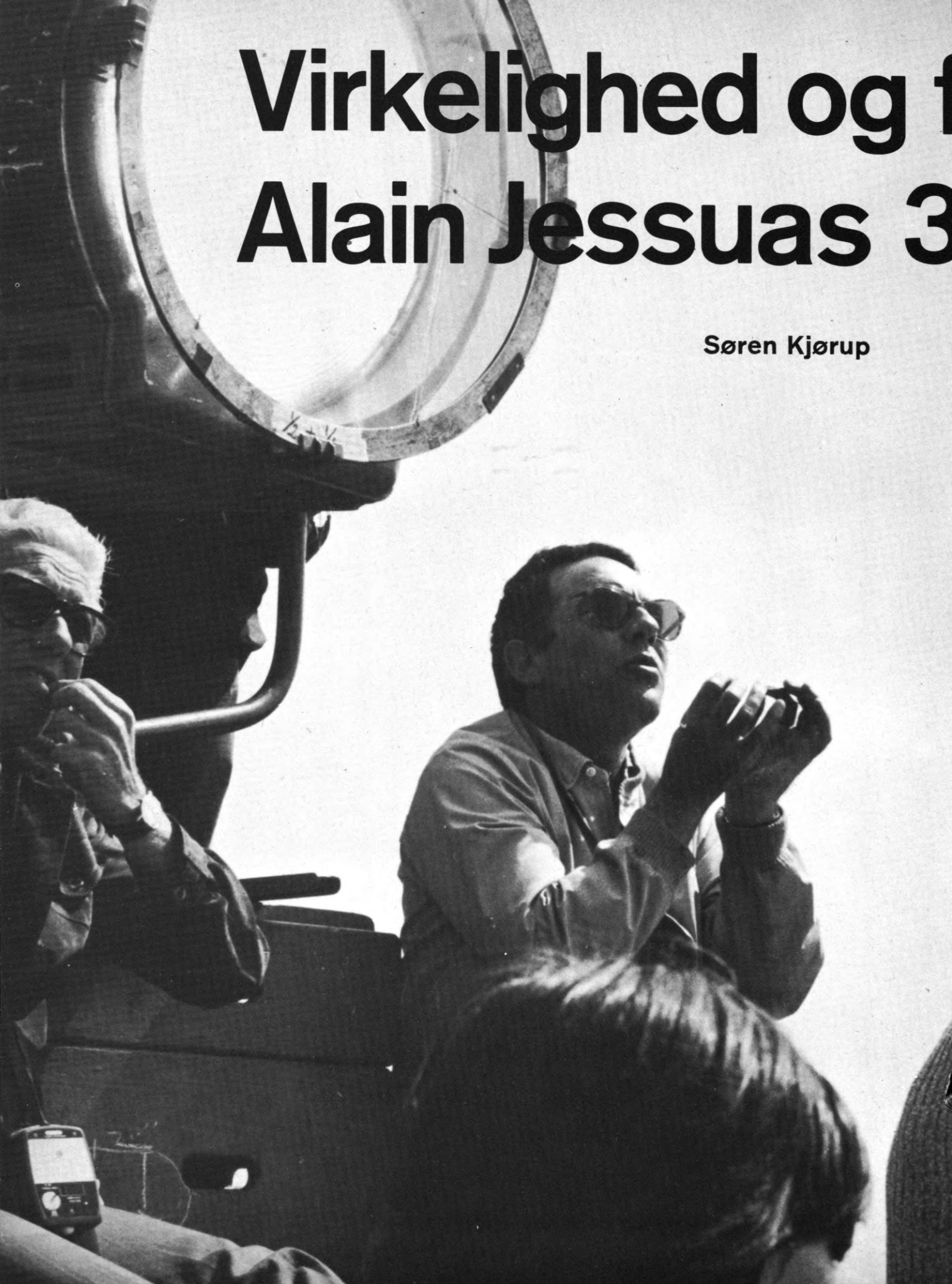


Virkelighed og f **Alain Jessuas 3**

Søren Kjørup



fantasi i film



Hvor speciel Alain Jessua end kan forekomme som menneske og som filmkunstner, er det dog ikke – som han selv har understreget gang på gang i interviews – med hans gode vilje, at han siden sin debut for ti år siden kun har fået lavet yderligere to film. Nok er han en instruktør, der i sjælden grad gennemarbejder sine projekter (hvortil han altid selv skriver manuskript) førend han går i gang, men i de forløbne ti år har han dog adskillige gange måttet lægge gennemarbejdede projekter på hylden, simpelt hen fordi han ikke har kunnet finde producenter til dem.

Som f. eks. den politiske satire »Hold til venstre«, eller projektet »La Planète bleue« fra 1969, som Bjørn Rasmussen uheldigvis har fået med i sit 4. bind af »Filmens H-H-H« (og det er jo ikke det eneste ikke-realiserede projekt Bjørn tog med for at være helt à jour) – en historie om konen til en død astronaut, som opdager, at der er noget lusket ved den forskning, der udføres på den rumstation, hvor hendes mand arbejdede.

»Den blå planet« måtte henlægges, fordi den ville blive for dyr i special effects. Og netop denne kendsgerning kombineret med det lille handlingsreferat viser Jessuas dilemma: Han er en perfektionist med hang til det bizarre, og han har derfor hverken kunnet opnå de konventionelle produceres tillid og succes hos det store publikum (som en Truffaut) eller kunnet finde sig i at skulle slå sig igennem på bittesmå budgetter (som en Rohmer).

