



Paris under besættelsen: I nattens mulm og mørke bliver Jean Gabin og Bourvil overfaldet af sultne køtere, der kan lugte den parterede gris i kufferterne.

AUTANT-LARA II MERE SUBJEKTIVT SET

AF J. F. ARANDA

Claude Autant-Lara har ikke i første række gjort sig gældende med teknisk ypperlige stiløvelser – som så mange andre franske instruktører – men med værker, der mere og mere har været præget af en personlig idéverden og en personlig etik.

Autant-Laras karriere har været en møjsommeligt kamp for at erobre ytringsfrihed. I en årrække specialiserede han sig i en komediestil, der var æterisk og bittersød, og som anvendte udsøgte og betydningsfulde dekorationer og kostumer. Han forsøgte ved hjælp af denne yndefulde form at pakke de bomber, han fabrikerede, ind i en tiltrækkende emballage. Af denne grund har man først sent og uklart fattet det essentielle indhold i hans film; efter „Det unge Blod“, „Marguerite de la Nuit“ og „I Nattens Mulm og Mørke“ er der ingen muligheder for misforståelser.

Almindeligvis finder man først noget personligt hos Autant-Lara i „Le mariage de Chiffon“ (1942). Denne form for kritisk datobestemmelse er altid irriterende. Det er så at sige umuligt at sige, hvornår en kunstner „for første gang“ skaber personligt og autentisk. Jeg tror, at den, der virkelig er kunstner, viser det lige fra begyndelsen, medens den, der kun er kalligraf, forbliver kalligraf selv i sine mest perfekte arbejder.

Personligt har jeg altid holdt af at fordybe mig i de ringeagtede blandt de gode kunstners værker (der er måske tale om en mindre last). Denne tilbøjelighed har ofte ført til glædelige fund. Undertiden optræder i disse mindre væsentlige film kunstnerens specifikke motiver og tankegang på en mere spontan måde end i hans vigtige film, hvor fastheden i opbygningen og ideens klarhed kan gøre det mindre spændende

at trænge frem til særpræget. Nogle af filmene med *Erich von Stroheim*, *Buñuels* „skrækelige“ film, som jeg tidligere har fortalt om her i bladet, *de Sicas* tidlige *comédies roses* har det været mig en meget større fornøjelse at se end mangt et kanoniseret værk.

En oplevelse af denne art havde jeg, da jeg som ganske ung så „Kurere fra Lyon“ (1937), iscenesat af *Maurice Lehmann* „avec la collaboration de Claude Autant-Lara“. Autant-Lara var den gang en instruktør, som ikke interesserede kritikerne; „Kurere fra Lyon“ blev modtaget, som om den var en B-film. „Kurere“ indgår i rækken af de film fra 1934–39, der ganske overskyggedes af *Renoirs* og *Carnés* intense lyrik. Imidlertid indeholdt disse „B-film“ særegne værdier, et tydeligt fællespræg og et „sort“ stempel, der bestemt var mørkere og mindre flot end det, man mødte hos tidens store kunstnere. Disse interessante baggrundsværker blev iscenesat af *Chenal*, *Duvivier* – når han ikke kom på afveje – *Marcel l'Herbier* (i forfald, men dog sig selv lig), for hvem Autant-Lara havde tegnet dekorationer, *Grémillon* og Autant-Lara. Det drejede sig i reglen om let fantastiske melodramaer, der dog havde solide rødder i den realistiske franske tradition fra slutningen af århundredet og ejede *Balzacs* og *Zolas* sans for den dramatik, der kan ligge gemt i detaljen, og for den katalyserende atmosfære. Man dyrkede plastisk de askegrå toner, hvis nuancer effektfuldt blev sat til at fremhæve hinanden i flere planer og blev skilt af tomrum (noget lignende finder man nu hos *Carné* og *Clouzot*). Alt dette blev gjort, som om man ikke interesserede sig så voldsomt for formen, og billederne kom i „flydende“ sekvenser. Skuespillerne var udmærkede, skønt de sædvanligvis kom fra teatret. De skabte typer, som blev karakteriserede med få træk, men som ikke var kedelige.

Inden for denne retning skabte Autant-Lara sit melodrama med den ægte kunstners evne til at fremmane den præcise atmosfære. Med denne film indledte surrealistten *Jean Aurenche* sit samarbejde med instruktøren, der har været ved til vore dage. Aurenche og Autant-Lara gav filmen mareridtets uhyggelige magt, og den stank af mudder og blod – den karikerede *Ponson du Terrail* på lignende måde som „Romanze in Moll“ (1943, „Det gaadefulde Smil“) af *Käutner* senere skulle karikere *Guy de Maupassant*. Karikaturer, som for filmens intellektuelle var påskud til at udtrykke angsten for symptomerne i samtiden. Som kontraster til filmens stædige fremvisning af elendigheden og middelmådigheden fandtes nogle enkelte lækre scener i banale dekorationer med hvide knipplingsgardiner.

Men lad os træde ind i historien, som udspilles i slutningen af det 18. århundrede. En forfinet *bourgeois*, som „aldrig har oplevet noget særligt“, men som lever lykkeligt i sit trivielle ægteskab med forskellige små eventyr ved siden af, eskaper således atter en dag med en smuk dame. Vi ser, med hvilken nervøsitet denne *bourgeois* forsøger at bevare den værdighed, som er grundlaget for hans respektable tilværelse. På en kro holder diligencen parat, og han og hun indleder deres improviserede eventyr og kører af sted til Lyon for der at udnytte 2 timers frihed. I kroen aftaler nogle banditter samtidig at overfalde post-diligencen på samme strækning.

