

trafik (-ken) (it) handel, omsætning; samfærdsel; færdsel; også gentagen brug af en som regel lidt lumsk el. ubehagelig fremgangsmåde; ...

(Berlingskes Fremmedordbog)

Ved Berlinfestivalen 1971 kom Jacques Tatis »Trafik« som manna i ørkenen, og det var en ørken med usædvanlig få oaser. Hist og her stak en palme sin krone op over sandbunkerne, og kun i sjældne tilfælde viste den sig at være en del af et frugtbart område. Når man efter sådan en ørkenvandring endelig når frem til sidste dagens oase, som altså ikke var en af de sædvanlige luftspejlinger, så er der næppe nogen ende på lykkefølelsen.

Især derfor turde jeg ikke helt stole på erindringen om »Trafik«s kvaliteter. Baggrunden var måske for taknemmelig, for flatterende. Men frygten var altså ubegrundet. Filmen er ikke én stor lykke, men den er en stor lykke.

Tati var selv til stede i Berlin. Efter forevisningen af filmen (uden for konkurrencen) kunne han sole sig i et enormt bifald, og overstadig veloplagt takkede han med en række af sine sports-satirer med enkelte nye variationer. De fleste vil kende numrene fra film, TV eller scene, men et af dem var nyt for mig, en fornem demonstration af nærmest akrobatisk, mimisk kunst og dertil lidt af en *hommage* til filmen, den film, der kan bruges og misbruges til så mange tekniske fiksfakserier: Tati opførte sit tennisnummer i *slow-motion*. Den måske lidt bagvendte *hommage* skal ses bl. a. i lyset af, at Tati naturligvis ikke hæfter sin filmkomik op på filmtekniske tricks – som f. eks. *slow-motion*. Hans brug af filmen begrænser sig groft sagt til store totalbilleder, der giver mulighed for at gennemspille visuelle gags – gerne i sammenhængende serier – der netop indenfor totalbilledets ramme kan tegne geometriske figurer. Disse strenge figurer kan fortælle en masse om Tatis syn på tilværelsen som et enormt landskab, hvor menneskenes bevægelser styres af deres ivrige forhippelse på at underlægge sig teknikkens og mekaniseringskrav. Af angst for ikke at være effektive og med på det sidste optræder de som styrede af en række usynlige samleband. Man kan sammenligne Tatis anvendelse af geometrien med Jancsos. Sidstnævnte, der ikke

dårlige sider ved tilværelsen, og det er naturligtvis oprørets natur, men vi bør nu ikke helt overse, at dette oprør i sig selv er lidt af en luksusartikel. Jeg kender fattigdommen af selvsyn: i 15 år boede jeg i en stor karré hvor folk levede i elendighed, og børnene gik i pjalter og hullede sko. Det er på baggrund af hele den udvikling, den fremgang i levestandard der er sket siden dengang, at unge mennesker i dag overhovedet kan gå rundt i deres skindforede frakker og være oprørske.

Der er en vis type »oprørske« film som jeg i hvert fald ikke kunne tænke mig at lave. I min alder er det ikke så let at lave sig selv om; jeg kunne da heller ikke tænke mig at gå i biografen for at sidde i to timer og kigge på at folk tager narkotika. Hvad oprørsk er der i det? Nej, ved at producere film som »Playtime«, som 60 mennesker arbejdede på i halvandet år, synes jeg at jeg har lavet noget, der er lige så værdifuldt og lige så aktivistisk, som når tre-fire fyre mødes en aften omkring et bord for at planlægge revolutionen, mens de spiser en *ca-membert*. Alene ved deres produktionsform kan mine film altså være udtryk for en ægte protest, eller i hvert fald noget der får sat tingene i bevægelse.

– *Tror De på at man kan lave kollektiv kunst?*

– Unge mennesker i dag danner grupper i en slags selvforsvar. De slutter sig sammen, de okkuperer i gruppe en biograf eller en bistro, de efterligner hinanden i klæde- dragt og opførsel, og selvfølgelig ender det tit med, at det der startede som frihed bliver til en ny uniformering. Nej, jeg tror vist ikke på at man kan lave kunst på den måde, men jeg mener at forstå hvad det er de unge ønsker. Og det er i hvert fald en fin ting at den nye ungdomsbewægelse er international, går over grænserne. Tænk Dem, de unge i alle lande går nu imod krigen, det er første gang i historien at det sker. Måske kan denne bevægelse med tiden føre til skabelse af en ny filmkunst, det er ikke umuligt.

