



Palle Kjærulff-Schmidts *Weekend* (1962).

En bølge af frihed

Nogle minder fra en snart fjern tid

Af Palle Kjærulff-Schmidt

I begyndelsen af halvtredserne begyndte mit instruktørliv på Studenterscenen, da tidens eneste eksperimenterende teater, og kort efter kom jeg til at arbejde med professionelle skuespillere på et etableret teater. Det førte til en opgave på Aarhus Teater, iscenesættelsen af Samuel Becketts banebrydende *Vi venter på Godot*, samt at jeg blev instruktørassistent på ASA Film.

Dér blev så i årtiets sidste halvdel mine to første film til. *Bundfald* og *De sjove år*, hed de.

Nok nød jeg at arbejde med filmmediet, men jeg mærkede alligevel tydeligt, at det på den tid var inden for teateret, at det egentlige foregik. Det var her, alt det igangsættende og provokerende myldrede frem, især båret af absurdisternes pragtfulde væl-



Claude Chabrols *Les cousins* (1959, *Fætrene*).

ten rundt på alle vedtagne regler. Beckett, Ionesco og Tardieu, for blot at nævne tre.

Den danske filmverden havde derimod i det store og hele lagt sig fast på helt ufravigelige love for, hvordan både seriøse historier og komedier skulle skrives, optages og spilles. Så da jeg i disse år samtidig fik mulighed for også at arbejde i det rigt blomstrende, nu dødsdømte radioteater og det helt nye og spændende medium fjernsynet, besluttede jeg mig for at lægge filmarbejdet på hylden for at være med der, hvor tingene virkelig foldede sig ud.

Men så indtraf der noget totalt uventet. Sidst i marts 1960 gik jeg således i biografen tre aftener i træk. Ét sted så jeg Alain Resnais' *Hiroshima, min elskede*, en

anden biograf bød på Claude Chabrols *Fætrene*, og det tredje tilbud var *Ung flugt* af François Truffaut. På tre dage skyllede den såkaldte 'nye franske bølge' voldsomt ind over København, og filmens verden var med ét slag blevet komplet uigenkendelig.

Nede i Paris havde kraften været helt ubegribelig. På bare ét år debuterede 132 filminstruktører. Frem til Danmark nåede naturligvis kun toppen af denne bølge, men hvilken livgivende top var det ikke? Snart kom også Jean-Luc Godards *Åndeløs* og Jacques Demys *Lola* til. Vi så og genså disse nye film, indtil vi kunne dem udenad, lånte hemmeligt kopierne og analyserede dem scene for scene i klippebordet. Opdagede f.eks. til vores store forbløffelse og

fryd, at en utroligt levende og omkringfarende scene i begyndelsen af Truffauts *Skyd på pianisten* med en hoppende sanger, der fører sig frem på en fransk café, i virkeligheden kun var optaget fra én eneste vinkel, med en deraf følgende voldsomt tidsbesparende lyssætning. Billedernes sprudlende mosaik af liv var kommet til ved flittigt og begavet slid i klipperummet.

For os blandede bølgen fra Frankrig sig med energien fra resten af Europas filmverden. Italien bød på Visconti, De Sica, Rossellini, Fellini og Antonioni. I Sverige havde Ingmar Bergman allerede domineret siden halvtredserne, og nu vendte Buñuel tilbage til Europa efter sit lange eksil i Mexico. Ja, selv fra Japan kom der forrygende og anderledes historier.

Biograffilmen blev med ét det sted, hvor en ny måde at erkende på trængte sig frem. En dybere nysgerrighed over for samtidens egentlige liv. Det var ikke længere kun til romanerne, digtene, malerierne eller teatret, at vejen gik, når man ønskede at forstå sig selv og verden lidt bedre. Alt kom nu ofte endnu stærkere frem i biografernes mørke.

Hollywood forfulgte stadigvæk sine gamle spor og forsvandt derfor næsten helt ud af fokus for os. Vi havde slet ikke tid til det, som blot var underholdning eller let forudsigeligt.