At Alain Jessua adskiller sig fra de mere kendte af de mange instruktører, der debuterede sammen med ham under det velkendte debutant-boom i fransk film i gaullismens storhedstid (1958–63) skyldes formentlig også Jessuas baggrund. I modsætning til Chabrol, Godard, Rohmer, Truffaut og så mange andre (men til gengæld i lighed med f. eks. Louis Malle og Jacques Demy) er Jessua ikke en kritiker, der er blevet instruktør, men en instruktør der har været den traditionelle vej igennem branchen. Han har f. eks. været assistent hos adskillige medlemmer af den ældre generation – men ikke hos hvemsomhelst og ikke på hvilke film som helst. Jessua var assistent på nogle af de mest fremragende franske film fra halvtredserne, på Jacques Beckers »Smukke Marie« og på Max Ophüls' »Madame de ...« og »Lola Montèz«. Og selv om en assistents opgave sjældent er en sådan, at han kan få direkte indflydelse på de film, han er med på – eller for den sags skyld har mulighed for at lære så grueligt meget angående de centrale filmkunstneriske problematikker – så har Jessua dog fortalt, at Max Ophüls personligt har betydet en mængde for hans udvikling.

Hvor forskellige Alain Jessuas tre film end er – specielt hvad angår deres historie og opbygning – så behandler de dog alle tre to snævert forbundne hovedtemaer: Fantasi overfor virkelighed og det syge overfor det sunde. (Så vidt man kan skønne ud fra Jessuas udtalelser om de ikke-realiserede projekter, ville de dog ikke slet så klart falde indenfor denne ramme, må man i sandhedens interesse vist bemærke). Men der er naturligvis forskelle i de større tematiske sammenhænge, hvori dette dobbelte hovedtema behandles – og disse større sammenhænge er interessante, fordi de viser, at Jessua i langt højere grad end sine kolleger (paradoksalt nok, når forskellen i deres baggrund tages i betragtning) forholder sig til den bredere kulturelle debat.

Jeg er ikke klar over, hvornår ideen til debut-filmen »La vie à l'envers« (»Livet på vrangen«) er opstået hos Jessua, men jeg gætter på, at den allerede var ret gammel i 1963, da filmen kom frem, for denne film er (i langt højere grad end Jean Delannoys »Les jeux sont faits«,

»Terningerne er kastet«, fra 1947 med manuskript af Jean-Paul Sartre) en film med forbindelse til eksistentialismen. Jessuas anden film »Jeu de massacre« (»Helte dør aldrig«) fra 1967 er derimod tydeligt nok et indlæg i medie-debatten og bevidsthedsdebatten fra slutningen af tresserne, med tegneserien brugt som et entydigt sindbillede for filmen. Og endelig viser den tredje film »Traitement de choc«, »Chokbehandling«, som snart får premiere herhjemme, at de senere års politisering af kulturdebatten ikke er gået hen over hovedet på Jessua.

Jessua bruger altså filmmediet til mere end blot at lave film. Han vil – banalt udtrykt – sige noget med sine film. Men i modsætning til f. eks. en André Cayatte (som det ellers måske nok var værd at tage op til nyvurdering i disse tider) bruger han filmmediet på en sådan måde, at selve den filmiske udtryksform bliver uløseligt knyttet til det, han vil have sagt, fordi han herigennem direkte kan trække sin tilskuer med ind i problematikken.

Dette betyder naturligvis, at »Helte dør aldrig« bliver den tematisk mest komplekse og i denne forstand centrale film, for her er tema og form simpelthen to sider af samme sag: Filmen handler om et kunstnerisk mediums besnærende magt, den er selv lavet gennem en besnærende udnyttelse af et kunstnerisk medium. Men måske er det dog i »Livet på vrangen«, at man finder de klareste udtryk for Jessuas evne til gennem sine udtryksmidler at drage tilskueren med midt ind i problematikken.

LIVET PÅ VRANGEN

»Livet på vrangen« beskriver et par måneder af en ung provinsfødt mands liv i Paris. To afgørende måneder, for det er i løbet af dem, at han trækker sig længere og længere ind i sig selv for til sidst at ende i passivt mediterende tilstand på et sindssygehospital, overbevist om at han har narret hele omverdenen. Omvendt mener omverdenen naturligvis, at den så at sige har narret ham ved at få ham til frivilligt at lade sig indlægge. Man tror, at man har fået ham til at tro, at han har fået sit ophold i denne »store villa« udenfor byen af »en rig mand« som »belønning« for sin beretning på en båndoptager om sine oplevelser i løbet af de sidste par måneder.

Filmen er denne beretning. Den begynder simpelthen med, at båndoptageren spoles tilbage, idet den afgiver mærkelige bagvendte stemmelyde: »La vie à l'envers« = »Livet bagfra« eller »på vrangen«. Filmen genoptager altså mønstret fra Sartres første og mest filosofiske roman »La nausée«, »Kvalme«, fra 1938, som består af hovedpersonen Roquentins beretning om et par måneder, der har ført ham længere og længere ind i sig selv og lært ham en ny måde at opleve verden på – og den slutter med beslutningen om at skrive netop denne beretning.

Hovedpersonen Jacques' beretning i »Livet på vrangen« handler om hans triste job med at udleje triste lejligheder (under ensformigt vildledende beskrivelser) til triste mennesker; om den triste fotomodel han bor sammen med, og som han finder på at gifte sig med i et anfald af distraktion; om hvordan han mister sit job på grund af sin mærkværdige optræden overfor cheffparret ved det triste samlebåndsbryllup (han stikker simpelthen af fra bryllupsmiddagen); om hans og konens triste venner; altså kort og godt om et trist, overordentlig fremmedgjort og begivenhedsløst normalliv i en moderne storbys flippoleariat. Men i øvrigt må det betones, at det lykkes Jessua at få skildret denne massive tristhed, så den nok bliver både påtrængende og beklemmende, men dog alligevel

tålelig at sidde og se på, f. eks. ved en lang række humoristiske glimt.

