine sker så at sige i kulissen, idet begivenhederne ses gennem døråbningen fra en anden stue, dog er personerne i det afgørende øjeblik ikke placeret inden for denne indre afskæring. I »La Chienne« og »Toni« klippes der væk lige før mordøjeblikket, i »La Chienne« til gadesangere og tilskuere neden for Lulus vindue, i »Toni« ligeledes til en position uden for Josef og Alberts hus, hvor Toni og Gaby hører skuddet. Scenen hvor Toni er blevet skudt, ses i stor total, og lige idet han dør, kører et tog forbi, så Toni og Fernand og de få gester, der gør det klart, at Toni er død, skimtes gennem toghjuleenes flimren forbi. Det, der gør disse døds-scener på en gang elementært gribende og præget af fortællers respekt for det unikke i dødsøjeblikket, er arten af den elliptiske fortælle-måde: der er overspring i handlingen, men alligevel bevares en streng tidskontinuitet. Også i »La Chienne« og »Madame Bovary« lod Renoir døds-scener akkompagnere af banale kærlighedssange på lydbåndet, ægte kontrapunktik hvor de to elementer er hentet fra hver sin ende af spektret over kærlighedslivets mulige manifestationer.

Fraværet af baggrundsskarphed, nat- og regnbillederne, soft-focus, nærbillederne, belysningen over jernbaneterrænet og den måde, dette stemmer sammen med personernes følelser og handlinger, placerer »Menneskedyret« inden for den poetisk-realistiske skole,

der var fremherskende i fransk film i årene før krigen. Komponist på filmen var Joseph Kosma, der bruger en kraftigere melodiføring end den anden store franske filmkomponist fra 30'erne, Jaubert. Netop i denne type film med meget tyngt dialog er dette uheldigt, lydsiden virker overlæsset. Hans musik virker derimod udmærket i andre Renoir-film som »Partie de campagne« (1936 uds. 46) og de fleste af filmene fra 50'erne. »Menneskedyret« viser, som senere hans film fra USA skulle gøre det, hvor meget og hvor lidt Renoir er i stand til at nærme sig en bestemt stil eller tradition. Som »Menneskedyret« lægger sig tæt op ad den poetiske realisme, knytter »De ukuelige« (1945) sig til en ganske vist spinkel amerikansk realistisk tradition, ligesom »En kammerpiges Dagbog« med sit persongalleri (Rose som konfidenten og den ene del af det »morsomme par«, der skal sætte helt og heltinde i relief), den påhæftede happy ending, den let stiliserede studio-realisme og den overvældende musik stemmer overens med den litterære dramatiserings konventioner, om end man sporer en stilisering også af disse. Foruden at man også i disse film finder typisk Renoirske træk, er det karakteristisk, at de svagheder, der er latente i alle Renoirs film, men normalt heldigt er holdt nede, her træder tydeligere frem: passager med tungt melodrama, for eksplicitte metaforer (mand/maskine-metaforen i »Menneskedyret«) og et af og til svigtende greb om fortællingens kontinuitet.

Et af de mest iøjnefaldende karakteristika ved de enkelte indstillinger i Renoirs tredivefilm er, at døråbninger og vinduer så ofte indgår i kompositionen. Personerne ses enten gennem døråbninger eller vinduer, eller disse findes i et plan bag personerne. I begge tilfælde er den mest umiddelbare effekt, at billedet får en dybde og et liv, det ellers ville have savnet. Man husker den i én indstilling fortalte scene fra »La Chienne«, hvor Legrand stjæler konens sparepenge fra linnedskabet. På lydsiden over en eller anden sig på at spille klaver. Indstillingen åbner med Legrand, der barberer sig i forgrunden, i fokus er dog genbofamilien, der ses gennem det åbne vindue. Efter et fokus-skift til Legrand følger kameraet ham, da han går hen og stjæler pengene og tilbage og fortsætter indstæbningen. Kameraet er nu kommet til at stå i en ny vinkel i forhold til vinduet, og vi ser i et værelse på den anden side af gaden en lille pige, der øver sig ved et flygel. Fokus skifter fra Legrand til hende. Udover at give dybde og liv har det, der således ses i baggrunden, naturligvis nogle betydninger i sig selv, der ved samtidigheden med hovedhandlingen kan give denne nogle overtoner. Skal man være grov, kan man udlægge denne scene ved at påpege, at sådan en lille pige med sløjfe i håret, der øver sig i at spille klaver, er noget af det mest uskyl-dige man har. Hvorimod Legrands tyveri . . . osv. En lige så raffineret kommenterende brug af bagplan findes i »Boudou sauvé des eaux«, da Lestingois om natten har måttet vende tilbage til konen og soveværelset, fordi Boudou har hindret ham i at gå til stuepigen. Her er det ikke noget, man ser gennem vinduet, men noget man hører: en forbipasserende, der fløjter melodien til »Auprès de ma blonde, il fait bon dormir . . .«