Den allerstørste inspiration for os, som var unge, ivrige og udøvende, lå i værkerenes utrolige forskellighed. Vi opdagede, at de gamle håndværksregler, der var blevet fulgt så slavisk, egentlig ikke havde megen mening. Hverken når det drejede sig om dramaturgi eller optageregler. Nej, det eneste helt fundamentale viste sig jo at være, om man dybt i sig havde noget på hjerte. Hvis indholdet føltes livsvigtigt, så behøvede man blot at fortælle løs, så ville en brugbar form trænge sig frem gennem

stoffet. En mening og en holdning kunne godt fange et publikum, uden at vi behøvede at efterligne de mange tilvante og stivnede konventioner.

Virkelighedens eget lys. Fornyelserne skød frem med forårets kraft på alle niveauer. Noget af det allermest igangsættende blev, at de nye franske fotografer bragte kameraerne væk fra studierne, ud i private hjem og kontorer, skabte et helt nyt billedsyn, der udgik fra virkelighedens eget lys, som vi egentlig helt havde glemt eksistensen af. For netop dette lys havde filmstudiernes fotografer undladt at se nøjere på, selv i deres realistiske fortællinger. Det var der mange logiske forklaringer på ud over den mest indlysende, at ”Vanen er den store døver”, som Samuel Beckett lader en af sine vagabonder erkende i *Vi venter på Godot*.

Det føles naturligvis indlysende rigtigt at bygge videre på tilkæmpede erfaringer, men derved opdager man sjældent, at de let ender med at blive svækket af rutineprægede gentagelser.

Når jeg så de nye films forbløffende ægte miljøer, gik det op for mig, at nok havde mesterfotografen Rudolf Frederiksen på ASA gjort et fornemt stykke arbejde i mine to første spillefilm, men alle de gamle regler fra alverdens filmstudier var også nøje blevet fulgt. Forenklet (og lidt uretfærdigt) kan de udtrykkes sådan her: Når en dekoration var bygget, så blev der fastgjort en tæt række projektører på sætstykkernes overkant hele vejen rundt. Hvis man så optog en komedie, blev de tændt alle sammen, og hvis det var en social problemfilm, tændte man kun hver fjerde. Men virkelighedens lys kommer ind i en stue i lav højde gennem vinduer, og reflekteres derefter fra væggene. Det stråler aldrig med kraftige skyggevirksomheder direkte



Raoul Coutards lysætning kaster glans over Anna Karina i Godards *Vivre sa vie* (1962, *Livet skal leves*).

ned fra loftet i rummet. Med projektørerne anbragt deroppe kunne man arbejde meget hurtigere, men prisen var, at enhver lighed med virkeligheden på forhånd blev umuliggjort.

At kalde det sjusk er forkert, for man havde aldrig før i filmens historie haft nogen anden mulighed, hvis det drejede sig om optagelser, der skulle foretages i studiets dekorationer. Kun store, ophængte projektører kunne skaffe lys nok til eksponeringen af den tids langsomme filmnegativ. Havde man forsøgt at arbejde med reflekteret lys som i virkelighedens verden, var der aldrig kommet nok af det ind på personerne til at muliggøre en ekspone-

Hvor svære vilkårene var, bliver nok mere forståeligt, hvis jeg fortæller lidt om ASA's tonstunge men driftsikre Debriekameraer. Frederik kunne under prøverne dreje på en knap, så filmen blev skubbet væk fra linsen. Derved kunne han gennem apparatets søger tilrettelægge sine beskæringer, panoreringer og køreture. Men under selve optagelsen måtte filmstrimlen naturligvis igen skubbes hen bag linsen, og derefter måtte fotografen, når det virkelig gjaldt, nøjes med at ane det hele *gennem den blegt gullige emulsion*, som kun lod de allerstærkest belyste punkter træde svagt frem. Det var derfor fotografen dengang altid i god tid måtte forsvinde ind under et sort stykke klæde på kameraets bagside.



François Truffauts *Les Quatre cents coups* (1959, *Ung flugt*).

Kun i totalt m rke ville øjet blive følsomt nok, til at han kunne gøre sig håb om at udføre sit arbejde professionelt.