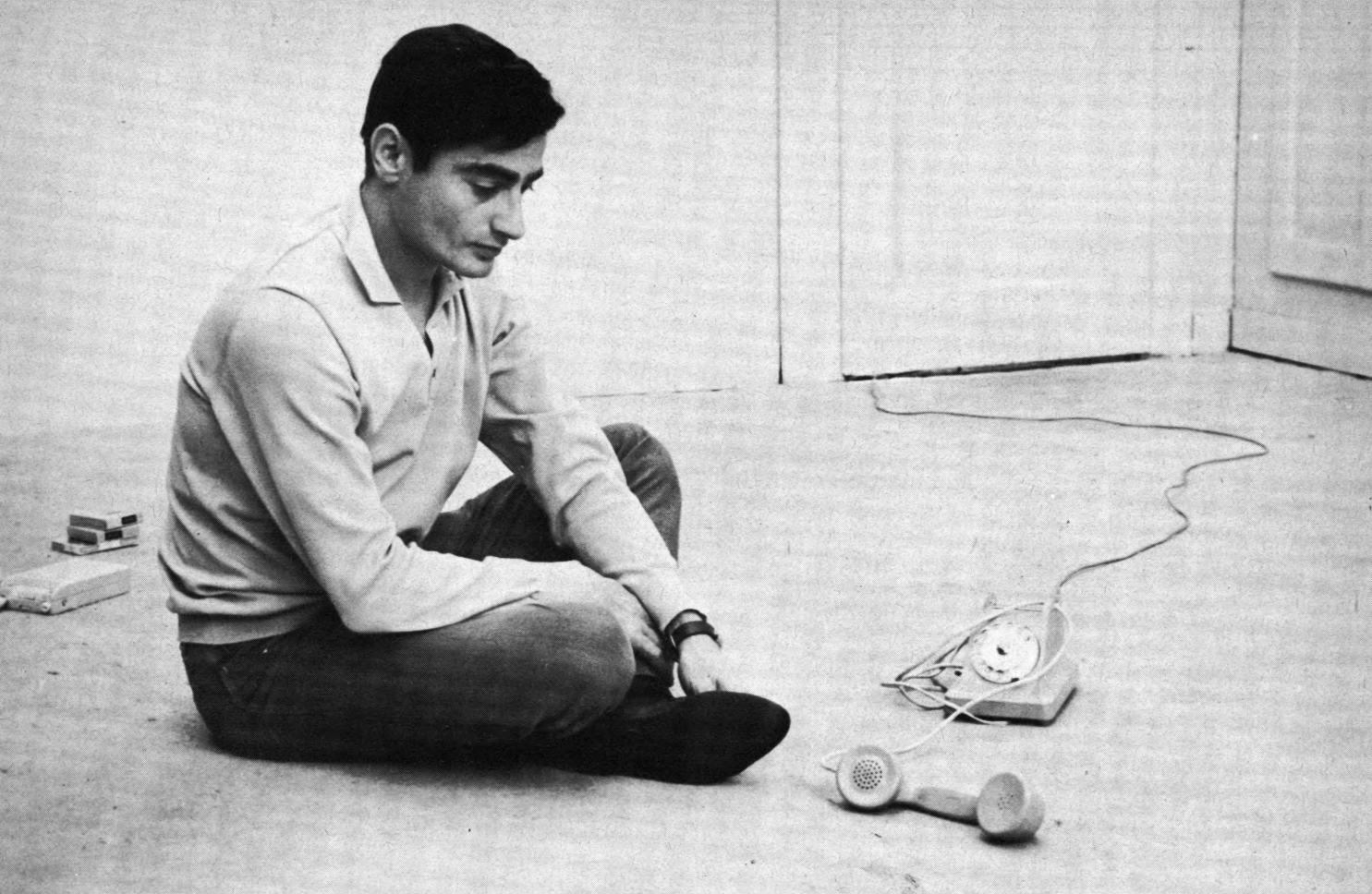
Først og fremmest handler filmen dog om hovedpersonens stadig større underlighed. Han finder ud af, at han kan se på mennesker uden at se dem, at han kan deltage i konversationer uden at høre dem, og til sidst at han kan kontrollere hele sin omverden, tingene, menneskene, ja, selv tiden og dagslyset udelukkende ved en slags mystisk bevidsthedsenergi. Og det spændende er, at Jessua lader os opleve en del af disse ting sammen med Jacques.

Langsomt, men sikkert drager han os med ind i Jacques' forvredne fantasiunivers, for så pludselig at slå benene væk under os – en metode som jo også Hitchcock er mester i, men som her bruges i en mere ekstrem form simpelthen fordi filmen handler om (og er fortalt af) et sygt menneske. Jessua begynder med at lade os opleve stumper af Jacques' tomme og sammenhængsløse tilværelse: Vi følger Jacques i hårdt klippede spring fra lejlighed til lejlighed eller rundt forskellige steder i byen, fra lys til mørke ind i dybe gange, eller fra mørke til lys op og ned ad rullende trapper eller i elevatorer. Ihukommende at subjektiv lyd lettere accepteres af tilskueren som rimelig eller realistisk end subjektive billeder, altså at billeder giver et stærkere indtryk af virkelighed end lyd, begynder Jessua herefter at lade os opleve, hvordan Jacques hører stemmer som en fjern rungende kværnen – og siden hvordan de helt forsvinder. Men da han først har sikret sig, at vi nu helt identificerer os med Jacques og ser verden gennem hans øjne, vender Jessua metoden og lader os f. eks. høre virkelighedens larm, mens vi ser Jacques bevæge sig gennem tomme gader og caféer på billederne.

Men Jacques kan ikke blot fjerne den menneskelige verden eller fratage den liv; han kan også give liv til tingene, opleve dem i deres rå, kvalmende eksistens – som eksistentialisterne ville sige. Og vi får en række billeder (der vitterligt er kvalmende), hvor vi med Jacques betragter stærkt forstørrede, og derved komplet urealistiske og mærkværdige enkeltheder i tingsverdenen, grene på træer, en støbejernsfod på et cafébord, krummen i et overskåret brød. Som hos Sartre hvor Roquentin betragter (og kvalmes ved) nogle trærødder, ser man her, hvordan tingene i det komplet tingsliggjorte univers har lige så meget – eller lidt – liv og frihed som mennesket.

