



Kampen om vandet

– et provençalsk skæbnedrama i to akter.
af Eva Jørholt

Hvis man gik og troede, at fransk 80'erefilm i store træk begrænsede sig til på den ene side Beineix' og hans disciples post-modernistiske intethed i smart reklamefilms- inspireret indpakning, og på den anden auteur-bølgens veteraner og efterkommere (Rohmer, Godard, Varda, Resnais, Pialat, Doillon osv.), så gjorde man regning uden Claude Berri. Hans "to-bindsværk" om folk og kilder i en landsby i Provence – *Kilden i Provence* og *Manon og kilden* – er ganske enkelt et brag af en film i bedste populistiske tradition: hverken tom og strømlinet eller introvert og overvægtig af betydningstung indhold.

Når dette drama om provençalske bønders kamp om det livsnødvendige vand i begyndelsen af dette århundrede fænger og bliver vedkommende også for et dansk 80'er-pub-

likum, er forklaringen ikke bare, at filmen(e) er blændende godt lavet, men også i høj grad, at det er evigtgyldige motiver som skæbne, skyld, kærlighed og hævn, der udgør den krumtap, hvorom handlingen drejer. *Kilden i Provence* og *Manon og Kilden* er intet ringere end den klassiske græske tragedie transplanteret til 1920'ernes Provence.

Skæbnegudernes leg med de hovmodige mennesker

Landsbyens patriark César (!) Soubeyran (kaldet "Le Papet" (bedstefar) på grund af sin alder og sin position i det lille samfund) og hans eneste slægtning, nevøen Ugolin, der er en lidt enfoldig bondeknøs, vil for alt i verden have fingre i et stykke jord, der har den uvurderlige kvalitet, at der findes en misrøgtet og derfor næsten tilstoppet og

glemte kilde på det. Ugolin vil nemlig gå ind i den lukrative nellike-dyrkningsbranche, men til det formål kræves store mængder vand. Da ejeren af den attråede jord går hen og dør (med lidt hjælp), stopper de to kumpaner en cementprop i kilden i det håb, at de så kan købe grunden billigere af arvingerne. Naboen arving er ingen anden end Le Papets aldrig rustede kærlighed, Florette, som i tidernes morgen forlod ham for en anden, men da også hun dør kort efter, bliver det i praksis hendes søn, den pukkelryggede skatteopkræver Jean, der overtager det forjættede stykke land. Florettes Jean er et udpræget bymenneske, hvis indsigt i landbrug begrænser sig til, hvad han har kunnet læse sig til i bøger, men han besjæles af en romantisk drøm om det "autentiske" liv i pagt med naturen, hvor han kan spise de grøntsager, han selv har dyrket osv. Derfor beslutter han til de to sammensvornes store fortrydelse at flytte på landet med familien. Mahogni-møblerne transporteres på æsel-kærre op til det stærkt forfaldne hyrdehus, og Jean går, iført arbejdshandsker, guldlommeur i kæde, silkevest og blød by-hat, i gang med at omdanne den stærkt tilvoksede grund til frodig agerjord, mens hustruen Aimée, der har en fortid som operasangerinde, kompletter den idylliske landligger-tilværelse med udvalgt skønsang fra repertoire, og den lille lyslukkede datter Manon – der er opkaldt efter Puccinis opera "Manon Lescaut", hvori moderen engang har sunget titelpartiet – går sin far til hånde.

Vandguderne synes til at begynde med at være på den pukkelryggedes side. Hans marker, der er tilplantet efter de seneste økologiske principper (før begrebet 'økologisk landbrug' blev opfundet), bugner, mens Ugolin og Le Papet græmmer sig over 'le fada's (fjolses) medgang og deres egen tilsvarende modgang. Men pludselig en dag vender gudernes gunst: tørken og scirocco'en sætter ind, og et hårdt tiltrængt skybrud går ovenikøbet lige netop uden om den pukkelryggedes marker, som ligger mere og mere afsvedne hen. Mens Ugolin og Le Papet godter sig over, at lykken endelig synes at tilsmile dem, sygner Jeans dyrebare græskar og majs hen,



og han selv slider sig langsomt ihjel ved på puklen at transportere det livsnødvendige vand fra en fjernt liggende kilde op til sin vandbeholder, der synes lige så bundløs som Danaidernes kar. Som det sker for operaens Manon Lescaut og hendes elskede, dør også Jean af mangel på vandets livs-elixir.