S  retfærdigvis må det understreges, at den nye bølges befriende billedstil kun blev mulig, fordi der samtidig var opfundet et helt nyt filmnegativ, som var så lysfølsomt, at det kunne klare sig med langt svagere lys end f r.

I den gamle tid h ndte det aldrig nogen sinde, at vi inden en filmoptagelse gik uden for studiets fire vægge for at orientere os om lyset i virkelighedens lokaler. Vi vidste jo, at dette var ubrugeligt og derfor havde vi egentlig aldrig tænkt over, hvor betydningsfuldt for et indhold netop livets eget lys kunne være. Den gamle måde at sætte

lys på hentede alene sin næring fra de tidligere i studiet indhøstede erfaringer.

Men nu sad jeg så pludselig i biograferne og frydede mig i timevis over Raoul Coutards fantastiske og enkle lyss tninger. Coutard var den ny bølges helt banebrydende fotograf. Alle brugte ham, og hans måde at arbejde på lærte mig lige så meget om betydningen af lysets indfaldsvinkel på motivet i et sort-hvidt billede, som jeg et par år tidligere havde fået åbnet øjnene for naturens egentlige farver ved mit møde med de store malere, ikke mindst impressionisterne i Paris.

Teknik og poesi. Fornyelse kom der til på alle filmens fronter. I * ndel s* klippede

Godard sine forløb sammen med en dristighed, som ingen instruktør senere har povet sig ud i, vist ikke engang Godard selv. For nylig genså jeg filmen, og klipningen virkede stadigvæk befriende, overrumplende og nyskabende. En biltur i Paris er filmet i bare én indstilling med kameraet fastspændt helt til venstre på bagsædet og pegende frem mod de to skuespillere, især mod Jean Seberg, og bag hende ses byen tydeligt glide forbi, da den store, (stjålne) amerikanske bil er topløs. Sebergs dialog med Jean-Paul Belmondo ved rattet er helt normal og logisk sammenhængende, men for hver ny replik hun siger, klippes der i det samme billede, så man pludselig befinder sig et nyt sted i Paris. Det er kun dialogen, som giver kontinuiteten. I løbet af denne samtale kommer vi på den vis forbi alle byens berømteste seværdigheder. Altså har instruktøren optaget dialogen et stort antal gange på skiftende locations. Der er en klar begrundelse for dette besvær, for ved hjælp af en så radikal og utroligt enkel idé får Godard gjort hele Paris til en betydningsfuld medspiller. Vi fornemmer tydeligt, at denne by er det eneste sted i hele verden, hvor netop en sådan historie kan tænkes at foregå.

Men samtidig lærer instruktøren os også noget eviggyldigt om, hvor adspredt vi egentlig selv oplever omgivelserne, når vi kører bil og snakker samtidig.

Da vi så Truffauts *Ung Flugt* i klipperummet, lærte jeg noget interessant om sammenhæng mellem film og musik. Der er nemlig en herlig scene, hvor de to drenge stjæler en skrivemaskine på fade-rens arbejdsplads, som ligger højt oppe i en kontorbygning. Alt fortælles i nervøse og hurtige nærbilleder især af drengenes fødder, kulminerende med en susende tur ned ad de uendelige trappetrin. Så klippes der brat til et stort statisk billede af hele huset,

hvor vi ser de to små drengeskikkelser komme ud og løbe væk med deres bytte. Det var først efter adskillige gennemsyn, at vi blev opmærksomme på musikken. Under de lynhurtige billedklip var den spændingsskabende sendrægtig, men i samme øjeblik, den ydre fart forsvandt i det store, ubevægelige billede af bygningen, skiftede musikken tempo og blev stærkt galoperende. Derved blev scenens forrygende flugtstemning fastholdt helt ubesværet.

Det var derfor netop denne scene, jeg så mest frem til at gense, da Filmmuseet mange år senere viste den prægtige *Ung Flugt* i en kavalkade, men jeg var lige ved at falde ned af stolen, da jeg opdagede, at musikken nu var en helt anden end på den oprindelige kopi. Nogen på museet mente, da jeg snakkede med dem om det, at der var et eller andet rygte om, at Truffaut med sin senere større filmviden havde haft behov for og fået råd til at lægge en ny og for ham rigtigere slags musik på hele *Ung Flugt*, og dermed var der så komponeret anden musik også til denne sekvens. Men inden det skete, havde jeg da selv heldigvis lært noget nyt og spændende.