Højdepunktet i denne form for involvering af tilskueren kommer, da Jacques opdager, at han kan kontrollere dagslyset eller tiden. Han er spadseret op på Montmartre og ser ud over byen – og nu opdager han, at han er i stand til at lade det blive nat og dag igen efter forgodtbefindende. I hvad der ligner en subjektiv sekvensindstilling på et par minutter, ser vi det ret langsomt blive nat og dag igen tre gange. Som de snedige tilskuere vi er, kan vi naturligvis ikke lade være med at spørge os selv, hvordan nu dette er lavet sådan rent teknisk – og forklaringen er jo ligetil: Der må være mindst én nat-indstilling (for lysene tændes i byen om natten) og mindst én dag-indstilling, omgivet af op- og nedtoninger. Optagetiden må have været meget længere end såvel fortællertiden som den fortalte tid (der angiveligt falder sammen), når vi lige at tænke, førend Jessuas afslører for os, at vi nu er begyndt at tolke, hvad vi ser, på hovedpersonens »syge« måde.

For da Jacques kommer hjem, viser det sig, at han har været væk i tre dage! Hvad vi med ham forstod som et kort tidsrum inddelt subjektivt i mørke og lyse dele, var altså faktisk et tidsrum på tre hele døgn. Og herfra tager udviklingen så fart. Vi forstår konens fortvivlelse (og selv-



Still/ Charles Denner som den syge hovedperson i »Livet på vrangen«. Filmen beskriver en ung mand, der ender på et sindssygehospital overbevist om, at han har narret omverdenen.

mordsforsøg) over Jacques mærkværdighed (også selv om hun tolker den uforstående som et udtryk for hemmeligholdt utroskab) – og hvis det ikke før har strejft os, forstår vi nu, at vi hele tiden har set hende som en tarvelig gås, fordi vi har set hende gennem hans øjne. Selv om det også er en form for svigten, vokser hun moralsk ved sin fast gennemførte beslutning om at forlade ham – idet hun efterlader en mængde madvarer og nogle penge. Og filmen slutter med, at Jacques først tømmer sit rum for alt andet end en hvid seng mod de hvide vægge, og til sidst ender siddende på gulvet i hvidt tøj i et lige så hvidt rum (»Det er næsten som i en klinik,« fortæller han) på sindssygehospital, mens han på lydsiden fortæller, at han »har narret dem« og at hans kone, »forklædt som sygeplejerske«, bringer ham mad. Han er lykkelig.

Takket være den mesterlige brug af klipning og lyd – og takket være Charles Denners fascinerende, helt kølige og på sin vis udtryksløse spil som Jacques – lykkes det Jessua i »Livet på vrangen« at give os et splittet forhold til hovedpersonen og hans verden: Vi ser verden gennem hans øjne, vi oplever hans underlighed som retfærdiggjort og hans mediterende passivitet i slutningen som en form for lykke – men vi kan også se på ham og udenom ham, kan se at han er syg, og kan se hans kone og venners kedsommelighed som i lige så høj grad bestemt af ydre forhold som Jacques' sindssyge. Men først og fremmest fornemmer vi dog en slags fascination af fantasien, af drømmen, og af det (sinds-)syge – omend måske en behersket fascination.

HELTE DØR ALDRIG

»Jeg afskyr drømmen!« – er derimod første replik i »Helte dør aldrig«, en replik der altså øjeblikkeligt viser, at Jessua her fire-fem år efter »Livet på vrangen« vil tage den samme problematik op igen. Men i langt større orkestrering (og f. eks. i farver). Også »Helte dør aldrig« er en ramme-fortælling og en jegfortælling. Indledningsreplikken kommer fra fortælleren Pierre – en ung forfatter af krigsromaner og action-tegneserier. Replikken falder (som en fortæller-tanke), mens vi ser de fire hovedpersoner, Pierre, hans elskerinde (og tegner) Jacqueline, deres ven (?) Bob, og Bobs mor sidde roligt side om side i haven ved Bobs og hans mors villa ved Neuchâtel-søen, mens kamerateer cirkler roligt omkring dem og i øvrigt får sin bevægelse spejlet i et roterende havevandingsanlæg bag personerne.

Den umiddelbart syge, den umiddelbart fantasifulde drømmer i denne film er den velhavende Bob – og kontakten mellem Bob og Pierre og Jacqueline oprettes, da Bob opsøger dem i Paris for at fortælle om sit helt særlige forhold til Pierres værker: Ikke blot har han læst alt, men han har også oplevet de samme utrolige ting som Pierres kulørte helte! Og i en fuldkommen fabelagtig sekvens mimer og fortæller Bob (godt hjulpet af lyd og lys) en hel krigsfilm om sine hårrejsende og hjertegribende oplevelser i Nordafrika og i den vietnamesiske jungle – mens han kravler rundt mellem møblerne i Pierres arbejdsværelse.

Selv om de irriteres over Bob og finder ham latterlig beslutter Pierre og Jacqueline sig alligevel til at tage imod hans gæstfrihed – gratis middage og gratis ferieophold i Schweiz har de hverken råd eller moral til at

afslå. End ikke det at Bob åbenbart forfølges af hemmelige agenter og ikke blot sætter sit eget, men også deres liv på spil kan få dem til helt at slå hånden af ham – og det viser sig da også snart, at det hele er fri fantasi, at den kvindelige leder af modstandsorganisationen er ingen anden end moderen, og at den hemmelighedsfulde forfølger ikke er en fjendtlig agent, men en fyr ansat til at forhindre Bob i at begå alt for store dumheder og til at glatte ud på og betale for dem, han alligevel når at begå.

Vel installeret i Neuchâtel – og hårdt presset fra sin forlægger hjemme i Paris – begynder Pierre på en ny tegneserie, til dels inspireret af Bobs natlige fantasieventyr i omegnen, »Morderen fra Neuchâtel«. Bob er begejstret og lader sin fantasiskikkelse i stadig højere grad stemme overens med seriehelten Michel D. Og da Pierres ideer begynder at slippe op, lader han og Jacqueline bevidst Bobs fantasi (der delvis omsættes i gerning) overhale fortællingen for derefter i tegneserien at udnytte, hvad Bob finder på.