P.S. Interviewet med Tati blev taget på båndoptager, som imidlertid viste sig at fungere som om det var M. Hulot, der havde repareret den: optagelsen var ubrugelig, og interviewet måtte rekonstrueres ved hjælp af (heldigvis fyldige) notater. Formuleringerne er altså ikke Tatis helt egne, men vi har ikke søgt at lægge ham andet i munden end hvad han faktisk sagde, omend med lidt andre ord. P.E.H.

– Ja, visse optagelser er foretaget med skjult kamera, men de fleste er dog konstrueret og »spilles«.

– *Er hovedparten af filmen indspillet i Holland; biludstillingen er jo i Amsterdam?*

– Nej, temmelig meget foregår i Belgien, bl.a. det lange afsnit på politistationen. At der tales flamsk og hollandsk foruden diverse andre sprog er med til at give dialogen dens særlige karakter, gøre den til en slags komisk-forvirrende støj i baggrunden i flere af filmens scener.

– *I »Min onkel« og »Playtime« stod Hulot uden for »systemet« – er han nu i »Trafik« kommet ind i det via bilbranchen?*

– For så vidt, men læg mærke til at han arbejder som *håndværker*, ikke ved et samleband. Hulots feriebil er en prototype, og desuden er den komplet latterlig, i det mindste for en første betragtning – i den sidste ende bliver den jo en succes. Det er en bil der har *det hele*, men ikke lige på den måde som man er vant til i branchen: den har indbygget varm douche, kaffemaskine, æggebægre, hængelampe, køleren kan bruges som grill, hornet fungerer også som elektrisk barbermaskine, hele køretøjet kan trækkes ud til en harmonikaseng etc. etc. Det er heller ikke uvæsentligt, at bilen kommer for sent til udstillingen, og så tiltrækker sig folks opmærksomhed udenfor på fortovet. Hulot er stadigvæk en ener, det er kun uden for de konventionelle rammer han kan få succes.

– *Hvad man kan finde i Deres film af kritik mod systemet og samfundet, er under alle omstændigheder lidet aggressivt. Det gælder også i bredere forstand, f.eks. i en scene som det store bilsammenstød – det er ganske harmløst, og man kommer til at tænke på ballet, som De selv nævnte før i forbindelse med »Playtime«. Hvordan ser De på det moderne krav om mere kras samfundskritik og mere direkte politisk engagement i kunsten?*

– Jeg er aldrig direkte samfundsrevser eller reformator i mine film. I stedet går jeg indirekte frem – siger det jeg ønsker at sige ved hjælp af komik, af gags. Livet stiller os over for en mængde problemer som filmen kan få os til at glemme, og det synes jeg godt den må – sommetider. Det nye oprør har en tendens til kun at se de

Tati følger med tiden. I »En festlig dag« var han postbud og kørte på cykel. I »Min onkel« havde han anskaffet sig en knallert og i »Trafik« (billedet til højre) rejser han i bil.



har haft så meget andet at fortælle end at magt korrupperer, har grebet til en kombination af kamerakoreografi og personkoreografi i et forsøg på at fylde filmen ud. Resultatet knaser mellem tænderne. Det er stene for brød. Man lod sig skræmme første gang Jancso anvendte teknikken, men allerede næste gang var det *déjà vu* og tort.

Med dette vil jeg ikke først og fremmest slå Jancso i hovedet, men illustrere Tatis afklarede forhold til filmen. I hans univers er det ikke teknikken, der i sig selv er sagen. Tati ville aldrig filme sit tennisnummer i *slow-motion*; det er derimod menneskenes opfattelse af teknikken og dens betydning – på film såvel som i virkeligheden – der sætter hans talent i bevægelse. I sine film satiriserer han over virkelighedens overdrivelser. I sit tennisnummer på scenen i Berlin satiriserede han over en filmisk overdrivelse.

