

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, fordømmen 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 angriber 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 afsluppet 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 drengestreg far 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 Berri 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.