De to skurke, der nu langt om længe kan købe den attråede jord for en slik, fjerner straks cementproppen fra kilden, og i overmod "kroner" Le Papet Ugolin "Nellikekongen". Det hele overværes i det skjulte af den små Manon, der skriger som et såret dyr i forfærdelse, men som dog ikke med det samme gennemskuer hele komplotet. Her slutter dramaets første akt – der i virkeligheden mest har karakter af prolog – og den første af Berris film.

Da tæppet løfter sig for 2. akt, er Manon blevet et ung gazellelignende naturbarn af sjælden skønhed. Hun lever isoleret i bjergene, kun i selskab med sin gedeflok og faderens mundharmonika, hvormed hun fortryller naturens skabninge, ganske som Pan gjorde det med sin fløjte.

Ved skæbnens ironi forelsker Ugolin, der hidtil har haft nok i sine nelliker, sig lidenskabeligt i den smukke Manon, efter at han har listet sig til at se denne naturens datter boltre sig i en bjergsø som en anden najade og bagefter danse en dionysisk dans i Eva-kostume. Ingen anden end Manon skal være moder til de fremtidige Soubeyran'er, som den barnløse Papet ønsker sig så brændende. Sådan fantaserer Ugolin, men Manon får man ikke så nemt, som man fik hendes faders jord og liv. Den hårdt ramte Ugolin skriger forgæves sin kærlighed ud over blomstrende gyvler og undrende bjerggeder til Manon, der blot væmmes ved hans tilnærmelser og hellere ser til den side, hvor den nydelige unge skolelærer befinder sig.

Da Manon en dag "tilfældigt" hører nogle af landsbyens beboere tale om Ugolins og Le Papets skurkestreg, som alle i landsbyen har

vidst besked med, forvandles den yndefulde najade til en frygtindgydende erinye, en provençalsk Elektra. Hun sværger hævn og forsøger først at brænde Ugolins gård af, men uden held, da himlene pludselig åbner sig og kvæler de spæde flammer i kaskader af vand!

Denne hævn ville da heller ikke have været omfattende nok, idet den ville have ladet hele landsbyens kollektive medskyld – dens tiende samtykke i forbrydelsen – ustraffet, så derfor lader endnu et "tilfælde" Manon opdage det underjordiske udspring for den kilde, der forsyner såvel Ugolins nelliker som hele landsbyen med vand, og hendes hævn for mordet på hendes far bliver da i stedet at stoppe denne kilde til. Stor bestyrtelse, for uden vand er landsbyen dødsdømt, og præsten og de øvrige beboere begynder at tænke, at den udtørrede kilde må være Himlens straf for Ugolins og Le Papets forbrydelse, ligesom de græske guder slap en voldsom pest løs over hele Theben til straf for kongens mord på sin forgænger på tronen (Kongen var Ødipus og forgængeren Kong Laios, Ødipus' far, som denne havde slået ihjel uden at vide, hvem han var).

Ugolin, der indser, at Manon aldrig vil blive hans, hænger sig, mens Le Papet synker hen i apatisk fortvivelse over, at Soubeyran'ernes sidste håb om udødelighed nu synes slukket med Ugolins død.

Da hun mener, at de skyldige har fået deres straf, åbner Hævnens Engel – alias Manon – atter for vandmasserne, men Le Papets skæbneguder har endnu en trumf i ærmet. Han, der ved sit hovmodige indgreb i naturens orden er den egentlige ophavsmand til hele miseren, skal straffes endnu hårdere for sin hybrid. Da han sidder gammel og ensom tilbage, får han en dag at vide, at han i virkeligheden er far til Florettes søn Jean. Florette skrev i sin tid til ham i Afrika for at fortælle om hans forestående faderskab, men dette skæbnesvangre brev nåede aldrig frem. Da Florette ikke fik noget svar, forsøgte hun først at fjerne barnet ved alskens frygtindgydende metoder (deraf puklen – Ødipus fik klumpfod af omtrent samme årsag), og, da dette ikke lod sig gøre, giftede hun sig med en anden mand for at bevare sit ry som en ærbar kvinde. Den gamle Papet forstår nu, at han delvis for indirekte at hævne sig på den formodet troløse Florette, delvis for at sikre Soubeyran-slægtens overlevelse gennem nevøen Ugolin, har dræbt sin egen søn – med andre ord: Ødipus-temaet serveret med modsat fortegn.