Man kan tydeliggøre det med henvisninger til to afsnit i »Trafik«: det store totalbillede af den tomme udstillingshal, hvor en række personer beyæger sig rundt og forderle *stands*, mens de hele tiden må træde over udspondte snore, der afgrænser disse stands. Deltagerne i denne uskønne ballet er sig på intet tidspunkt bevidst, at situationen er komisk, at de i deres seriøse effektivitet bliver grinagtige og selvhøjtidelige. Man kan vel nok tage bl. a. den ineffektivt effektive PR-dames omvendelse til slut som udtryk for Tatis opfattelse af, at først når man er vænnet af med at tage sig selv højtideligt, har man en chance for at leve harmonisk med teknikens tidsalder. Det andet afsnit er det enorme sammenstød, der i sig selv er fuldt af detaljer, men som centralt placerer det store totalbillede af »stilheden efter stormen«, hvor folk kravler ud af bilerne og efterprøver deres lemmer. Er der brækket noget? Bilisterne opfører her en tavs ballet, der oven i købet udføres i kunstig *slow-motion*. Som mystiske væsener fra en anden klode dukker de frem fra deres maskiner og prøver, om jorden kan bære, om de er skabt til at bevæge sig på den. Den eneste lyd, der ledsager dem, er en virrende hjulkapsel, som Hulot på et tidspunkt barmhjertigt træder helt ihjel. Her er trafikken virkelig *gået i stå*, og dens deltagere er for alvor bragt ud af trit med teknikken. De ben, der nys så effektivt betjente kobling og gas, skal – uden at have udført den reglementerede bevægelse: aktivisering af bremsepedalen (hedder det vist) – bevæge sig gående.

»Trafik« er en odysse med urimelige, men forklarlige sidespring. Den begyndte som et samarbejde mellem Tati og hollænderen Bert Haanstra, et samarbejde man kun kan undre sig over. De har for mig at se ikke meget andet end mediet tilfælles.

Tatis humor baserer sig på en spejling af især »la vie moderne«, en satire over dets overdrivelser, en påvisning af dets menneskefjendske sider. Den humor er ikke reaktionær. Tati viser folk i aktivitet, ivrigt optaget af at være professionelle, effektive og helt i pagt med netop alt det ny, det moderne, sidste skrig. Bert Haanstras humor baserer sig på skildringen af folk i passivitet, inaktivitet, i stunder, hvor de tror sig private og usete. Der er næppe tvivl om, hvilke afsnit i »Trafik« Haanstra er ansvarlig for: bilister, der mens de venter på grønt lys klør sig i håret, piller sig i næsen og i det hele taget ser uhyre grinagtige ud efter samme metode som havegæsterne i kortfilmen »Zoo«

(1962). Man mangler sådan set kun et slutbillede af Haanstra selv på lokum – intetående. Haanstras humor baserer sig på afluring.

Svære kampe med filmens bagmænd kan have været grunden til, at disse afsnit ikke blev kasserede. De kan næppe behage Tati, der holder af de mennesker, han fortæller om.

Ser man bort fra disse sidespring, er »Trafik« Tatis tilbagevenden til odysse-motivet fra »En festlig dag« med landpostens farefulde og eventyrlige cykletur i provinsen. Men Hulot er fulgt med tiden og rejser i bil. De moderne tider er blevet endnu mere moderne, og Hulot har samtidig delvis forladt sin noget sentimentale holdning til René Clairs verden. Nok lader han sig fange af den landlige idyl ved floden, men han har dog kastet sig ud i et almenlydigt, moderne projekt som konstruktionen af en »folke«-campingvogn, hvor hans hittepåsomhed er kommet til sin ret. Vi er langt fra »Playtime«s kolde beton- og glas-by, vi er ude i landskabet, der vel nok dekoreres lidt rigeligt med bilvrag – selv i kanten af idyllen (bag vragbunken skimtes på et tidspunkt en mark med et par dekorative køer), men der er stadig fredfyldte pletter, hvor håndværket endnu ikke er afløst af industri. Hulot er endda interesseret i det nye. Han sidder oppe natten over for at følge månelandingen, og om morgenen leger han og mekanikeren vægtløs månevandring (endnu en variation af *slow-motion-gag*'et). Hulot er blevet mere realistisk, og alligevel kan han under turen fra Paris til biludstillingen i Amsterdam ikke modstå fristelserne. Han må endnu hengive sig til sine yndlingsbeskæftigelser: samvær med andre mennesker under afslappede former (overnatningen hos mekanikeren ved floden), hjælpsomhed indtil det katastrofale (den »sårede« gamle mand, der må se sin efeu skride ned ad facaden), gammeldags diskretion og hensynfuldhed (han undlader at råbe om hjælp,

