

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.

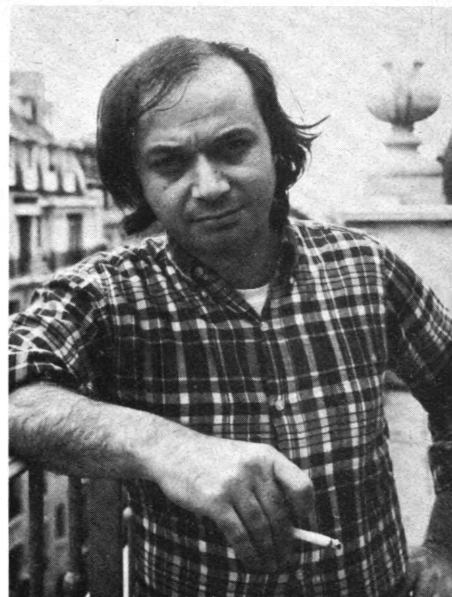
Poul Malmkjær

#### ■ 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



Claude Berri som Claude og Yves Robert som faderen i »Sikken far – sikken søn«.

for detaljernes vedkommende – stærkt romantiseret selvbiografi. I »Mazel Tov« er det ikke mit eget ægteskab, jeg taler om. Drejebogen er nemlig fra 1962–63, og selv giftede jeg mig først i 1967. »Le pistonné« er mere virkelighedsnær, men der skal trods alt laves meget om på tingene, for at man på halvanden time skal kunne skildre, hvad der er sket på 2 år. »Sikken far – sikken søn« er meget tæt ind på det, der i virkeligheden er sket, men også hvad den angår, har der været tale om en betydelig omskrivning. Ellers havde jeg ikke kunnet skildre 15 år af et liv på 90 minutter. Jeg skal dog gerne indrømme, at det er min mest personlige film, – dels har jeg virkelig haft en helt usædvanlig fader, og dels fortæller jeg i filmen om kærligheden mellem en far og hans søn, og det er jo ikke særlig moderne i øjeblikket. Det er måske det, der gør, at den i hvert fald i Frankrig ikke har været så stort et trækplaster som de foregående. De fire film, jeg har lavet, er på en måde fire kapitler i en bog om mit liv, som det er, eller som det kunne have været. Jeg kunne jo have giftet mig og levet mit liv som i »Mazel Tov«. Men nu er de altså lavet og dermed basta. Hvordan den næste etape kommer til at forme sig, ved jeg ikke noget om. Det vil vise sig. Jeg er selv den, der er mest spændt på, hvad der bliver det næste ...

– Man kan ikke nægte, at De lige fra begyndelsen har været i stand til at finde frem

til en ganske bestemt stil. Hvordan er det gået til? Hvad er det for instruktører, der har inspireret Dem?

– Stil er som bekendt ikke noget, man finder. Enten har man den, eller også har man den ikke. Det er ikke så let at forklare. Teknik er derimod noget, man erhverver sig. Jeg for min del begyndte med at lave kortfilm. Den første var »Le poulet« (63), som blev prisbelønnet i Venedig og indbragte mig en Oscar i Hollywood. Da jeg optog den, havde jeg sat søgerlinsen omvendt på, og jeg havde aldrig nogen sinde set et klippebord for mine øjne. Jeg var totalt uvidende på ethvert område. Men fordi jeg havde været skuespiller, og det var mig selv, der havde skrevet handlingen, kunne jeg se det hele for mit indre øje, og så gengav jeg det simpelt hen så enkelt som muligt. Stilen i mine film – hvis der da i det hele taget er tale om nogen stil – er ganske ligetil og helt uden ydre virkemidler som i en tragikomedie.

– Men De har dog trods alt beslægtede ånder inden for filmen, f. eks. Renoir.

– Ja, det er rigtigt nok, at jeg, hvad »Den gamle mand« angår, har været stærkt påvirket af Renoir. »Une partie de campagne« er min yndlingsfilm. Har man først set og oplevet den, kan man overhovedet ikke optage en film på landet uden at tænke på Renoir. Desuden var jeg, hvad min første film angår, også påvirket af Vigo (hans scener fra drengeskolen øvede en vis indflydelse på mig) og af Milos Formans »Blondinens kærlighed« som jeg holder meget af. I mine senere film tror jeg ikke, man kan påvise en lige så direkte påvirkning udefra. Jeg er for

øvrigt ikke selv nogen filmfan. Jeg går ikke hen på filmmuseet og ser en film den ene gang efter den anden for at finde ud af, hvordan den er lavet. Jeg arbejder snarere pr. intuition.

