

Film i første person ental

Den Nye Bølge, La Nouvelle Vague, er en løs betegnelse for et vagt begreb. Men også en poetisk betegnelse – og med god grund. Der var et dybt sug i denne bølge, da den skyllede ind over fransk film i 1959 og med sin saltvandsfriskhed og sine polemiske skumsprøjt forandrede ikke blot sit eget lands filmkunst, men ved sit eksempel også filmsituationen i en lang række andre lande.

Den franske nye bølge var fornyelse på traditionens grund. Ikke et forsøg på en total omvæltning af bestående normer for filmkunst, selv om enkelte ny bølgefilm forsøgte sig i den retning. De fleste af bølgens store navne havde netop taget ved lære af traditionen ved at se film i massevis på Henri Langlois' franske filmmuseum Cinémathèque.

Det var her og ikke i branchen, at de blev udlært – ved at se, gense og diskutere film af beundrede *auteur*-navne som Jean Renoir, Jean Vigo, Abel Gance, Robert Bresson, Max Ophüls og Jean Cocteau, samt selvfølgelig alle de store amerikanere.

Nødvendigt oprør

Det man ville skylle omkuld var den specielt franske kommercielle, atelierbundne, litterært dannede 'kvalitets-tradition', defineret og heftigt angrebet af Francois Truffaut i artiklen 'En vis tendens i fransk film' i 1954. Det var især navne som Jean Delannoy, Claude



Den nye Bølge i kort begreb

af Morten Piil

Autant-Lara, René Clement og Yves Allegret, der stod for skud. Oprøret bestod i sin kerne i, at man begynder at lave film i første person ental. Selvbiografiske film, baseret på ideer, som 'instruktørerne har båret i sig, som en del af hjerte og nyrer' (Truffaut). Den nye Bølge var kunstnerens dengang dybt nødvendige oprør med håndværkerne.

Dette er, tror jeg, Nouvelle Vagues mest afgørende bidrag. Den gentagne demonstration af, at filmkunsten kan være en lige så personlig udtryksform som romanen. Jean-Luc Godard satte,

Personernes impulsivitet skabte et friskt pust. Fra Fætrene (Jean-Claude Brialy) og Skyd ikke på pianisten (Charles Aznavour). Øverst Alain Resnais ved klippebordet.

som altid, sagen på spidsen, da han definerede ny bølge-holdningen således: 'Film er ikke håndværk, ikke industri. Man er altid alene, når man filmer, som når man skal skrive på blankt papir'.

Cannes-gennembrud

Betegnelsen Nouvelle Vague blev lanceret allerede i slutningen af 1957 af Françoise Giroud i det franske ugeblad L'Express, i forbindelse med en større statistisk undersøgelse af den nyeste udvikling inden for læge-, ingeniør- og advokatstanden. Men filmens ny bølge-gennembrud kom først, da tre franske debutfilm i 1959 vakte opmærksomhed ved Cannes-festivalen. Det var Marcel Camus' *Sort karneval*, der fik Guldpalmerne, Francois Truffauts *Ung flugt*, som fik instruktionsprisen og Alain Resnais *Hiroshima – min elskede*, som blev vist uden for konkurrencen og fik Fipresci-prisen. Næppe nogensinde før eller siden har et enkelt land haft en så stærk repræsentation i Cannes.

Men allerede i februar 1959 havde Claude Chabrols debutfilm *Venerne* haft premiere – og måneden efter hans film nummer to, *Fætrene*, der blev en stor publikumssucces. Rent tidsmæssigt har Chabrol altså en særlig placering i Den nye Bølge: Han lavede både bølgens første spillefilm og dens første store publikumssucces (her ser jeg bort fra Louis Malle's tvetydige tyvstart med de





Jacques Demy blandede musicalstilisering og suset fra det levede liv i Lola.

yderst traditionelle *Ascenseur pour l'échafaud* i 1957 og *De elskende* i 1958.