endsige gøre opmærksom på sin situation, da han fra sin uheldige position i efeu'en bliver vidne til stormkuren), glæde ved de små indfald, detaljerne (demonstrationen af campingvognen for de belgiske betjente) og almindelig interesse for tings funktion (DAF'en i udstillingshallen). I øvrigt kan man samtidig se hans interesse for Apollo-projektet som et frygteligt varsel om, hvad Hulot kan afstedkomme på rette tid og sted i en fremtidig film.

Man kan sige, at Hulot på en måde har taget kampen op med »la vie moderne«. I de tidligere film har Tati i reglen henvist Hulot til tilskuerens rolle. Han så undrende på, mens verden rasede omkring ham. I »Trafik« inddrages han i højere grad i katastroferne, han er fysisk til stede i dem, han griber aktivt ind i dem. Han drages til ansvar for dem og fyres til slut.

Samtidig fraviger Tati med denne film en regel om aldrig at overdrive virkeligheden. Det sker i det store sammenstød, hvor han i begejstring over Citroën'ens berømte »vug« med bagenden lader den »vugge« helt op på forhjulene i opbremsningen, som en pudel, der går på forpoterne.

Det er ofte nok fremhævet, hvorledes Tatis »mumlende« lydside er helt i overensstemmelse med hans krav til virkelighedstro gengivelse. Mumleriet er jo kun i dialogen, der af og til forstås igennem de øvrige lydkuliser af billarm og maskinstøj og derved ofte bliver en komisk pointe. I andre situationer er dialogen *som helhed* uden egentlig betydning. Stumper af den er tilstrækkeligt til at karakterisere situationen eller personen – eksempelvis i PR-damens telefonsamtaler, der ikke tjener andet formål end at vise hendes effektivitet – udi egen indbildning. Det er tydeligt, at der ikke er noget response i den anden ende af telefonrøden. Men lastbilchaufførerne i restauranten er imponerede. Pigen karakteriseres naturligvis også ved sin mangel på personlig påklædning. Hendes bagsæde rummer simpelt hen det til enhver

I »Trafik«, der handler om bilernes tyranni over mennesket, har Hulot taget kampen op med »la vie moderne«.



lejlighed passende antræk, og at hun bliver »omvendt« understreges af, at hun ved ankomsten til biludstillingen optræder i cowboybukser og ikke i det dress med stor hat, hun tidligere promenerede.

»Trafik« er lige så rig på detaljer, som de tidligere Tati-film var det, og den rummer den samme blanding af, hvad man kunne kalde »visualiserede vittigheder« (hundens forelskede blikke på den langhårede støvekost), »animerede vittighedstegninger« (Hulot med den tomme benzindunk møder på landevejen en lidelsesfælle, der kommer i modsat retning) og traditionelt gennemarbejdede filmiske sight-gags (udstillingshallen etc.). Filmen har den samme velsignelse af koloristiske sidefigurer (de dominerer således hele åbningsafsnittet fra værkstedet i Paris) og man kan fremhæve, at Tati selv optræder i en siderolle som spritbilist på den belgiske politistation; og den rummer et højdepunkt af komisk dristighed i episoden hvor Hulot, læsende i nogle papirer, går helt galt af et par skriveborde, et par rum, kommer igennem den samme dør to gange og til slut ender ved det rigtige skrivebord og den rigtige betjent – uden at bemærke, at der har været noget galt undervejs.