– Efterhånden er der en hel del franske TV-instruktører, der er gået over til filmbranchen. Kunne De ikke selv tænke Dem at gøre det omvendte og arbejde for fjernsynet?

– Ud fra et produktionsmæssigt synspunkt kan det godt betale sig at arbejde for fjernsynet. Det giver 7 millioner gamle francs (100.000 d.kr.), hvis det bringer en almindelig film et par år efter, at den er kommet, og 40 millioner gamle francs (500.000 kr.), hvis det står som medproducent af filmen. Til gengæld er der emner, der er bedre egnet til biograf end til fjernsynet – og omvendt! For øjeblikket omgås jeg med planer om at foretage en undersøgelse af forholdene i de franske kommuneskoler i form af en række interviews med lærere, forældre, børn osv. Det er et typisk emne for TV, men sådan som jeg forestiller mig det, tror jeg nu ikke, at fransk TV vil tage den. Jeg har simpelt hen i sinde at stille følgende spørgsmål: Er det nødvendigt, at militærtjenesten allerede begynder i kommuneskolen – og fortsætter på fabrikkerne? Hvordan opdrager man børn i Frankrig – eller rettere sagt: Hvordan disponerer man dem? Kan man bryde med det gængse mønster? Mit personlige syn på sagen er i denne forbindelse helt uden interesse. Det, jeg vil, er at skabe en mosaik af interviews i håb om, at der så vil vise sig at være en eller anden rød tråd, der går igen-



nem det hele. Men hvis det virkelig skulle være tilfældet, er der store chancer for, at fransk fjernsyn nægter at vise filmen. Måske kan den så blive vist i en biografslal ligesom Marcel Ophüls »Le chagrin et la pitié«, som også var lavet til TV, men ikke fik lov til at komme frem. TV interesserer mig kort sagt som form, men jeg er ikke interesseret i at arbejde direkte for fjernsynet.

Jeg tror, at løsningen i betragtning af de uoverstigelige problemer, der opstår i forbindelse med censuren – for øjeblikket paradoksalt nok ville være at optage film til TV, som ikke kommer frem i fjernsynet, – det vil med andre ord sige at lave de udsendelser, som det franske fjernsyn kunne og burde bringe, men som det faktisk ikke bringer.

– Det er »Columbia«, der har finansieret Deres to sidste film. Det vil altså sige, at De nu er en anerkendt instruktør. Der er endda kritikere, der mener, at De nu har fået mundkurv på og er taget til indtægt af systemet ...

– Jeg har aldrig rigtig forstået, hvad det egentlig vil sige. De mennesker, der retter den slags beskyldninger imod mig, har for øvrigt hverken lavet »Den gamle mand« eller »Le pistonné«. Der er mange, der tager afstand fra systemet i dag, simpelt hen fordi de selv ikke kan få adgang til det. Selv Godard havde før sin færdselsulykke besluttet på ny at indtage sin plads i systemet, fordi det er der og kun der, man kan udrette noget, og aldrig udenfor. Sådan set kan man altså sige, at Godard også er røvendt. Den eneste form for kritik, der i virkeligheden interesserer mig, er den, der rent kunstnerisk også holder stik. Hvis man lavede film i den ånd, der behersker de unge i dag, ville de være helt uden interesse, fordi de ville være totalt ensrettede, og der ikke ville være plads for andet end den rene og skære propaganda. Og hvad propagandaen i de fleste tilfælde er værd på det kunstneriske plan, ved vi jo alle sammen! I »Den gamle mand« angriber jeg dumheden, fordommen og racismen gennem alle tider. Og i »Le pistonné« er det militærets dumhed gennem alle tider, jeg angriber. Det, jeg siger i mine film, er, at menneskenes dumhed er evindeligt. Men jeg hører faktisk ikke til en generation, der påberåber sig Mao eller Trotsky. Hvis folk ikke synes, at de film, jeg hidtil har lavet, er engagerede, laver jeg altså aldrig engagerede film. Men jeg er trods alt synes, at der er nogle af dem, der er det, fordi de har forstået at bruge deres øjne og se, hvad der ligger bag, er der stor sandsynlighed for, at jeg kommer til at lave flere af samme slags, hvor jeg ikke vil behandle et eller andet tema, der tilfældigvis er på mode i øjeblikket, men angribe mennesket som sådant. Om 20 eller 50 år vil man formodentlig stadig kunne se »Den gamle mand og drengen«, hvorimod alle de små lejlighedsfilm, man laver i dag, inden der er gået et halvt år formodentlig vil være modne til lossepladsen. Der er dem, der synes, at »Z« er engageret, men det synes jeg slet ikke. Jeg synes tværtimod, den er usandsynlig demagogisk og i kunstnerisk henseende komplet uforvarselig. Hvis Costa-Gavras er en engageret instruktør, og jeg selv ikke er det, kan jeg lige så godt sige med det samme, at jeg også helst vil være fri for at være det.