Nemesis for le Papets forbrydelse er grum og ubønhørlig, men ved skæbnens ironi (endnu en gang) lever Soubeyran-slægten alligevel videre, gennem Manon, der i mellemtiden er blevet gift med sin skolelærer. For Le Papet er der ikke andet tilbage at gøre end at lægge sig til at dø, og netop samme dag som Manon føder en lille ny Soubeyran, finder

den gamle Césars tjenestepige sin husbond død. I hånden knuger den døde Florettes hårsplænde: hans hemmelige minde om en kortvarig, men skæbnesvanger og for evigt mærkende kærlighed.

Det er først og fremmest takket være sin klassiske konstruktion og sine mindst lige så klassiske mytiske temaer, at denne historie bliver så på én gang smuk og tidløs. Her stilles Naturens helligdom over for menneskets hensynsløse eller blot ubetænksomme overgreb imod den. Samtidig bringes det individuelle såvel som det kollektive skyldbegreb til debat – er hele landsbyen ved sit stiltiende samtykke og sin passivitet i virkeligheden ikke lige så skyldig som Ugolin og Le Papet? Og hvor skyldige er de to forbrydere egentlig? Er der ikke en egen uskyld i den måde, hvorpå de, styret af højere skæbnemagter, hvirvler sig selv og andre ind i forbrydelsens stadig videre forgrenede fangtråde? Dertil kommer et udfald mod den institutionaliserede religions tomme blændværk og magtesløshed over for Skæbnen (landsbyens beboere laver en religiøs procession og tror i deres uvidenhed, at det er en helgen, der giver dem vandet tilbage). Til hvad nytte er religiøse ceremonier og hule dogmer, når man er oppe imod de mægtige naturmagters lunefulde spil? Naturen har sin egen religion og sine egne love.

Sideløbende med disse evigtgyldige mytiske skæbnetemaer indeholder *Kilden i Provence* og *Manon og Kilden* imidlertid også elementer, som må kaldes realistiske i litteraturvidenskabelig forstand. Det samlede værk kan nemlig også læses som den mere kontante og tidsbundne beretning om en uddøende bondekultur (repræsenteret ved Le Papet), der med sit traditionsbundne smålandbrug kommer til kort over for det moderne fremskridt i form af såvel intensiv karninavl og nellikedyrkning (hhv. den pukkelryggede og Ugolin) som fremvæksten af funktionærer, der ikke selv producerer, hvad de spiser og drikker (såvel skatteopkræveren Jean som den unge skolelærer). Dette tema kommer ingenlunde i konflikt med skæbnedramaets mytiske tidløshed, men forankrer blot dette i en specifik ramme. Det konkrete sceneri og den præcise historiske datering bliver kødet på det abstrakte narrative skelet.

Historiens vej fra film til roman til film

Selve historiens rige kvaliteter kan ikke skrives på Claude Berris konto. De laurbær tilfalder først og fremmest Marcel Pagnol, der har skrevet to-bindesromanen "L'eau des collines", som Berri nu bringer op på biograf-lærredet. Der har noget af værket nu været tidligere, idet Marcel Pagnol selv i 1952 lavede filmen *Manon des Sources* som en slags bryllupsgave til den 20 år yngre fru Pagnol – med pigenavnet Jacqueline Bouvier – der

spillede den skønne Manon (cf. Carl Nørresteds omtale af Marcel Pagnols karriere som filminstruktør i Kosmorama nr. 181). Først 10 år efter denne film, i 1962, skrev Pagnol sin roman over filmen. Hans "Eau des collines" er således i virkeligheden en "romanisering" af en film, og den holder sig da – som det så ofte er tilfældet, når det omvendte sker, og der laves film over romaner – heller ikke strikt til det filmiske forlæg, men tilføjer en lang prolog – hele romanværkets første bind, med titlen "Jean de Florette" – og giver selve "Manon des Sources" – romanens bind II – en i forhold til den oprindelige film ny og overraskende slutning. Det er denne samlede roman, der ligger til grund for Claude Berris to film – som altså på ingen måde er en 'remake' af Pagnols oprindelige film. Hvor Pagnol imidlertid romaniserede sin egen film meget frit, så følger Berris filmatisering af Pagnols roman sit forlæg så slavisk, som det nu engang er muligt, når man overfører en historie fra ét medie til et andet.