Noget andet vigtigt for mig ved den franske nybølges film var, at de ofte inddrog et nyt og metafysisk element i vores verdensbillede. Stærkest kom det vel til udtryk i Resnais' værker, der hele tiden kredsedde om begrebet tid. Det var tydeligt allerede i *Hiroshima, min elskede*, hvor han vekslede mellem fortid og nutid, erindringer og gentagelser som i en drøm, eller måske snarere som i en vågen tankestrøm, et digt. Den film måtte jeg se tre gange for at forstå lidt mere af handlingen. Først da fik jeg overskud til at fordybe mig i teknikken.

Det er pragtfuldt! Men i virkeligheden var det hele kunstlivet, der i de år sprang

ud i en ny, stor frihed, selv om det i første omgang blev filmene, som kom til at påvirke mig stærkest. Senere kom den på tv banebrydende forfatter Harold Pinter til. Jeg fik lov til at instruere en stribe af hans stykker, og samtidig satte disse fortællinger Leif Panduro i gang med hans omvæltende tv-dramatik.

Alle snakkede vi også om modernismens indtog inden for de andre kunstarter, uden at der vist rigtigt var nogen, som var helt klar over, hvad dette ord dækkede. Det nye museum Louisiana afholdt derfor et symposium på Krogerup Højskole i et forsøg på at afdække begrebet. Jeg blev inviteret med, men de taler, der blev holdt, var så fyldt med fremmedord, ingen havde lært mig i gymnasieårene, og dertil kom så mange modsatrettede meninger, at jeg i min fortvivelse til sidst rejste mig og sagde to korte sætninger, der kom dybt fra hjertet. Jeg ville så gerne holde fast i det, jeg følte, var selve kernen: "Hvad er modernisme? Det er pragtfuldt!" sagde jeg og satte mig ned igen.

Det viste sig at være mere heldige ord, end jeg anede, for mirakuløst førte de til et livslangt og meget givende venskab med museets skaber, Knud W. Jensen, som åbenbart også i det øjeblik havde hårdt brug for en overskuelig målepind for sin egen store glæde.

En amerikansk forfatter, Marshall Berman, skrev en del år senere, at "modernismen begyndte som et både-og, men er endt som et enten-eller". Om han har ret i den sidste del af påstanden, kan jeg ikke svare på, men måske er man for tilbøjelig til at dømme 'yt', hvis nogen ikke følger den strømning, der for tiden betragtes som 'in'. Det vil sige at låse for mangfoldigheden i stedet for at prøve på at få den til at sætte nye og anderledes blomster.

I alt fald skyldtes vores store og glade

beruselse dengang i tresserne netop dette både-og. Denne rummelighed, hvor alt skulle afprøves, alt følte muligt, og hvor man inden for filmens verden kunne se så forskellige temperamenter som Truffaut, Chabrol og Godard hjælpe hinanden. Truffaut gav Godard udkastet til *Åndeløs*, Chabrol var filmens tekniske rådgiver.

Weekend. En dag et par år senere faldt en stor konvolut ind gennem brevsprækken. Indeni lå et manuskript til en film. Titlen var *Weekend*. Klaus Ribbjerg havde skrevet historien.

En gruppe veletablerede unge ægtepar mødes næsten rituelt i et sommerhus til ambitiøs mad, nærvær, drikkevarer og fest. Men nede under overfladen koger en vulkan af skjulte drifter, som giver aggression og uro, for tiden er i opbrud. Langsomt men sikkert kører weekenden af sporet.

Det var en fremmedartet læsning, som skræmte mig. Sådan syntes jeg ikke helt, at jeg havde mødt nogen, der opførte sig, og jeg kunne ikke sige, at jeg brændte af lyst til at gøre et nærmere bekendtskab. På en eller anden måde var det et alt for provokerende portræt i forhold til min egen hverdag, men samtidig begyndte jeg at ane, hvis jeg gjorde mig stor umage, at det alligevel bar på nogle af kimene i mit omgivende liv. Det var samtidig indlysende, at jeg sad med det første kvalificerede danske modspil til de nye, højtelskede franske film. Et næsten totalt brud med den tradition jeg så gerne ville befri mig for.