Nouvelle Vagues store år var 1959-60-61. Så begyndte bølgen at skylle tilbage. Da det legendariske filmtidsskrift *Cahiers du Cinéma* i slutningen af 1962 sammensatte et lille leksikon over de instruktører, der var debuteret i fransk film siden 1. januar 1959, kunne man opregne hele 162 navne, men de fleste var døgnfluer, båret frem af periodens gunstige vinde.

Alligevel viser en simpel opregning af navne, der debuterede og foldede sig ud i disse år, at Nouvelle Vagues blomstringstid utvivlsomt var den kunstnerisk rigeste i fransk film nogensinde: *Francois Truffaut, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Demy, Agnes Varda, Jacques Rivette, Michel Deville, Jacques Rozier, Alain Cavalier, Pierre Etaix, Philippe de Broca, Bertrand Blier, Robert Enrico, Claude de Givray, Claude Lelouch, Jean-Pierre Mocky, Jean-Louis Richard, Pierre Grimlat og Francois Reichenbach.*

Tendens med realisme

Det er naturligvis umuligt at bringe en sådan vrimmel af forskelligartede talen-

ter på indholdsmæssig eller stilistisk fællesnævner. Den nye Bølge er ikke en 'bevægelse', ikke engang en 'retning'. Den er en fællesbetegnelse for en række film, der blev lavet i en 3-4-årig periode i Frankrig, kendetegnet ved en fri, personlig udtryksform, et forholdsvis lavt budget, en mangel på atelier-optagelser og en relativt (men dog ikke undtagelsesløst) ung og som oftest debuterende instruktør.

Francois Truffaut, der var den instruktør, som helst artikulerede mulige fællestræk ved ny bølge-filmene, mente i bølgens første år, at disse nye værker bestræbte sig på en større grad af realisme end man hidtil havde set i fransk film.

Eksempelvis: I en ny bølgefilm ville man aldrig se den jagede eller fortvivlede heltinde lukke døren efter sig og umiddelbart efter læne sig stønnende op af den, en iscenesætter-kliché af de ellers meget anvendte. Ny bølgeinstruktørerne havde ikke råd til bagprojektioner og installerede derfor i bilscener kameraet på køleren, hvilket gav en langt højere grad af realisme. Og med

det nu anvendelige håndholdte kamera og den mere lysfølsomme film kunne man komme den kunstige lampebelysning til livs, opdage gadernes og værelsernes reelle lys-poesi.

Men den vigtigste fællesholdning var modet til at være personlig indtil det selvbiografiske, tale om det, man kendte. Truffaut selv omskrev sin barndom i *Ung flugt*. Chabrol vendte tilbage til sin barndoms landsby i *Vennerne* og udforskede i *Fætrene* det parisiske studentermiljø, han kendte ud og ind. Og Jacques Demy sammentrængte sine romantiske ungdomsdrømme i *Lola*, optaget i den by, hvor han voksede op, Nantes.

Forudsætninger

Der har været udpeget mange forgængere og forløbere for ny bølge-filmene (Roger Leenhardt, Jean-Pierre Melville, Alexandre Astruc, Georges Franju, Roger Vadim), sikkert alle med en vis ret. Men den vigtigste forudsætning var nok den italienske neorealisme, især som den praktiseredes af Roberto Rossellini, den italienske instruktør, som *Cahiers du cinéma*-gruppen (Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol, Rivette) beundrede mest. I midten af halvtredserne var

Truffaut endda Rossellinis sekretær, og han har i kraftige vendinger anerkendt Rossellinis påvirkning af *Ung flugt*.

Den realistiske grundholdning går også igen i Eric Rohmers debutfilm, *I løvens tegn*, en anti-idyllisk skildring af en bagende hed sommer i Paris, og i Jacques Roziers højt berømmede, men ofte oversete *Adieu Philippine*, der brugte cinéma vérité-teknik og amatørskuespillere.

Netop spillestilen understregede realismen i mange af ny bølge-filmene. Den var ofte improviseret, stræbte mod det spontane og uventede. De tidlige ny bølgefilm brugte ikke stjerner – dels fordi man ikke havde råd, men mindst lige så meget fordi man ikke havde lyst. Til gengæld skabte man uvilkårligt sine egne stjerner: Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy, Jean-Pierre Léaud, Emmanuelle Riva, Bernadette Lafont.