Martin  
Drouzy  
anmelder

## SIKKEN FAR SIKKEN SØN

Claude Berri er ligesom François Truffaut, da han filmatiserede Antoine Doisons oplevelser, og René Allio, da han lavede »Den skamløse gamle dame«, af den opfattelse, at man taler bedst om det, man selv kender til. De fire spillefilm, han hidtil har optaget, kan alle betragtes som selvbiografiske.

Men selv om Berri indtil nu ufravigeligt har holdt sig til dette princip, er dette alene ikke nok. At man først har været barn, så dreng og så ung mand, er ikke tilstrækkeligt til, at man kan lave film. Det er ikke nok at have noget at fortælle, – man skal også være i stand til at gøre det, dvs. at man skal mestre selve den kunst at fortælle, og det er det, Berri gør. Allerede »Den gamle mand og drengen« viste os dette, og »Sikken far – sikken søn« er en yderligere bekræftelse af det. Derfor kan Berri også fuldstændig afslappet og frimodigt tillade sig at dele sit eget liv i fire episoder og af dette lave fire film, som hver på sin måde vedkommer os andre: barndommen (»Den gamle mand og drengen«), ungdommen og de første skridt som skuespiller og filminstruktør (»Sikken far – sikken søn«), militærtjenesten (»Le pistonné«) og de første følelsesmæssige vanskeligheder (»Mazel Tov ou le mariage«).

Når det kommer til stykket, forudsætter en sådan selvoptagethed, som den her kommer til udtryk, en god portion mod, al den stund Claude Langmanns korte livsløb ikke er særlig originalt. Der er intet i det, der gør sig fortjent til at lægge beslag på en producents opmærksomhed. Hele denne historie om en ung jødisk dreng, der under krigen gemmer sig på en gård i Sydfrankrig, er ikke særlig usædvanlig. Og det samme gælder historien om den parisiske skoledreng, hvis påfund og drengestreger får forældrene til at gå helt fra koncepterne, og som senere, da han gerne vil lave film, går i gang med at skrive sit livs rolle med sit eget liv som udgangspunkt, sine nærmeste som hovedpersonerne og sin far som drejebogsforfatter. For nu at gøre opgaven endnu vanskeligere vogter Claude Berri sig omhyggeligt for at pynte på de dramatiske elementer i filmene. I »Den gamle mand og drengen« nævner han så at sige hverken krigen eller tyskerne, – man aner dem bare i baggrunden, ligesom der i »Le pistonné« (bortset fra det sidste billede) ikke findes nogen direkte hentydning til Algerkrigen. Berri vælger med vilje det banale, det dagligdags, som vi alle har oplevet eller i hvert fald kunne have oplevet. Det er hans force, at han hverken stræber efter det heltmodige eller det virtuose. Han prøver aldrig på at gøre noget, som han ikke magter. Hans ambitioner står i nøje forhold til hans talent.