Denne stadige vekselvirkning mellem de fiktive heltegerninger i virkeligheden og de virkelige heltegerninger i fiktionen bliver tættere og tættere, men det hele forløber godt indtil en Jacqueline-figur introduceres som Michel D.'s veninde – og Bob pludselig flygter med den rigtige Jacqueline og er tæt ved i virkeligheden at realisere Michel D.'s tanke om døden som straf for svigten, og selvmordet som sidste udvej for den person som med sin

større fantasi og sin viljesudfoldelse har udfordret og netop derved vist sig uegnet til at leve i det solide borgerlige (og ikke mindst schweiziske) samfund.

Hele den sluttelige flugt, ledende op til de meget reelle mord- og selvmordsforsøg, er helt fabelagtigt skildret af Jessua med en så hastig vekslen mellem tegneserie og virkelighed, at man som tilskuer ikke når at følge med, men må tage det hele som ét samlet udsagn om én »virkelighed«. Bob har kigget Pierre i kortene (nemlig i skitserne til kommende episoder), og han kan nu forfølges takket være netop disse udkast, som han følger slavisk. Hele sekvensen er da lavet som en krydsklipning mellem tegneseriebilleder (tegnet af ingen ringere end Guy Peellaert, skaberen af »Jodelle«), til dels ledsaget af en oplæst tegneserietekst, og billedet fra denne »virkelighed«, som man kun kan nævne i gåseøjne, fordi den både i indhold og form ligner tegneserien: Billederne gøres tegneserieagtige i farver og komposition, f. eks. ved at man isolerer personer mod ensfarvede flader, – og det hele ledsages i øvrigt ind imellem af en voldsom »tegneseiemusik«, hovedsageligt bestående af larm og prust og støn og vræl. Selv de personer, som forfølgerne og de forfulgte møder på deres vej, og som jo ikke kender historien i forvejen, kommer til at spille de roller, som Bob og Pierre har tiltænkt dem, eller de falder spektakulært ud af rollerne og gør netop derved alligevel netop det rigtige. Men de bliver naturligvis også ledt rigtigt på vej af den lille agent-oppasser, der på spørgsmålet om, hvem det dog er man jager (stillet på schweizertysk, der bruges som komisk effekt i den i øvrigt fransksprogede film) triumferende svarer: »Der Mörder von Neuenburg!«.

Kulminationen kommer efter mordforsøget på Jacque-

Still/ Claudine Auger og Michel Duchaussoy
i en scene fra Alain Jessuas »Helte dør
aldrig«, der er et raffineret spil mellem
fantasi og virkelighed.



line. Fortællingen dikterer, at Michel D. jages af folket og søger tilflugt i Neuchâtel-slottet. Og sandelig om ikke folk er troppet op i store mængder – men, viser det sig, ikke for at jage Bob, men for at hylde ham: Man klapper af hans elegante måde at klatre rundt på slottets tag på! Er »folket« indenfor eller udenfor fiktionen, er de tilskuere eller medvirkende?

Fortællingen dikterer videre, at Michel D. erklærer sin foragt for dagligdagens småborgerlighed – og kaster sig ud. Bob holder en tilsvarende tale, men nu ikke mere som sin egen fantasi. Bob holder tale som sig selv, som rigmandssønnen der ved at han er til grin, men som er nødt til at hengive sig til sine tåbelige fantasieventyr for at kunne holde tilværelsen ud. Og hele stemningen skifter til dødsens alvor, til virkelighed. Bob kaster sig ud, hans fald krydsklippes med Michel D.'s tegnede fald – men i modsætning til Michel D. får Bob ikke lov til at dø dramatisk. Endnu engang er der sikkerhedsnet under hans udfoldelser, og han fanges op i et improviseret springtæppe – et stort schweizisk flag!

Et af de mest fascinerende træk ved »Helte dør aldrig« er det, at selvom filmen helt tydeligt behandler temaerne fantasi/virkelighed og sygdom/sundhed, er disse temaer ikke klart fordelt på personer. For en foreløbig betragtning er det selvfølgelig klart, at Bob repræsenterer fantasien og sygdommen, Pierre virkeligheden og sundheden. Men denne betragtning holder kun på overfladen, altså den overflade som fortælleren Pierre lægger frem. Som nævnt åbner filmen med, at Pierre fastslår, at han »afskyr drømmen«, og gang på gang i filmens løb vender han tilbage til, at han er en virkelighedens mand.

Men ligesom Rohmers jeg-fortællere er Pierre en person, der bedrager sig selv. Hans opfattelse af, at han er den virkelighedens mand, der styrer de andre, der blot er drømmende marionetter, er fri fantasi. Bobs tale fra Neuchâtel-slottets tårn viser en langt højere grad af selvforståelse end Pierre nogensinde røber – og intet udelukker, at Bob før sit spring har set det springtæppe, som kameraet (og dermed vel fortælleren Pierre) ikke har opdaget endnu.

Gang på gang viser Jessua, at Pierre er en fantast, og det både med små sigende enkeltheder og med store, tematisk bærende scener. Lad mig nøjes med et enkelt eksempel. En af de første ting Pierre fortæller om sig selv i filmen efter prologen, ramme-scenen i haven, er, at han altid, selv når han slet ikke har råd (ja, måske endda netop når han har allermindst råd) lader sig klippe i en bestemt fornem salon på Champs-Élysées. Men denne vane er jo netop et udtryk for fantasi eller drøm – den fattiges og ubetydeliges drøm om at være rig og betydningsfuld – helt på linie med den på mange måder uforstående Bobs fantasi om at være en helt. Og det omvendte forhold mellem Pierre og Bob understreges netop i forbindelse med scenen hos frisøren, for naturligvis viser det sig, at Bob, der jo har mere end råd til det, bliver klippet i netop denne salon: Bob lever i overensstemmelse med sin virkelighed, Pierre har sin drøm. Når alt kommer til alt er Pierres virkelighedsdyrkelse en slags detailrealisme eller detailmaterialisme; når han vender sig mod »drømmen«, er det i grunden enhver dybere forståelse af verden og menneskene, han vender sig imod til fordel for en dyrkelse af hans egen indsnævrede »virkelighed«: Et godt måltid mad, en god cigar, en god elskerinde. Når Pierre først indfører en Jacqueline-figur i sin serie og siden bevidst skubber Jacqueline mod Bob – og derved uagtsomt næsten kommer til at volde hendes død

og Bobs fordærv – er det netop fordi han da virkelig ikke kan tage sig af hendes (for ham at se) typisk kvindelige, urealistiske behov for romantik; den slags behov hos hende kan Bob da gerne få lov at tilfredsstille, bare han selv kan beholde hende som seksualpartner. Og Jessua lader ham give dette »skub« i en scene, der først og fremmest handler om den omhu, man (ifølge Pierre) bør anvende på at tænde en god Havana-cigar.