PR-pigen, der spilles af en amerikansk mannequin, omvendes tilsyneladende gennem lidt af et chok, en ny tendens i Tatis filmiske verdensbillede. Da de unge mennesker ved floden redder en gravhund fra at blive kørt over af hende, bytter de hendes egen hund ud med en skindjakke, som læges under hjulet på hendes sportsvogn. Hun er knust, ikke mindst da Hulot i sin hjælp-somhed slasker rundt med trøjen for at vise hende, at det slet ikke er en fladkørd hund. Næste morgen er hun »som forvandlet«.

Endnu en afvigelse fra tidligere film: Tati lader Hulot og pigen vandre bort sammen til slut. Ikke som Chaplin og Paulette Goddard i »Moderne Tider« ud ad den tomme, endeløse landevej bort fra byen, men gennem alle tiders uløselige trafikknude, hvor fodgængerne i regnvejret bevæger sig som i en absurd labyrint. Den lystige, optimistiske trafik fra »Playtime«s slutbillede er gået helt i stå.

Jeg bør nævne, at filmen ved forevisningen i Palladium i København blev vist i bredt format, skønt den er optaget i normalt format. Den var tekstat ca. ¼ oppe i billede, hele linier af forteksterne forsvandt, og ingen kunne ane, hvad der foregik i den nederste del af billedet. Det var f. eks. her, den lille, udtryksfulde hund bevægede sig. Se, det er noget svineri.

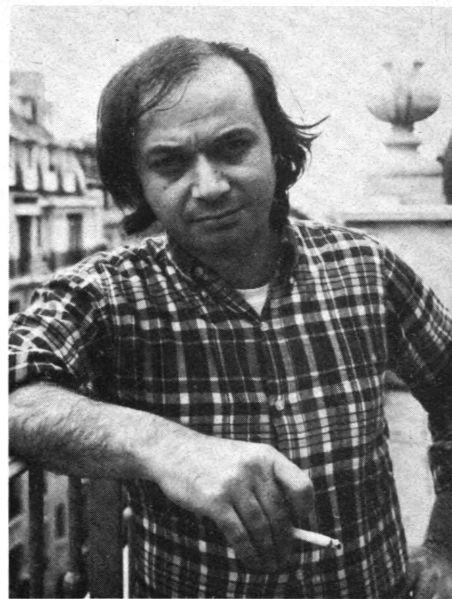
Poul Malmkjær

■ TRAFIK

Trafic/Monsieur Hulot nel caos del traffico. Frankrig/Italien 1971. Dist: Les Films Corona/Titanus. P-selskab: Les Films Corona (Paris) – Films Gibe (Paris)/Selenia Cinematografica (Rom). P: Robert Dorfmann. As-P: Georges Laurent, Wim Lindner. P-leder: Marcel Mossotti. Instr: Jacques Tati. Instr-ass: Marie-France Siegler, Roberto Glandella, Alain Fayner. Manus: Jacques Tati, Jacques Lagrange, Bert Haanstra. Foto: Edward Van Den Enden, Marcel Weiss. Kamera: Paul Rodier, Anton Van Munster/Ass: René Schneider, Christian Dupre, Peter Smaling. Farve: Eastman. Klip: Maurice Laumain, Sophie Tatischeff/Ass: Patrick Raynaud, Patricia Neny. Ark: Adrien De Rooy. Kost: Jacques Esterel. Komp: Charles Dumont. Dir: Bernard Gerard. Tone: Ed Pelster, Alain Curvelier, Jean Neny. Sp-E: Michel François. Make-up: Gert Van Den Berg. Medv: Jacques Tati (Monsieur Hulot), Maria Kimberly (PR-pigen), Marcel Fraval (Lastvognschaufføren), Honoré Bostel (Direktøren), Tony Kneppers (Den hollandske mekaniker), François Maisongrosse (François), Franco Ressel, Mario Zanuelli. Version: Fransk. Længde: 96 min., 2645 m. Censur: Rød. Udl: Columbia. Prem: Palladium 22.11.71.