Det manuskript var tilmed et ægte barn af vores nye teori om, at var der et indhold, som trængte sig på, så fulgte der også en form med. Det lyste ud af historien, at den var lige så vigtig for Klaus, som *Den kroniske uskyld* havde været.

På teatret havde jeg netop iscenesat She-lagh Delaneys *En duft af honning*, og før

Jens Østerholm forsøger at score badenymfe i *Weekend* (1962).

dét John Osbornes *Ung vrede*. To engelske stykker, der var nutidige, vilde og uden megen lighed med min private problematik. Begge tekster havde alligevel været meget vedkommende for mig. Hvor lå så faresignalerne i *Weekend*?

Handlede det om, at de engelske stykker netop udspillede sig i lidt fjernere og udenlandske miljøer, hvor alt kunne tænkes at foregå, medens *Weekend* omvurderede min egen generation og mit eget sociale lag? Hovedkulds blev jeg kastet ud i netop det bassin, hvor jeg burde kunne indse, hvad der måske gemte sig under overfladen. Men var der mon redningsbælter at finde dernede?

Og samtidig: Hvordan skulle jeg kunne fortsætte mit liv som filminstruktør, hvis jeg ikke fandt mod til at fortælle denne historie og dermed bryde med de snærende konventioner?

Kun én løsning var mulig: at vove sig ud på dette dybe vand. Hvis det da overhovedet kunne lade sig gøre at finde en villig producent?

Der er øjeblikke her i livet, hvor alle stjerners konstellationer synes at længes efter at danne mønstre sammen. Det var Leif Panduro, som kom mig til hjælp. Han havde skrevet manuskriptet til *Harry og kammertjeneren*, hvor instruktøren og skuespilleren Bent Christensen var sin



Jens Østerholm og Willy Rathnov i *Weekend* (1962).

egen producent. Filmen blev som bekendt en stor og fortjent succes, og det havde givet Bent mod på at bane vej for andres film, mente Leif. Vi sendte straks manuskriptet af sted og fik til vores lykke et klart "JA" fra ham.

På studietur i livet. Men ville det være muligt at finde en fotograf, som turde bryde med de gældende regler? De få, jeg kendte, var jo oplært forkert i forhold til mine nye længsler, og med ASA som baggrund havde jeg kun et yderst sporadisk kendskab til resten af branchen.

Min daværende kone kom med et uventet forslag. For at prøve kræfter med noget

andet ved siden af sine danskstudier på universitetet var hun begyndt at arbejde som mannequin, også til reklamebilleder. I Sverige havde hun derved mødt et fint menneske, der var en af landets betydningsfulde fotografer, og som brugte de penge, han tjente på reklamebillederne, til at fotografere 'rigtigt'. Han var tidligere jazztrommeslager i Putte Wickmans berømte orkester, hed Georg Oddner og havde aldrig set ind i søgeren på et filmkamera.

Det lød lidt vildt, men jeg var blevet nysgerrig, så vi sejlede til Malmø, hvor hans atelier lå. Jeg skulle ikke se mange af hans følsomme reportagebilleder fra alle

steder i verden, før det stod klart, at han var en mester, der kunne måle sig med de største udenlandske navne. Billederne brændte sig øjeblikkeligt og varigt ind på nethinden.

Inden jeg sejlede tilbage til København, havde jeg fået hans ja, og derved åbnede et fantastisk slaraffenland sig for mig. For nu begyndte jeg sammen med Georg at studere det virkelige lys rundt om os. Mange timer blev brugt i de gamle stuer på Frilandsmuseets gårde. De havde vinduer i alle retninger, hvor lyset bare strømmede ind. Og på dette museale sted var der ingen, der undrede sig over, at vi gik der så længe, medens solen flyttede sig eller forsvandt bag et træ eller en sky. Hele tiden forandrede rummet sig en lille smule. Vi noterede os, hvordan reflekserne fra loftet og væggene blødgjorde de hårde skygger. Men én ting var at studere livets lys. Et helt andet problem mødte os, da det senere skulle genskabes i Risby Studiernes dekorationer.