Efter sine heltegerninger i slottet og et påfølgende hospitalsophold er Bob tæmmet, og filmen kan så slutte med den scene, der også udgjorde dens prolog: Den lille storfamilie Pierre, Jacqueline, Bob og Bobs moder er forsamlet på græsplænen i ro og mag – og Pierre fastslår, at alt har vendt sig til det bedste, alle er lykkelige, takket være hans styring. Sammenligningen med slutningen af »Livet på vrangen« er nærliggende; Jessua har sørget for, at vi andre ved bedre.

Men filmen er en dobbelt rammefortælling, for udenom rammen, der angiver Pierre som fortælleren, er lagt endnu en ramme, en ramme af tegneseriebilleder i begyndelsen og store ensfarvede flader i slutningen, ledsaget af »tegneserie-musikken«. Udover den personlige eller moralske problematik vil Jessua altså tydeligt markere medieproblematikken. Gennem den yderste ramme markeres det, at filmens virkelighed ikke blot omslutter forskellige drømme eller fantasier (hvoraf nogle er markeret og heftet til bestemte personer ved overskrifter, skrevet på Pierres røde IBM kuglehoved-skrivemaskine, og ved brug af særlige farvefiltre), men at den også omslutes af en ydre virkelighed. Filmens virkelighed er jo fiktion.

Jessua vil imidlertid ikke nøjes med den »nemme« medie-morale om, at visse personer kan blive stærkt påvirket af de fortællinger, de læser (eller ser i biografen) – som Bob af tegneserierne. Men han afviser naturligvis heller ikke denne morale; den er lige til at uddrage. Men Jessua går videre til gennem sin film at fremhæve den nok så væsentlige pointe, at vor virkelighedsopfattelse som helhed vil være præget af det sprog, vi opfatter virkeligheden i. Han viser os den mulighed, at ikke blot filmens personer måske bedrager sig selv i deres opfattelse af sig selv, deres medmennesker, og den verden de lever i, men at også vi bedrager os selv. »Helte dør aldrig« er både en moralsk og en erkendelsesteoretisk fortælling.

I forbindelse med omtalen af »Livet på vrangen« nævnte jeg, at Jessua ynder at bruge »misdirection« og specielt den form for »misdirection«, der på Hitchcocksk vis involverer tilskueren moralsk og afslører nogle af hans fordomme. Begge dele findes adskillige steder i »Helte dør aldrig«, f. eks. i forbindelse med kvindeskikkelserne.

Eleonore Hirt ser slående ung ud som Bobs mor – men Pierre opfatter hende som for gammel til erotik, og hun bekræfter selv denne vurdering. Noget i retning af det omvendte forhold gør sig gældende med Jacqueline. Umiddelbart forekommer det os helt rigtigt at indføre en Jacqueline-skikkelse i tegneserien, ja, dette træk hjælper os faktisk til at gøre os klart, hvad det er, der måske hele tiden har generet os lidt ved Claudine Auger som Jacqueline: Skuespillerinden ligner simpelthen en tegneserie-heltinde som tegnet af en Guy Peellaert eller en Jean-Claude Forest (»Barbarella«). Og dette er måske en af grundene til, at vi har opfattet hendes figur som lidt svag – kunne piger kan jo ikke være intelligente og moralsk fuldgældige personer over i købet. Men udviklingen i filmen viser det modsatte. Jessua har igen fanget os og vist os, at vi er kommet til at dele den mandchauvinistiske Pierres betragtningsmåde.

CHOKBEHANDLING

»Misdirection« og temaerne ungdom (erotik)/alderdom og skin/virkelighed forbinder »Helte dør aldrig« og »Livet på vrangen« med Jessuas nyeste film, »Chokbehandling«. Ja, faktisk begynder »Chokbehandling« – efter titelsekvensen – med en scene, der vender op og ned på slutningen af »Livet på vrangen« og sætter tilskueren i Jacques' sted. Jacques endte med at tro, at han boede på et hotel, hvor han blev vartet op i alle ender og kanter, men faktisk var han på en klinik. Vi begynder med at tro, at »Chokbehandling« foregår på et hotel, med faktisk er der tale om en klinik (hvad personerne naturligvis udmærket ved).

Dog ikke en klinik for sindssyge (eller måske alligevel!). Klinikken, der ledes af den overordentlig ungdommelige læge med det dæmoniske navn Dr. Deviller (og navnet har han ikke med urette, viser det sig) og hans næsten lige så dæmoniske og ungdommelige assistent, Dr. Bernard (hvis navn – en hentydning til en af ugepressens læge-kæledægger – heller ikke er tilfældigt) er en klinik, hvor man mod meget klækkelige summer behandler aldrende personer, så de bevarer deres ungdommelighed i udseende, spændstighed, energi og erotisk formåen. Behandlingen består af en kombination af afslappet ferieliv, lys og luft, havbade og spadsereture, tangdiæt og injektioner af »levende celler«. Der kan forresten være grund til at fremhæve, at dette ikke er science fiction – bortset fra de opsigtsvækkende resultater af behandlingen, altså. Selv behandling med »levende celler« finder faktisk sted nuomstunder, i hvert fald i Frankrig.

På samme måde som i de andre film gør Jessua os her usikre overfor, hvad der er virkelighed, og hvad der er fantasi, hvem der er sunde realister, og hvem der er syge fantaster. Selve den visuelle tilrettelægning af filmen er slående og karakteristisk. Jessua har forsøgt på en gang at ramme og at fordreje de kulørte ugemagasiners halvfiktive billedskildring af de meget riges glamourøse liv – og det tør siges at være lykkedes. Det er sunde og smukke og glade mennesker i et vanvittigt moderne og raffineret miljø (bl. a. med PH-lamper!), vi her ser. Men også uhyggelige mennesker i et uhyggeligt miljø.