Martin Drouzy

Samtale med Claude Berri



Claude Berri (hvis rigtige navn er Claude Langmann) er født i Paris i 1934 som søn af en polsk jøde og en rumænsk jødinde. Han hører til den samme generation af filminstruktører som René Allio, Alain Jessua og Serge Roullet, der alle har lavet deres første film midt i 60'erne, og som man kan kalde den anden nye bølge. Her i Danmark er Claude Berri først og fremmest kendt for sin debutfilm »Den gamle mand og drengen« (1966). Siden den har han imidlertid optaget yderligere 3 spillefilm, nemlig »Mazel Tov ou le mariage« (68), »Le pistonné« (69) og »Le cinéma de papa«, »Sikken far – sikken søn«, som havde Danmarkspremiere i fjor.

– I »Sikken far – sikken søn« skildrer De, hvordan De er blevet skuespiller og instruktør. Har De noget imod at fortælle, hvordan det gik til i virkeligheden?

– Næsten som jeg fortæller om det i filmen. Jeg startede som skuespiller og har endda været statist i forskellige film, bl. a. i »De søde piger« og »Sandheden«. En skønne dag tog jeg så selv fat på at skrive en drejebog, men der var ingen, der ville optage den, og det faldt mig på det tidspunkt overhovedet ikke ind selv at optræde som instruktør. Havde jeg haft mere regelmæssigt arbejde som skuespiller, var jeg formodentlig aldrig begyndt at skrive, og hvis nogen havde optaget mine drejebøger, var jeg aldrig selv begyndt at lave film. Det var for en stor del simpelt hen en skæbnens tilskikkelte, at jeg gjorde det.

– Temaet i Deres første spillefilm, »Den gamle mand og drengen«, var faktisk ret kontroversielt. De viser i den, hvordan man godt kan være godhjertet og alligevel være meget farlig for sine omgivelser. Den var et opgør med den politiske analfabetisme. Men i Deres senere film har det kontroversielle tilsyneladende fortonet sig en hel del.

– Det synes jeg nu ikke. »Mazel Tov« er jo måske nok ikke helt så kritisk som »Den gamle mand«. Den handler om angsten for ægteskabet, men samtidig er den ment som en skarp kritik af en vis form for jødisk småborgerlighed og det typiske snobberi, der følger med, og som man for øvrigt kan finde overalt inden for det bedre borgerskab. Hvad »Le pistonné« angår, er det en af de få – for ikke ligefrem at sige den eneste – film om Algerierkrigen. Der er ganske vist ingen front-

billeder i den, og man ser heller ikke en dråbe blod, men alligevel er den en ubarmhertig satire over hæren. Militæret bliver gjort til grin, og det samme gælder kolonikrigene og de imperialistiske interesser. Det er ikke så længe siden, jeg oplevede alt det, der foregår i den. Det kan virke overordentlig samfundsnedbrydende at henlede opmærksomheden på det absurde i at rede sin seng på militær vis og marchere og at afsløre de magtmisbrug, de menige mange gange bliver udsat for fra en eller anden idiot, der har fået kommandoen over dem – selv om det hele tiden sker i småbitte doser. Der var i hvert fald mange i Frankrig, der udmærket forstod, hvad det drejede sig om. Desværre lykkedes det mig ikke at få filmen forbudt. Det var ganske vist under overvejelse, men censuren, eller også var det regeringen, var klog nok til at lade være. Hvad »Sikken far – sikken søn« angår, indrømmer jeg gerne, at det er den mindst aggressive af mine film, fordi det er den film, hvor jeg elsker mest!

– Et fælles træk ved de fire film, De har lavet, er, at de alle sammen er i jeg-form, og at handlingen er i datid. Jeg kan ikke forestille mig, at De kan blive ved med at lave den slags film ret længe, fordi emnerne snart vil være opbrugt.

– Jeg tror, det er en misforståelse ligefrem at opfatte mine film som selvbiografiske, for i virkeligheden kan det jo ikke undgås, at der er lavet om på en hel del af det, der foregår i dem. Jeg var f. eks. kun 8-9 år gammel, da jeg måtte skjule mig som den lille dreng i »Den gamle mand«, og da jeg skrev drejebogen, var jeg 32. Der er altså ifølge selve sagens natur tale om en – især