Fortællinger?

Cahiers-klikens første forsøg i novellenren, Truffauts *Les Mistons*, Godards *Tous les garçons s'appellent Patrick* (begge fra 1957) og Jacques Rivettes *Le coup du berger* (1956) er traditionelt fortællende film. Langt de fleste ny bølge-folk stræbte ikke *a priori* efter omstyrtende nye fortælleformer. Men reagerede kraftigt mod det skræddersyede, strømlinede, teatralisk dramatiserede manuskript, der dominerede mange af halvtredsernes mest roste franske film.

Ny bølge-filmene var efter datidens målestok dristigt episodiske, sprang forklarende scener over, havde plads til digressioner, en sang, et gag, et citat. De bragte den uskrømtede fortælleglæde tilbage til fransk film.

To instruktører gik videre end alle andre i det eksperimentelle: Jean-Luc Godard og Alain Resnais. Den sidstnævntes fornyelser hvilede i *Hiroshima – min elskede* og den rent abstrakte *Ifjor i Marienbad* (1961) især på en mageløst raffineret, musikalsk og spidsfindig klipning. Og havde et nært slægtskab med eksperimenter i den nye franske roman.

Øverst fornemmes
det drømmeagtige – det
stiliserede og introverte –
i Resnais'
Ifjor i Marienbad.

Th. Rohmers iagttagende
afdækning af personerne
i naturlige omgivelser i
Min nat hos Maud.



Godard var derimod en sand anarkist, der brød alle regler. Da en af den gamle gardes instruktører, Henri-Georges Clouzot, hævdede, at en film skal have en begyndelse, et midterparti og en slutning, svarede Godard: 'Ja, men ikke nødvendigvis i den rækkefølge'.

Hans styrke – midt i den selvbevidste myriade af forvirrede og forvirrende indfald, citater, enqueter, sketcher og pseudodybsindige attituder – var en særegen visuel begavelse, der skabte en frodig billedstrøm, drevet frem af en underliggende romantisk desperation.

Godard blev – tragisk for ham selv – den nye bølges mest efterlignede instruktør. Det så jo så nemt ud, bare at give los for alle indfaldene, samle dem hulter til bulter og lade dem udgøre en film! Men uden Godards billedgeni og reelle fortvivlelse blev hans ny bølge-stil manér. Til sidst også for ham selv.

Og uden nyhedens frisson og pirrende duft tager mange af Godards film, der blev skabt som en spontan reaktion i øjeblikket, sig reducerede ud i dag.

Skatte

Men der er andre skatte gemt i Den nye Bølges første periode.

Truffauts *Skyd på pianisten*, en billedberuset, musikalsk flimrende blanding af gangsterfilm, melodrama, kærlighedsfilm og grotesk komedie. Truffauts frækkeste, mest friske, yngste film.

Jacques Demys florlette kærligheds-eventyr *Lola*, der med sine dansende, billedrytmer og sin underfundigt 'rimende' komposition gør et hverdagsligt Nantes til et fortryllet land. Og hans film nummer to, det elegant fortalte, stilrene spillerdrama *Englebugten*.

Og Claude Chabrols to særeste film, *Elskerinden* og *De søde piger*, kringlede, ætsende, vrængende melodramaer forgyldt af en overdådig, ungdommelig billedglæde.

Hvad blev der så af dem alle? Lad det hvile denne gang. Og lad os i stedet glæde os over, at i hvert fald én af Den nye Bølges instruktører er forblevet trofast mod sit udgangspunkt: Eric Rohmer.

Uden at det har betydet stagnation. Tværtimod har den frie produktionsform, det lille budget, de ukendte skuespillernavne, de autentiske gadeoptagelser, den naturlige belysning og den skræbende produktion været en stadig inspirationskilde for Den nye Bølges ældste og mest tilbagetrukne skikkelse.

Eric Rohmer laver stadig ny bølgefilm, og denne konservatisme har holdt ham ung. Og gjort ham til et levende bevis på, at bølgen endnu har friskhed og fornyelseskraft.