Berri og hans medmanuskriptforfatter Gérard Brach har bevaret Pagnols rige provençalske dialog så godt som uændret – det ville også have været synd andet – og de har ved adaptionen praktisk talt ikke lavet om på eller føjet en eneste scene til det oprindelige forlæg, ligesom romanværkets fortælle-kronologi følges til punkt og prikke.

Imidlertid var det simpelthen ikke muligt at filme *hele* romanen – det ville have resulteret i en gigantfilm af mindst 10-12 timers varighed (den færdige film godt 4 timer, i to "takes", er allerede noget af en udfordring til det brede publikums pengepung og sparsomme fritid) – så Berri og Brach var tvunget til at skære ned. Hvor Pagnol, der var af provençalsk oprindelse, i sin roman lagde lige stor vægt på den provençalske lokalkolorit og de almentgyldige, græsk inspirerede skæbne- og hævnmotiver, har pariseren Berri valgt først og fremmest at satse på det sidste. Berri og Brach har bevidst arbejdet på at luge historien ren for al udenomssnak og koncentrere den helt og holdent om de fire protagonister: Le Papet, Ugolin, Jean og Manon. Det betyder, at alle bipersonerne, der hos Pagnol fik selvstændigt liv gennem deres individuelle historier, i Berris version tilsyneladende er blevet reduceret til en form for ydre dekoration, på lige fod med det provençalske landskab. Men ganske ligesom Naturen i virkeligheden spiller en hovedrolle (for ikke at sige Hovedrollen) i historien, får bipersonerne kollektivt en meget vigtig fortælleteknisk funktion: de er medvidende iagttagere og kommentatorer, samtidig med at de orienterer såvel publikum som hovedpersoner om alskens væsentlige ting, som ikke er direkte synlige – ganske på samme måde, som det var Korets opgave i mange af antikkens græske tragedier. Ved sin omarbejdning af det pagnol'ske originalforlæg har Berri således trukket historiens karakter af

klassisk og tidløs skæbnetragedie skarpere op, hvilket han i øvrigt yderligere har understreget ved sit valg af musik: stadige variationer over Verdis "La Forza del Destino" – 'Skæbnens Magt').

Illustreret klassiker eller fuldbåren Film?

Man kunne have frygtet, at en film, der som Berris trods alt er fantastisk tro mod sit romanforlæg, ville gå hen og blive endnu en af disse ulidelige filmatiseringer, som mest af alt har karakter af illustrerede klassikere. Sådan er det imidlertid ikke gået. Berris film er langt fra kun illustration, den fungerer i allerhøjeste grad også som film betragtet. Det skal siges, at Berri har kunnet nyde godt af det forhold, at forlægget er skrevet af en visuelt og filmisk tænkende forfatter, der selv var filminstruktør, men det alene gør jo ingen film.

Når "to-binds-værket" *Kilden i Provence og Manon og kilden* er blevet så pragtfuld en film, som tilfældet er, må det ud over den fantastiske historie i vidt omfang også tilskrives producenten Claude Berris frygtløshed og uvilje til at lægge bånd på instruktøren Berris kunstneriske ambitioner, fotografen Bruno Nuyttens prægtige billeder samt to helt usædvanligt fremragende skuespillerpræstationer.

Det samlede værk er den dyreste film i Frankrigs-historien. 110 millioner francs har den kostet, men så er der heller ikke sparet nogen steder. I sig selv er det langtfra nogen dyd, at en film er dyr, men her er pengene givet godt ud, ikke til iøjnefaldende special effects eller "cremet finish", men simpelthen til at skabe en film helt efter instruktørens hjerte, uden at det skulle være nødvendigt at fedte sig frem igennem det ene kompromis efter det andet af hensyn til budgettet.