Disse parallelsener er uforglemmelige: Den solbeskinnede gård med forberedelserne til den lille udsvævelse – og den mørke knejpe, i hvilken bloddåden planlægges omkring et bord med vinsjatter – en scene som minder om knejpesekvensen i „L'Auberge Rouge“ (1923) af *Jean Epstein*, en titel, som Autant-Lara tilfældigvis også brugte til sin film fra 1951.

Filmen fortsætter med den sardoniske parallelopbygning og følger de forelededes udflygt (som, hvis jeg husker rigtigt, til det sidste var ærbar) og forbyrdernes manøvrer; den galante *marivaudage* og lige ovenpå det brutale angreb og mordet på postfolkene, alt fremstillet i en effektiv montage og med raderingens plastiske styrke. Autant-Lara var allerede en fortællekunstens mester, en situationens maler, der så stort på de psykologiske specifikationer. Da ekspositionen er overstået, går filmen over til den minutøst opbyggede intrige. Politiets undersøgelser af tyveriet fører på sporet af hovedpersonen, som forsøger at skjule sin eskapade. Forbyrderne, der benytter sig af det lille romantiske sidespring, som forsynet har foret dem, samler beviser mod *bourgeois*'en. Og denne bliver dømt til døden – på tværs af al logik, trods sin sociale og økonomiske position, der placerer ham langt bort fra den lave og vulgære handling, som tillægges ham. Retfærdigheden er ubøjelig... når det gælder sådanne folkelige forbrydelser, og den må partout finde et offer at straffe. Det ville være for sent, om hovedpersonen nu afslørede den virkelige grund til, at han var på vej til Lyon.

Det martyrium, der skildres – et menneske fanges i den bureaukratiske forfølgelses net – er næsten kafkask. De endeløse og høflige forhør i de enorme og mærkværdigt tomme kontorer hos politiet (Chenal anvendte i „Forbrydelse og Straf“, 1935, lignende kompositioner og dekorationer i politikontorerne) – man søger allevegne efter beviser, ilt sammen forgæves! *Le petit bourgeois* skal dø. Efter en smuk afskeds-scene med hustruen, som elsker ham in-

derligt og med tårer i øjnene tilgiver ham det „ubetydelige lille fejltrin“, som han må bøde så dyrt for – bliver helten ført til guillotinen. Der er intet i denne kvalmende scene, som minder om den tilsvarende, alt for kønne i Beckers „Smukke Marie“. I begge film bliver forbryderen slæbt til henrettelse, men i Autant-Laras film skriger han til rettens håndhævere i deres højtidelige sørgelæders pomp: „Jeg er uskyldig, jeg er uskyldig.“ Og man ser tydeligt, at dette hovede med den smukke, næsten feminine teint ikke var prædestineret til guillotinen, der er et alt for voldsomt apparat til en så spinkel og forfinet krop! Skæbnen har taget fejl. Denne mand (der spilles vidunderligt af *Pierre Blanchar*), som går i døden som et lille dyr, der er skræmt til vanvid, og som ikke er heroisk eller blot modig, kan hverken indgyde os foragt eller ligegyldighed, for vi forstår, at han – bortset fra hans fysiske angst for eksekutionen – udtrykker menneskets harme ved det samfund, som er baseret på *dommen*. Det er her, værket får sin „humane“ dimension og bliver stærkt vedkommende.

I det øjeblik, helten bliver guillotineret, klippes der en snes år frem, og vi befinder os pludselig i „Musée Grévin“ sammen med en af den henrettedes dommere og dennes nevø. Man ser den henrettedes hovede i voks. Et forbipassende par ytrer ved synet af de mange uhyggelige hoveder: „Retfærdigheden sker altid fyl-

dest“, mens dommeren forsvinder plaget af Blanchars stemme: „Jeg er uskyldig, jeg er uskyldig.“

Et år efter afslutningen af arbejdet på „L’Affaire du Courrier de Vichy“, undskyld, „de Lyon“, knuste tyskerne *la douce France*, og det gik så let, som var der tale om en spadseretur. Et år efter befrielsen skabte Autant-Lara og Aurenche deres sundeste og mest desperate film, „Djævelen i Kroppen“, et fremragende værk, der kontrasterer kærligheden og krigen. Dette dejlige arbejde blev ikke en stor overraskelse for dem, som kendte „Kureren fra Lyon“’s Autant-Lara. Man har sjældent set en film, der i så høj grad gør os indignerede og taler så kraftigt til vort oprørsinstinkt.

Når man tænker på „Kureren“, kan man f. eks. kun smile under *André Cayattes* film. Denne sagførerinstruktør når ikke til bunds i problemerne trods veltalenheden. Cayatte er på dommernes side. Ganske vist protesterer han, men det er et led i programmet. Cayatte angriber retfærdigheden for at forsvare retfærdigheden. Cayatte dømmer med bureaukratens logiske kompleks dem, der dømmer med bureaukratens logiske kompleks. Aurenche og Autant-Lara er altid at finde på den anden side, *du côté des dieux*. De dømmer ikke. De fordømmer ikke. De ved, at det skandaløse, indignationen, det virkelige oprør, ligger i det tragiske uden kommentarer.

Et af de mest effektfulde optrin i „Kureren fra Lyon“. Til venstre for *Pierre Blanchar* (den uskyldigt domte) ses *Jean Tissier*.