For at vise kurens forbløffende virkning er Jessua nemlig gået den modsatte vej af den, der måske ligger nærmest: »patienterne« spilles af unge skuespillere, der er sminket ældre, ikke af skuespillere på personernes faktiske alder sminket yngre – og dette giver disse personer en uhyggelig ubestemmelighed, ikke blot hvad angår alder, men også hvad angår karakteregenskaber. (Kun en enkelt skikkelse, en ung pige der har fået tonet sit hår gråligt, er ikke helt vellykket). For at gøre det kliniske miljø særlig ubehageligt er der ikke blot overalt anbragt blanke metal- og glasflader, men også brugt blåtonede filtre.

Filmens intrige er ganske simpel, og helt kan det vel ikke nægtes, at både dette i sig selv og det at afviklingen af filmens andel halvdel falder noget tung, gør denne film til lidt af en skuffelse oven på de to andre. Hovedtemaet fantasi/virkelighed er her koncentreret om hovedpersonen, en kvinde, Mademoiselle Masson (spillet af den et par og fyrré år gamle Annie Girardot), der kommer til klinikken for første gang, og som efterhånden bliver klar over, at de levende celler ikke (kun) hentes fra ufødte lamme-fostre, men også fra de fremmedarbejdere der står for opvarmningen på klinikken. Ser hun syner – eller er hun den eneste, der ser virkeligheden klart? Filmen ender pessimistisk med, at vi med hende bliver overbevist om, at hun har ret, mens alle andre regner hende for gal (eller i hvert fald foregiver at regne hende for gal). Hun

har dræbt Dr. Deviller efter et opgør, hvor han har røbet sine hemmeligheder for hende – og hendes eneste chance for at undgå lovens strengeste straf er nu at fremstille sig selv som uligevægtig.

At filmens gyserhistorie ikke helt virker, bør imidlertid ikke skjule at Jessua atter har fat i overordentlig væsentlige problematikker. På et vist plan er det givetvis samfundskritikken, der er den væsentligste, men Jessua griber den unægteligt noget firkantet an, også selv om han jo har ganske ret i, at overklassen lever af at udsuge (fremmedarbejder-)proletariatets blod – som han siger med filmens centrale metafor – eller at samfundets ledende kredse, retsvæsenet, bankvæsenet, pressen, politikerne og politiet (der alle er repræsenteret blandt gæsterne på klinikken) hænger sammen som ærtehalv.

Og selv hvis man irriteres af denne politisk-allegoriske firkantethed, bør man dog ikke overse, at Jessua når længere i sin analyse end de fleste. Han viser helt klart, at de, der kan gennemskue disse samfundsmønstre, er de sociale outsiders, som hovedpersonen, der er outsider, fordi hun er en enlig, selverhvervende kvinde, der selv har kæmpet sig frem til en økonomisk position, der overhovedet tillader hende, at forsøge denne kur, eller som hendes ven, der er udenfor, fordi han er homoseksuel. Men Jessua viser samtidig korrekt, at mellemlagenes gennemskuede individualister ikke på egen hånd kan gennemtrumfe samfundsendringer, og at en mobilisering af proletariatet kræver mere end venlig forståelse af dets situation.

Denne politiske allegori er først og fremmest knyttet til anden halvdel vampyrhistorie (som politiet affærdigende kalder hovedpersonens forklaringer). Men nok så stærkt virker første halvdel beskæftigelse med frygten for alderdommen. Der er en fremragende scene, hvor Annie Girardot som Mademoiselle Masson forklarer Dr. Deviller om grundene til, at hun har søgt til klinikken: For første gang i sit liv er hun blevet svigtet, og det har fået hende til at betragte sig selv i spejlet på en måde, hun ikke før har prøvet, til at se de første tegn på at ungdommen er forbi. Det er en fremragende skrevet og fremragende spillet scene – og også en fremragende fortalt scene med dens vekslen mellem nærbilleder af ansigter, som vi får lov at studere, som Bergman lader os studere ansigter, afbrudt af et enkelt hårdt, men også blufærdigt skift ud til total, da hun nævner døden som den sidste konsekvens af alderdommen.

Og lige så påtrængende og gribende er hendes vens skildring af sin situation, nu han ikke mere kan betale for behandlingen på klinikken, af hans angst for at blive en gammel kælling, for at blive som de gamle sminkede bøsser, han kender så godt. Alene disse to scener gør filmen værd at se.

Lad mig slutte med et sidste eksempel på Jessuas tilskuerindfangende »misdirection«: Det er morgenen efter Mademoiselle Massons første injektion. Hun føler sig let og glad – det gør man altid, forsikrer de øvrige, der tager overgivent del i glæden. Alle går i sauna sammen og pisker hinanden med tang; og alle, inklusive Dr. Deviller, der netop kommer forbi, kaster sig bagefter i havet, splitternøgne, kvinder og mænd i skøn forening. Der er en umådelig befrielse og et umådeligt liv i denne skildring af gruppen af nøgne mennesker i brændingen. Dette er lykken, tænker vi – hvem der dog kunne deltage i en sådan livsbekræftende fællesoplevelse.

Først senere viser Jessua os de sociale realiteter bag denne ugebladsagtige lykke i det højeste borgerskab.

Bio-filmografi

Alain Jessua er født den 16. januar 1932 i Paris. I 1952 begyndte han som instruktørassistent for Jacques Becker på filmene »Smukke Marie«, og han har senere været assistent for Max Ophüls på filmene »Madames juveler«, 1953, og »Lola Montès«, 1955. For Yves Allegret har Jessua fungeret som assistent på filmen »Oasen«, 1954, og biografier oplyser yderligere, at Alain Jessua har været assistent for instruktørerne Marcel Carné og Jacques Baratier uden at informere om, på hvilke film. Inden Jessua i 1956 debuterede med kortfilmen »Leon la lune« (en hverdagspoetisk film om en gammel spritter i Paris) har han yderligere været assistent for et amerikansk TV-selskab på en serie film om tegneserie-helten Flash Gordon (Jens Lyn).