Hans særlige evne består (som han selv antyder det i ovenstående interview) i at omskabe sit liv samtidig med, at han filmatiserer det, og at se på det med nye øjne, som om han så det for første gang. Derfor bygger alle hans film – ikke på en abstrakt idé, men på en grundstemning eller -følelse: ømheden i »Den gamle mand og drengen«, usikkerheden i »Mazel Tov«, kedsomheden og tungsindet i »Le pistonné« og kærligheden til faderen i »Sikken far – sikken søn«. Denne sidste film, som i virkeligheden har været

genstand for flest overvejelser fra Berris side, og som han egentlig havde tænkt sig skulle være den første, udgør rent stilistisk kronen på de tre foregående. Ved første øjekast virker den temmelig løs og ustruktureret, men når det kommer til stykket, er det den subtileste og den mest intelligente af dem alle. For ikke at forfalde til det sentimentale, hvad emnet let kan give anledning til, lader Berri filmens to sidste tredjedele udspille sig på tre forskellige planer: 1) filmens handling, 2) en række fingerede scener (film i filmen) og 3) de virkelige begivenheder, dvs. de ting, Berri-Langmann selv har oplevet. Som et eksempel på, hvordan denne overgang fra det ene til det andet fungerer, kan nævnes, at Berri i filmens begyndelse viser, hvordan Claude over for sine forældre skjuler, at han ikke har bestået sin mellemkoleeksamen. Arene går, og Claude vokser til. Han skriver en drejebog om sit liv. Faderen læser den, og først derved opdager han, at drengen i sin tid har løjet for ham. Om natten tager han drejebogen fra sønnens bord og tilføjer den scene, som i hans fantasi ville have fundet sted, hvis han i tide havde fået at vide, at sønnen havde ført ham bag lyset: Han sønderriver det sæt tøj, som han har foræret drengen som belønning. Claude Berri viser os på lærredet faderens tænkte vredesudbrud – et udbrud, som for øvrigt lidt senere bliver til virkelighed, eftersom faderen i den virkelighed, som er filmens, for alvor sønderriver sønnens tøj – hvad der svarer til den virkelighed, Claude Langmann selv har oplevet som dreng. På den måde går vi to gange fra fiktion til virkelighed, eller – for at udtrykke det mere præcist – vi føres fra en første fiktion (drejebogen eller filmen i filmen) til en anden fiktion (selve filmen), og ved en ekstrapolering går tilskueren derefter selv videre fra filmens fiktion til den selvbiografiske virkelighed. Takket være denne dobbelte distanceringsproces kan Berri tillade sig at fortælle de mest personlige (og samtidig de mest banale) ting, uden at han af den grund falder ud i det smagløse eller det sentimentale. Den dobbelte fiktion fungerer på samme måde som hukommelsen: den afrunder kanterne og sliber hjørnerne af, og den påvirker vore følelsesmæssige reaktioner, fordi den giver den tone af ømhed, som instruktøren med forbløffende blufærdighed formår at formidle fra lærredet til salen, et anstrøg af humor.

Netop fordi Berri er den fødte fortæller, kan han skildre sit eget liv uden forskønnelse af virkeligheden. Han behøver ikke at være original. Det eneste, han behøver, er at være sig selv.

### ■ SIKKEN FAR – SIKKEN SØN

Le cinéma de papa. Frankrig 1970. Dist: Columbia. P-selskab: Renn Productions/Columbia Films. P: Pierre Grunstein. P-leder: Alain Coiffier. Inst/Manus: Claude Berri. Foto: Jean Penzer. Kamera: Claude Agostini. Farve: Eastmancolor. Klip: Sophie Cousse (Sup), Corine Larere, Arlette Langmann. Ark: Jacques Saulnier. Musik: Lino Leonardi. Tone: Jean Labussière. Instr-As: Alain Tourriol, Olivier Mergeau. Medv: Claude Berri (Claude), Alain Cohen (Claude som dreng), Yves Robert (Claudes far), Henia Ziv (Claudes mor), Marianne Sureau (Arlette), Gérard Barry (Richard), Arlette Gilbert (Simone), Prudence Harrington (Sarah), Philippe De Broca (Jean Timent), Teddy Bilis (Salomon), François Billetdoux (Forfatteren), Francis Lemarque (Lazarus), Jean-Michel Rouzière (Columbia Films repræsentant), Maurice Escande (Instruktøren), Grégoire Aslan (Produceren), Paula Dehely. Længde: 100 min., 2745 m. Censur: Rød. Udl: Dan-Ina. Prem: Alexandra 1.7.71.

Indspilningen startet 20. juli 1970, eksteriørcener optaget i Paris.