Et andet hyppigt træk ved filmenes fotografering er forekomsten af dybdeskarphed.

Også dybdeskarphe­d giver for­stærket dybde­for­nem­melse i billedet og finder anvendelse sammen med fotografering gennem døråbninger og vinduer i »Boudu sauvé des eaux«. I denne film er personer­ne hele tiden på afstand af kameraet med afskæringerne som totaler eller halvtotale, så vi ser Boudus store klodsede bevægelser i boghandlerparrets stuer. Også i »La Chienne« findes indstillinger med stor dybdeskarphe­d, således den indledende af firmamiddagen, der er set gennem åbningen til en madelevator (hvilket for øvrigt giver en indre begrænsning af billedfladen, så denne svarer til Mester Jakel-teatrets scenerum i prologen). I film med mange udendørsbilleder er dybdeskarphe­den mindre påfaldende (»Toni« og »Partie de campagne«), men scener med dybdeskarphe­d forekommer i alle Renoirs film fra trediverne, skønt måske særlig påfaldende i en fra begyndelsen (»Boudu sauvé des eaux«) og den sidste (»Spillet­ets Regler«). Bemærkel­sesværdigt er det dog, at selv i »Spillet­ets Regler«, der i de allerfleste afsnit fremstår med dybdeskarphe­d, styres tilskuernes opmærksomhed ved hjælp af fokusskift i den vigtige scene, hvor Octave og Christine står i et oplyst drivhus, mens Schumacher og Marceau i forgrunden tror Christine er Lisette.

Dybdeskarphe­d indvirker på indstillinger­nes længe­de: det er ikke nød­vendigt at klippe for at orientere tilskueren om, hvad der sker i billedets forskellige planer. Et bevægeligt kamera virker i samme retning, synsfeltet ændres ved kontinuert bevægelse i stedet for det brud, et klip ville bringe. Især i de film, der næsten udelukkende foregår på én lokalitet, er brugen af bevægeligt kamera påfaldende, i »Chotard et Cie« og »Le crime de Monsieur Lange«. Ofte er personer­nes bevægelse i dekorationen lige så omhyggeligt tilrettelagt som kameraets. Det berømte for­løb i »Le crime de Monsieur Lange« har således en for­løber i »Chotard et Cie«. Det er situationen, hvor den unge poet vil rejse fra kone og svigerfamilie. Vi ser, med kameraet placeret uden for huset, gennem vinduer og døråbninger hvorledes personer­ne går forkert af hinanden, således at konen, der vil stoppe manden, tror han er draget af, skønt han blot er inde i stue nr. to ... osv. Renoirs film fra trediverne giver derfor som oftest indtryk af at være ret langsomt klip­pede (»Spillet­ets Regler« 336 klip på 3006 m). Når der klippes, er det af funktionelle grunde, bestemt af personer­nes bevægelser. Kun undtagelsesvis er klippene meningsbærende, som i modstillingen af moders og datters kærlighedseventyr i »Partie de campagne«. Det er ikke modstillingen af indstillinger, der giver meningen i Renoirs film, men modstillingen af scener.