Kortfilm

■ LÉON LA LUNE

Frankrig 1956. **Dist/P-selskab:** A. J. Films. **Instr/Manus:** Alain Jessua. **Introduktionstekst skrevet af:** Jacques Prévert. **Foto:** Wladimir Ivanof. **Musik:** Henri Crolla. **Længde:** 16 min., 450 m.

Spillefilm

■ LIVET PÅ VRANGEN

La vie à l'envers. Frankrig 1964. **P-selskab:** A. J. Films (Paris). **P-leder:** Ginette Courtois-Doynel. **I-leder:** Louis Liberial, George Fontenelle. **Instr/Manus/Dialog:** Alain Jessua. **Instr-ass:** Christian de Chalonges. **Foto:** Jacques Robin. **Kamera:** Jean-Marie Maillols. **Klip:** Nicole Marko. **Ark:** Olivier Girard. **Kost:** Charles Mérangel. **Musik:** Jacques Loussier. **Tone:** Jean-Claude Marchetti. **Makeup:** Boris Karabanoff. **Stills:** Jean Klissac. **Medv:** Charles Denner (Jacques Valin), Anna Gaylor (Viviane), Guy Saint-Jean (Fernand), Nicole Gueden (Nicole), Jean Yanne (Kerbel), Yvonne Cleh (Fru Kerbel), Robert Bousquet (Paul, mand i trapez), Françoise Moncey (Ina, dame i trapez), Jean Dewewer (Borgmesteren), Gilbert Meunier (Skovfoged), Andre Thorent (Læ-

gen), Bernard Sury (Inspektøren), Jenny Orleans (Concierge), Nane Germon (Moderen). **Længde:** 92 min. **Censur:** Gul. **Udl:** Camera. **Prem:** Bio i Skals 30.6.66.

■ HELTE DØR ALDRIG

Jeu de massacre. Frankrig 1967. **P-selskab:** Francinor/Coficitel/A. J. Films/Films Modernes. **P:** René Thévenet. **As-P:** Monique Emile-Natan. **P-leder:** Louis Duchesne. **I-leder:** Alain Belmondo. **Instr/Manus/Dialog:** Alain Jessua. **Instr-ass:** Vincent Gardair. **Foto:** Jacques Robin. **Kamera:** Claude Zidi. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Nicole Marko. **Ark:** Claire Forestier. **Tegneserier:** Guy Peellaert. **Musik:** Jacques Loussier. **Sang:** »The Killing Game«, sunget af The Alan Bown Set. **Tone:** Antoine Bonfati, René Louge. **Medv:** Jean-Pierre Cassel (Pierre Meyrand), Claudine Auger (Jacqueline Meyrand), Michel Duchaussoy (Robert »Bob« Neuman), Elénore Hirt (Mme Neuman), Anna Gaylor (Lisbeth), Guy Saint-Jean (Ado), Nancy Holloway (Nancy), Jean Dewewer (Frisøren). **Længde:** 95 min., 2600 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Constantin. **Prem:** Rådhuset, Rønne, 1.3.68.

Indspilningen startet den 22. august 1966 med eksteriøroptagelser i Paris og omegn.

■ CHOKBEHANDLING

Traitement de choc. Frankrig/Italien 1973. **P-selskab:** Lira Film (Paris) – Belstar (Paris) – A. J. Films (Paris)/Medusa (Rom). **Ex-P:** Raymond Danon, Jacques Dorfman. **P:** Ralph Baum. **As-P:** René Thévenet. **P-leder:** Alain Belmondo. **I-leder:** Alain Pancrazi. **P-ass:** Michela Lalune. **Instr:** Alain Jessua. **Instr-ass:** Jean-Claude Ventura, Jacques Vanzina. **Stunt-instr:** Gérard Streiff/Ass: Dan Vieru, Michèle Delacroix. **Manus:** Alain Jessua, Roger Curel, Enrico Vanzina. **Foto:** Jacques Robin. **Kamera:** Mario Cimini/Ass: Giovanni Fiore, Daniel Leterrier. **2nd unit-foto:** Didier Tarot. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Hélène Plemianikov/Ass: Catherine Dubeau. **Ark/Dekor:** Constantin Mejinsky/Ass: Geo Huby. **Dekor-kons:** Yannis Kokos. **Rekvis:** André. **Kost:** Michèle Lagarde (design), Suzanne Pinoteau, Suzanne Berthon, Yvette Bonnay. **Sp-E:** André Pierdel, Louis Assola. **Musik:** René Koering, Alain Jessua. **Tone:** Alex Pront, Lucien Yvonnet, William Sivel/Ass: Jacques Berger, Jacques Bissière. **Makeup:** Louis Bannemaïson, Michel Deruelle. **Frisurer:** Alice Salomon. **Stills:** Jami Blanc. **Medv:** Alain Delon (Dr. Devilers), Annie Girardot (Hélène Masson), Robert Hirsch (Jérôme Savignat), Michel Duchaussoy (Dr. Bernard), Jean-François Calvé (Gassin), Gabriel Cottand, Jeanne Colletin, Robert Party, Jean Roquel, Roger Muni, Lucienne Legrand, Anne-Marie Deschodt, Salvino di Pietra, Gabriella Cotta Ramusino, Nicole Guéden, François Landolt, Jean Leuvrais, Guy Saint-Jean, Anna Gaylor, Jurandir Craveiro, Joao Pereira Lopez, Alvaro Luis Carrasquinha, Mauricette Pierson, Firmin Pisias, Jacques Santi, Jacques Dorfman. **Længde:** 94 min., 2575 m. **Censur:** Ingen. **Udl.:** Fox-MGM. **Prem:** Mercur.

Indspilningen startet den 17. august 1972 med eksteriøroptagelser i Paris og i Belle Ile en Mer.

Still/ Scene fra »Chokbehandling« – før den lykkelige fællesbadning er afsløret som en grum illusion.