Nu til dags har en filmfotograf – ud over sine og medarbejdernes erfaringer – et væld af nye, lette små lampetyper med både blødt og hårdt lys. Dertil kommer mange forskellige typer reflektorskærme og materialer, som kan påvirke lyskarakteren. Det er blevet en helt uundværlig videnskab. Men dengang måtte Georg eksperimentere og opfinde det alt sammen fra bunden af. Han prøvede først med krøllet hvidt papir, og så med sølvstaniol fra store ruller. Det blev krammet og fastgjort til store plader uden for dekorationens vinduer. Alt tilgængeligt lys fra de største projektører blev kastet væk fra vinduet og ind på pladerne og derfra reflekteret, så det kunne sile skyggeløst ind i rummene. Georg trak rullegardiner lidt op, så lidt ned, flyttede og målte. Jeg stod ved siden af og sammenlignede med al den nye erfaring, som stu-

dieturene i livet havde givet, og vi helmede ikke før den rigtige stemning var fanget.

Det tog tid, men i dag, hvor *Weekend*, som alle andre overståede opgaver, er gemt bort i en fjern fortid for mig, er der i alt fald én scene tilbage i den film, der ved gensyn bringer fryd til hele min krop på grund af den ubeskriveligt smukke belysning. Det er morgenlyset i en sommerhusdekoration. Det fylder rummet så besættende med noget, man i den grad selv har sanset ude i virkeligheden. En dyb taknemmelighed over Georgs indsats fylder mig hver gang.

Der var engang en krig. Under optagelserne af *Weekend* var der en ting, som kom fuldstændig bag på mig. Følelsen af at der ikke var en eneste erfaring fra mine to første film, som virkede brugbar for mig. Det var først efter denne film, at jeg begyndte at forstå, hvad jeg lavede, og hvordan det måske skulle føres over til den næste opgave.

Da Klaus Rifbjerg og jeg et par film senere satte os for at lave en film om den tyske besættelsestid, set ud fra vores egen pubertetsoplevelser af de fem år, besluttede vi os til, efter et par dages snak, at se, hvad der skete, hvis vi simpelthen begyndte med at lave en liste over alle de erindringer, der var så vigtige, at de ikke kunne undværes. Hver for sig genoplevede vi så vores tilværelse dengang og mødtes derefter igen for at skrive det vigtigste ned som punkter. Til sidst var der 115 af dem på vores fælles papir. Tilbage stod egentlig kun at vælge en rækkefølge, beslutte hvilken scene, der fristede mest som en begyndelse, og hvilken der så bød sig til som nummer to. Langsomt føjedes led til led, til et forløb var vokset frem på denne særegne måde. Vi lyttede blot til stoffets egne stemmer og fristelser for ind imellem mere nøgternt at indse, at nu måtte vi f.eks. have en scene



François Truffauts *Antoine et Colette*, der indgik i den internationale antologifilm *L'Amour à vingt ans* (1962, *De unge elskende*).

med forældrene ind, for at publikum ikke helt skulle glemme dem.

Da erindring nummer 115 var kommet på plads, satte Klaus sig ned og skrev drejebogen. Hvorefter jeg tilføjede fire drømme. At komme frem til et filmmanuskript på denne måde var naturligvis helt umuligt efter alle gældende dramaturgiske regler, men vores eget liv begyndte at synges fra papiret, så sporet måtte være det rette. Filminstituttet læste heldigvis historien, som den var tænkt. Derfor fik vi økonomisk støtte og kunne begynde en endeløs rejse rundt til Danmarks producenter. Sted efter sted blev tommelfingeren vendt nedad, både hos de gamle garvede og de nye himmelstormere. I timevis fik vi lange belæringer om, hvorfor dette manuskript var

helt udramatisk og aldeles uprofessionelt. Gode råd om, hvordan man nødvendigvis måtte indlægge ægte frihedskæmpere og dermed vedkommende drama, skortede det ikke på. Af den grund gik der næsten halvandet år, før Erik Hauerslev, Filminstituttets utrættelige direktør, havde fået Ove Sevel og Erik Balling fra Nordisk Film med på vores idé. Men så fik jeg til gengæld både helt frie hænder og værdifuld moralsk støtte samt et flot hold teknikere fra Balling. En lykkelig tid kunne begynde.