Man kan i Renoirs afholden sig fra at splitte scener op i alt for mange indstillinger se en interesse for skuespillerens arbejds­vilkår på film. En sådan interesse for skuespilleren har lejlighedsvis ytret sig i eksperimen­ter med rollebesætningen: Anvendelsen af udprægede teaterskuespillere i »Madame Bovary«, af amatører og lokale kræfter i »Toni« og af vidt forskellige typer skuespillere i »Natherberget« med Jouvets koncentrerede præstation, Gabins stjerne-væren selv og Sokolovs russisk-kraftige spil. Endnu et træk, der vidner om, at Renoir har hentet inspira­tion fra teatret, er måden personer­ne af og til kommer ind i og går ud af billedrammen på: Toni kommer ind fra venstre i en statisk



E finita la commedia! De La Chesnaye på podiet i »Spillet­ets Regler«.

indstilling af en mark, standser lidt op og løber videre ud af billedet. En sådan kommen og gåen i billedfeltet kan have form af en »tidsellipse i andet plan«. I »Partie de campagne« taler Henri og Henriette sammen, mens Rodolphe går efter nogle fiskestænger; han går »ud« i én indstilling og kommer »ind« i den næste, uden at der kan være forløbet mere end få sekunder at dømme efter Henri og Henriettes samtale i »første handlingsplan«. En sådan gåen og kommen i billedrammen kombineret med hændelser, der begynder i bagplanet, men fortsætter og afløser noget andet i forplanet, finder sin perfekte udformning i »Spillet­ets regler«.

Det pessimistisk-deterministiske præg, der er over forløbet i »Menneskedyret«, er ikke enestående i Renoirs produktion. Mester Jakel-teateret om »La Chienne«, antydningen af et cyklisk forløb i »Toni« og det forhold, at både »Boudu sauvé des eaux«, »Partie de campagne« og »Spillet­ets regler« slutter med en i hvert fald tilsyneladende genoprettelse af status quo, ligger i tråd hermed. Denne determinerthed, der i filmene fra begyndelsen af 30'erne mest af alt ligner et fortællerkneb, der bringer en passende afrunding på historien, bliver i slutningen af 30'erne begrundet med de velkendte størrelser: miljø (»Partie de campagne« og »Spillet­ets regler«) og arv (»Menneskedyret«). Alligevel handler flere af filmene bl. a. om frihedens vilkår. Både i »La Chienne« og »Boudu sauvé des eaux« er friheden et afkald, ikke blot på et borgerligt livs materielle velfærd, men også på at gribe ind i livet som handlende person. Det er denne tilskuerens særlige frihed (og usærlighed, hvis han forbliver i sin »tilskuerrolle«), Renoir tog op igen med Octave-skikkelsen i »Spillet­ets Regler«. »Partie de campagne« viser nogle mennesker i den samklang med naturen og livet, der hos Renoir er frihedens særlige kendetegn (cf. Boudus driven med strømmen i slutningen af den film), men med tryk på denne tilstands i dette tilfælde tidsbegrænsede natur. Efter sit korte kærlig-

hedsmøde med Henri falder den unge borgerpige som offer for konventionerne og bliver gift med Anatole. Endda ville en anden udgang på historien næppe have ændret dens melankolske grundstemning; det er tidens uigenkaldelighed, der er dens egentlige tema. Gang på gang blændes der op for billeder af stor skønhed, som da Henri og Rodolphe slår skodderne op ud mod den gyn­gende Henriette. Alene overraskelseeffekten, der jo naturligvis kun kan være kortvarig, understreger for tilskueren det momentane i situationen, og desuden antyder fra starten dialog og gester situationens og dermed billedets snarlige opløsning. Det store nærbillede af Henriette med tåreblændede øjne i det øjeblik, hun giver sig hen til Henri, virker på samme måde. Tårene er en reaktion, der logisk skulle følge efter den lykkelige tilstands ophør, men den er hentet frem og er med til at give den tidsbevidsthed, der er melankoliens grundstemning.