I denne film, hvor naturen og landskabet spiller en så afgørende rolle, har man lagt vægt på at få alle årstidernes facetter med. Derfor varede selve optagelserne så uheldigt lang tid som 9 måneder, hvor der skulle betales løn m.v. til et produktionshold på omkring 100 personer. Med stort besvær gravede man 6 flere hundrede år gamle oliventræer op og transporterede dem på store bæltækøretøjer til optagelsesstedet, hvor de blev plantet ud igen (på mirakuløs vis overlevede de). En større hær af gartnere havde til opgave i løbet af kort tid at plante 12.000 enkeltvist indfarvede røde nelliker og øjeblikke efter fjerne dem igen – når det provençalske klimas uforudsigelighed (eller var det mon de drilske guder?) tvang filmholdet til at ændre planer midt i optagelsen af en scene – for derefter med kort varsel atter at stikke de mange blomster i jorden, hvis solen brød frem påny. Den slags koster penge, men bestræbelserne har givet filmen et autenticitetspræg, som er en uvurderlig del af dens charme.

Bruno Nuyttens indfangning af det provençalske klimas ubarmhertighed er et kapitel for sig. Varmen formelig står ud af bredformat-lærredet, men der er vel og mærke ikke tale om nogen velgørende "sommerferievarme", men derimod om en ubønhørlig og barsk hede, der først og fremmest visualiseres ved personernes svedstrimede ansigter og skjolderne på deres skjorter. Desuden fremhæves landskabernes gulligt-grønne toner i undertiden næsten overeksponerede billeder, som den tilvejrsstigende varme synes at få til at flimre (denne meget bevidste visuelle fremstilling af varmen understreges på lydsporet af den konstante bisummen og græshoppe- og cikadesang). Bruno Nuyttens billeder er på ingen måde påtrængende fotograferingskunst med smarte effekter, som man oplever det i reklamefilm og deraf inspirerede spillefilm, men om muligt ligger der endnu mere hårdt arbejde og skjulte kunstgreb bag denne tilsyneladende enkelhed.

Claude Berri har selv udtalt, at hvor Pagnols film hovedsagelig levede i kraft af dialogen og skuespillerpræstationerne, der ville han, uden at forråde det pagnol'ske idégrundlag, lægge hovedvægten på billedsiden. Måske er det – i forening med Berris ønske om at fremhæve protagonisterne – forklaringen på, at birollerne er så relativt tyndt besat. Elisabeth Depardieu er fuldstændig karakterløs som den pukkelryggedes syngende viv – det virker, som om hun ikke aner, hvad hun skal stille op med denne rolle, men måske skyldes det, at det simpelthen ikke har interesseret Claude Berri at fortælle hende det. Meget mere kød er der ikke at hente på Hippolyte Girardot's gestaltning af den unge skolelærer, der er så aldeles fad og uinteressant, at det forekommer ubegribeligt, at Manon skulle falde for ham. Emmanuelle Béarts Manon dækker bedst de sider af rollen, hvor hun er skræmt naturbarn (hun siger selv, at hun til opbyggelse af figuren har lært meget af at iagttage gederes og kattes adfærdsmønstre – gederne for den fysiske del af rollen, kattene for den psykologiske), mens hun virker lidt vel forsagt, til at hendes optræden som hævn-gudinde skal blive rigtigt overbevisende.

Tilbage står det forholdsvis ubeskrevne blad Daniel Auteuil samt de 2 skuespiller-giganter Gérard Depardieu og Yves Montand, hvis stjerner lyser så meget desto klarere, som resten af holdet hovedsagelig er reduceret til at fungere som natsort himmeltæppe. Imidlertid skinner de ikke med lige stor intensitet. Ingen kan komme udenom, at den allestedsnærværende Gérard Depardieu er en stor skuespiller, men i rollen som den pukkelryggede drømmer forekommer han at være mindst tre fjerdedele Gérard Depardieu og kun cirka én fjerdedel Pagnols og Florettes Jean. Hvor romanfiguren trods alt er i besiddelse af en egen respektindgydende storhed, fordi han går fuldt og helt ind for sin



umulige sag, gør Depardieu ham med sit distancerede spil og sine malplacerede teatraliske attituder til en lidt latterlig klovn, som det er vanskeligt at fatte nogen virkelig sympati for. Ingen siger naturligvis, at filmens Jean skal være nøjagtigt som romanens, men det er svært at se gevinsten ved den depardeu'ske udlægning af figuren.