Og jeg fik senere den ekstra glæde, at de andre producenter efter premieren kom hen til mig og indrømmede, at det var dem, der havde læst manuskriptet forkert. Et bedre bevis på vores lærdom fra den nye franske bølge kunne jeg ikke tænke mig

end netop dette manuskript.

Revisioner. Som et slående eksempel på, hvordan ens tankeverden hele tiden kræver vigtige revisioner, kan jeg fortælle nok en ting fra denne omvæltningernes tid i filmsproget. Et nyt værk af Resnais hed *Muriel*, og den film var helt overraskende optaget i farver. Et fransk filmtidsskrift spurgte ham forbløffet om, hvorfor i alverden han havde brugt farver. Svaret var ganske enkelt: ”Det er en film om virkeligheden, og virkeligheden har som bekendt farver.”

Jeg og mine filmvenner sprang chokerede op af stolen og nærmest råbte: ”Jamen det er forkert. Virkeligheden er sort/hvid, det er kun komedierne, som har farver”. Sådan havde det jo set ud på alle de film, vi havde set i hele vores liv, selv i de herlige nybølge-film. At *Muriel* i øvrigt for mig er Resnais’ allerbedste og mest besættende film, hører med til historien om, hvor vigtigt det kan være at vove sig ud langs nye tankespor.

Lad mig slutte disse minder om en svunden tid med et forbløffende og helt uventet glimt, der fulgte nogle år senere. Da var de to drenge fra Truffauts *Ung flugt* i mellemtiden blevet voksne, og instruktøren havde sagt ja til at lave en novellefilm, der skulle indgå i antologifilmen *De unge elskende*. Det gav Truffaut den idé at digte en historie om de to venner, som mødes igen og straks begynder at udveksle minder fra deres barndom. Især dem om vennens far i den store, sære lejlighed. Ham, de i *Ung flugt* havde snydt ved at stille på hans store stueur, for at han skulle tro, at klokken var en time mindre, så de frit kunne muntre sig så meget desto længere. En frydefuld scene jeg huskede overordentlig tydeligt fra dengang. Alle drenges drøm

om at være klogere end de voksne.

Men i *Antoine et Colette*, som novelle-filmen hedder, følger nu et henrivende flashback til drengene, som i faderens lejlighed forlyster sig med hans whisky og cigarer. Pludselig kommer faderen uventet hjem, og hovedpersonen, Antoine, smider sig ned bag sengen, for at skjule, at han er på besøg. Faderen siger ikke noget om fødderne, der rager tydeligt ud for enden af sengen, selv om anelsen af et smil røber hans reaktion.

I den følgende ‘nutidsscene’ erklærer vennen, at han ved nærmere eftertanke er sikker på, at faderen så fødderne.

Dette tilbageblik med faderen er nok det største filmchok, jeg nogensinde har fået, for det er jo den rene umulighed at genskabe drengene, når skuespillerne i mellemtiden er blevet voksne! Helt, helt umuligt at få nye erindringer gjort synlige!

Først bagefter indså jeg, at scenen naturligvis måtte være optaget, da *Ung flugt* blev til, men at instruktøren i klipperummet indså, at det var meget mere i filmens ånd at forblive i drengenes verden, som jo netop var selve historiens vigtigste mål.

Men derfra og til at få det geniale indfald at bruge de gamle, aldrig før viste fraklip til at fortælle, at ens indsigt i livets kompleksitet forandrer sig og bliver større med den voksende alder, kræves der en fantasi af den art, som var med til at grundlægge det helt særlige ved ‘den nye franske bølge’.

En fantasi og en filmisk optimisme, som heldigvis også blev tændsatsen til, at de yngre danske filmfolk omsider fandt sammen i et ikke før oplevet, meget frugtbart venskabeligt netværk, der for mig også kom til at omfatte den nye generation af svenske instruktører.