I Renoirs sidste film fra trediverne, »Spillet­ets Regler«, er to emnekredse fra de foregående 30'er-film vævet sammen: forholdet til oprigtigheden og forholdet til friheden. Octave (der spilles af Renoir selv) er en tilskuer, der står på god fod med alle filmens personer og først og fremmest ikke vil blændes ind i noget. På et tidspunkt bestemmer han sig imidlertid for at tage del i dramaet og flygte med Christine. I sidste øjeblik skifter han dog sind og trækker sig tilbage til betragterens position, hvorved den kugle, der var bestemt for ham, træffer Jurieu. Som tilskuer er Octave »usårlig« og nyder større frihed end de andre. Således kan Robert efter at have afstået fra Christine berolige Jurieu, der er ved at blive urolig for hvor hun er: han har ikke noget at frygte, hun er sammen med Octave. Og Jurieu er beroliget, for Octave er »undtagelsen fra reglerne«. Det andet fremmedelement i det selskab, der er samlet på slottet La Colinière, er rekordflyveren Jurieu, som Christine på et tidspunkt over for Geneviève karakteriserer som for oprigtig: »Oprigtige mennesker er så kedsommelige.« Han har allerede i filmens

start givet en prøve på sin oprigtighed ved på flyvepladsen efter sin rekordflyvning til radioreporteren at tale om sin skuffelse over, at den kvinde, han havde gennemført sin flyvning for (Christine), ikke var mødt op for at tage imod ham. Den øvrige del af sel-skabet er netop karakteriseret ved den fuldkomne mangel på oprigtighed, der er »spillets regler«. Da Christine har sagt til Jurieu, at hun elsker ham og vil flygte med ham, insisterer han på først at underrette hendes mand, for »der er trods alt visse regler«. Og da Octave derefter er ved at engagere sig med barndomsveninden Christine, betyder det også for ham et tab af oprigtighed. Han optræder for hende i rollen som hendes far, dirigenten, og dirigerer et imaginært orkester stående på terrassen foran huset, hvor trap-perne op til terrassen og balustraden med sine to afsluttende granitkugler giver illusion af teaterscene.

Fyrreerne igennem opholdt Renoir sig i USA, uden at det bliver til mere end 5 film. Biografier over Renoir fremhæver, at det var opholdet i Indien under optagelserne til »Floden« (1950) og mødet med indisk livs-form og filosofi, der hos Renoir accentuerede bevidstheden om, at han selv levede og arbejdede i en bestemt kultur og en bestemt tradition. Hans film fra 50'erne er udtryk for et varmere syn på det bestående samfund. For så vidt de to ord ikke overlapper hinanden, er det nok rigtigt at sige, at denne ændrede holdning til det bestående formodentlig mere skyldes kulturelle end politiske overvejelser. De fire film, Renoir lavede i Frankrig i 50'erne, giver udtryk for, at de væsentligste sider af menneskelig handlen og liden harmonerer udmærket med tingenes nuværende tilstand, skønt måske især udmærket med tilstandene lidt tilbage i tiden (»Fransk can-can« og »Elena og mændene« foregår begge før århundredskiftet), men i hvert fald bedre end med, hvad videnskaben åbner udsigt til (»Frokosten i det grønne« og »Dr. Cordeliers testament«). Det er accepten, der er grundtonen i disse film. De færreste tilskuere undgår vist en fornemmelse af tomgang ved at se dem. Af-