Langt mere substans er der i Daniel Auteuil på én gang enfoldige, snu og rørende Ugolin, hvis krop er fuldstændig deform af hårdt arbejde. Auteuil er simpelthen en åbenbaring i denne film. Han har selv fortalt, at han ønskede sig rollen som Ugolin så brændende, at han efter først at være blevet kasseret af Claude Berri med den begrundelse, at han så for godt ud, resolut gik hjem og klippede håret med en kontorsaks og farvede det rødt. Resultatet var mirakuløst grimt. Ydermere fik tænderne en omgang med en sort stift, hvorpå han hastede tilbage til Berri, der lod sig overbevise om, at han havde fundet sin Ugolin. Under optagelserne levede Auteuil sig til sine kollegers store bekymring så meget ind i rollen, at han altid – også når der ikke blev filmet – talte og tænkte som Ugolin, og ikke uventet måtte han bagefter kvittere med et nervesammenbrud. Men anstrengelserne har ikke været spildt –

vi fornemmer alle aspekter af Ugolins på én gang sammensatte og uhyre enkle karakter. Det er ganske simpelt fremragende!

At Yves Montand er god, kan næppe komme bag på nogen, men i rollen som Le Papet, den hårde og ufølsomme patriark, der fanges i sine egne snarer og knækkes så grusomt, nærmer han sig det sublime. I modsætning til Auteuil, der var parat til at danse på tungen, hvis det kunne give ham rollen som Ugolin, afslog Montand af forfængelighedshensyn først at spille Le Papet. Han følte sig allerede gammel og kunne derfor ikke se nogen grund til at lade sig sminke ti år ældre. Da Berri imidlertid snedigt fik lokket ham til at give stikord til Coluche (der oprindelig skulle have været Ugolin), blev det klart for alle og enhver, inklusive Montand selv, at han simpelthen var Le Papet. Han følte det, som om han pludselig fandt tilbage til sine rødder, idet han sminket som Le Papet kom til at se ud præcis som sine egne forfædre, der var bønder i Toscana.

Tilsammen skaber Montand og Auteuil en så blændende og nærværende skurketandem – på samme tid skyldige og uskyldige – at man som tilskuer et meget langt stykke ad vejen sidder og krydser fingre for, at de vil slippe godt fra deres lyssky forehavender.

Det hænger naturligvis også sammen med, at synsvinklen såvel hos Pagnol som hos Berri ligger hos de to kumpaner, men dét alene skaber jo ikke nødvendigvis nogen sympati.

Efter at have slået de fleste af sine omgivelser ihjel optræder Montand/Le Papet praktisk talt alene på lærredet i filmens sidste 20 minutter. Hans fremstilling af den abdicerende kæmpe er på én gang hjerteskrærende og mesterlig i al sin tilsyneladende under-spillede, indefra kommende enkelhed. Der er ikke et øje tørt, men de tårer, Montand får til at springe, er livgivende som det rene provençalske kildevand.

Kilden i Provence + Manon og kilden

Jean de Florette + Manon des Sources. Frankrig-Italien-Schweiz 1986. Instr.: Claude Berri. Manus: Berri, Gérard Brach efter Marcel Pagnols roman. Foto: Bruno Nuytten. Klip: Arlette Langmann (1), Noelle Boisson (1), Hervé de Luze (1+2), Geneviève Louveau (2). Musik: Jean-Claude Petit. P-design: Bernard Vezat. Prod: Pierre Grunstein – Renn Prod., Films A2, RAI 2, DD Prod., Télévision Suisse Romande. Medv: Yves Montand (César Soubeyran), Gérard Depardieu (Jean de Florette – 1) Daniel Auteuil (Ugolin Soubeyran), Elisabeth Depardieu (Aimée), Ernestine Mazurowna (Manon som barn – 1), Emmanuelle Béart (Manon som voksen – 2), Hippolyte Gerardot (Bernard Olivier – 2). Udl: Kærne Film. 117 + 112 min. Prem: 4.9. + 9.10.1987.