snittet fra slottet i »Elena og Mændene« byder på forfølgelsesscener à la »Spillets regler«, men der er ikke samme resonans-bund. Uanset hvad man kan pege på af humor, livsglæde og musikalitet i disse film, kan de næppe i så henseende måle sig med, hvad vi før og siden har set mindre højt estimerede instruktører præstere inden for især den amerikanske traditions faste genrer. Tematikken: underkastelse under naturens og kærlighedens bud sat over for al videnskabs og politiks væsen, er overfladisk både i konception og behandling. Mærkeligt af alt er sådan set, at i disse film, der er lavet på et tidspunkt, hvor Renoir selv i interviews fremhæver sit skift fra protestholdning til kærlighed, medfølelse og accept, finder man en skematiskering i persontegningen, der får skildringen til at virke mindre varm end tidligere. Skematiskeringen går særlig slemt ud over kvindeskikkelserne: Nini i »Fransk can-can«, der bare vil danse, og Nenette i »Frokosten i det grønne«, der vil have børn; det er kvinden som skueobjekt. I »Frokosten i det grønne« får vi endog mindre subtile fortællerkommentarer til de personer, vi ikke holder med (den imiterende musik, der følger den tyske spejderprinsesse, når hun bevæger sig). Uanset det humoristiske anstrøg er vi her langt fra de Renoir-film, hvor solidariteten med personerne i fortællingen kunne udstrækkes til alle, fordi de alle havde deres gode grunde.

»Guldkareten« (lavet i Italien 1952) kan på flere måder siges at mediere mellem Renoirs første og anden franske periode. Med sin teater i teatret/skuespil i skuespillets-opbygning er den det hidtil tydeligste udtryk for Renoirs interesse for teatrets verden. Men den er samtidig den sidste behandling af oprigtighedens problem og af muligheden for en vis frihed i en tilskuersrolle i livet. Hvad teater i teater-opbygningen i »Guld-kareten« først og fremmest tjener til, er at eliminere tilskuersfunktionen, alle er agerende og så at sige prisgivet forestillingen. Der er to planer i filmen, ét der på trods af den teaterramme, der omslutter filmen, dog nogen-lunde har livets udseende, og ét hvor vi ser teatertruppen udspile sin commedia dell'arte. I scene efter scene ser vi personerne i det

første plan af ærens, hoffets eller samfundets etiketteregler drevet ud i situationer, hvor de handler uoprigtigt. Guldkareten og kongens paryk får speciel symbolsk betydning i den forbindelse, eller forestillingen udpeges for os ved hjælp af teatereffekter: således ved officerens og tyrefægterens duel hvor teatertruppens skuespillere over sig i at musicere i et tilstødende lokale. Pointen kommer til slut i filmen, hvor Camille går frem foran det dobbelte fortæppe. Med teatertruppens leders ord hedder det, at Camille må glemme sig selv for måske engang at finde den rigtige Camille i teatret. Intetsteds i Renoirs produktion finder man en mere eksplicit behandling af oprigtighedens problem end her, hvor problemet løses ved en slags dobbelt negation: i den bevidste forestillelse støder Camille måske engang på noget oprigtigt. Også på dette område er der for så vidt tale om en accept, man må indrette sig med forestillingen. Hvis man tør tro på kausalrelationer på den led, kan man måske heri se en begrundelse for Renoirs senere forsøg på at behandle essentielle spørgsmål i en kombination med typiserede figurer. I Renoirs foreløbig (?) sidste biograffilm optaget i Østrig 1961 (»Den uheldige korporal«) indledes Ballochets selvmorderiske flugt fra kz-lejren med de tre »kosteskaftstød«, der i det franske teater er tegn til at tæppet går, belysningen skifter til et veritabelt rampelys og Claude Rich overeksponerer sit spil. Med indførelsen af teatereffekter i en overvejende virkelighedsskildring, afvejningen af det, der tager sig ud som teater, og det, der tager sig ud som liv, inddelingen i sketchagtige scener og i øvrigt handlingens lighedspunkter med »Den store Illusion« ligner »Den uheldige korporal« mere tredivernes end halvtredsernes Renoir-film. Dog mærker man her en uoverensstemmelse mellem det teatraliske og den filmiske realisme (der bl. a. giver sig udtryk i brugen af dokumentoptagelser), der ikke fandtes i tredivernes film. Renoir har ikke siden fundet lejlighed til at lave en biograffilm, men TV skylder os en produktion, lavet for fransk TV, ved navn »Le petit Théâtre de Jean Renoir«. Bare de nu kan finde ud af, hvilken afdeling den skal henføres under. ■

Duels scenen i »Guldkareten«.

