

EN METTEUR EN SCÈNE:

## René Clément

AF IB MONTY

Det er den franske kritik, der med vanlig skarp-sindighed har formuleret betegnelserne *auteurs du cinéma* og *metteurs en scène*, hvormed man har søgt at skelne mellem filmdigtere, de i dybeste forstand skabende, og de filmkunstnere, hvis evner groft sagt er fortolkende. Distinktionen er således ret beset den gamle mellem indhold og form, og måske er det til syvende og sidst snarere en grads- end en væsensforskul. Ikke desto mindre er det glimrende termer at arbejde med og omgås man dem med forsigtighed kan de være til megen nytte. De kan imidlertid også rumme en stærk fare for devaluering af en bestemt kunstnerstype, som ikke mindst er hyppig inden for filmen. Auteurs du cinéma er ikke vanskelige at bestemme, det er kunstnere som *Renoir* og *Bresson*, der med et udtryk af den sidstnævnte „skriver i billedet“, som forfatterne skriver i ord og sætninger. De skaber deres eget univers og deres tanke- og idéverden er af en sådan karakter, at de tåler sammenligning med de største i deres tid inden for de andre kunstarter. Det er straks vanskeligere tydeligt at afgrænse begrebet metteur en scène. Det er klart, at der ligger en værdidom skjult i distinktionen, men man kommer alt for let til at lægge uforholdsmæssigt meget i det første begreb og reducere repræsentanterne for det andet til upersonlige håndværkere. Dette bl. a. fordi metteur en scène-begrebet kommer til at omfatte alle de andre, de, der får en opgave udleveret, og løser den, ofte med forbløffende teknisk virtuositet, men uden at vise tegn på nogen personlig medleven. Men skal der være nogen mening i at kontrastere de to begreber, må der også være en vis ligevægt mellem det, de skal dække, og metteur en scène-benævnelsen kan ikke klistres på enhver rutineinstruktur. Ved metteur en scène må man forstå en filmkunstner, der uden at kunne yde det dybt originale og frapperende værk, i sine film fortolker sit stof personligt og kunstnerisk tilfredsstillende, fantasifuldt og ukonventionelt. Vi vil i det følgende beskæftige os med en sådan repræsentant for begrebet i dets fornemste betydning.

*René Clément* er en eksklusiv kunstner i mere end en betydning. Skønt han begyndte at arbejde med film allerede i midten af trediverne, og han nu er 44 år, er det en forholdsvis lille pro-



Clément og Brigitte Fossey under optagelserne af „Forbudte Lege“.

duktion, han har bag sig. Foruden en række kortfilm og to tekniske instruktioner har han indtil nu kun personligt signeret 8 spillefilm. Han blev født den 18. marts 1913 i Bordeaux og kom som ung til Paris for at gå på kunstakademiet, betegnende nok ikke for at uddanne sig som maler eller billedhugger, men for at hellige sig den mest funktionalistiske af de skønne kunster, arkitekturen. Det logiske og stringente lå for ham. Ved siden af studiet var han en ivrig smalfilmamatør, og han begyndte endog at syse med tegnefilm. Hans interesse greb ham snart så stærkt, at han begyndte at arbejde som fotograf, for senere selv at instruere kortfilm. Man lagde første gang mærke til ham i anledning af et par kortfilm fra verdensudstillingen i Paris 1937 og flere fulgte efter. Disse nu ret ukendte kortfilm er: fra 1937 „La grande Chartreuse“ og „Soigne ton gauche“, en 12-minutters sketch med *Jacques Tati* som en bokser, der udfordrer en champion. I 1938 optog han på en arkæologisk ekspedition til mere ukendte områder af Arabien tre kortfilm i farver, der samledes under fællestittlen „Arabie interdite“, som kuriøst nok blev hentet frem og premieret med en speciel pris på den mærkværdige „Festival du Film maudit“ i 1950, hvor man havde sat sig for at drage oversete og misforståede film frem af glemselen. I 1939 kom „La Bièvre“ og „Le Triage“, en film om de franske jernbaner, som han senere skulle vende tilbage til. I 1940 noterer man „Histoire du costume“, og da krigen kom søgte han til den ubesatte zone af Frankrig, hvor han sluttede sig til modstandsbevægelsens filmgruppe

„Centre des jeunes“. For denne optog han sammen med *Henri Alekan* „Ceux du rail“, atter en film om jernbanerne. Efter endnu nogle kortfilm i 1943 („La grande pastorale“, „Chefs de demain“ og „Occitanie“) gik han så endelig i 1944 i gang med sin første lange film, den halvdokumentariske „La bataille du rail“ („Kampen om jernbanerne“), der blev færdig året efter. Filmen, der skildrede den franske jernbanesabotage, og som hentede både stof og personer lige ud af virkeligheden, var en oplagt opgave for Clément. Her var det stof, der på engang kunne tilfredsstillende hans udviklede stilistiske sans og hans interesse for den autentiske virkelighed, begge dyrket frem under hans tid som dokumentarist.

Atter med Alekan bag kameraet skabte Clément her et stykke dokumentarisk ægte modstandshistorie uden falske toner, uden forløren patos og uden ydre spændingsjageri. Spor, frembrusende tog, natlige transporter og drønene fra sabotørernes sprængninger vekslede med det stille, tålmodige og seje arbejde på stationer og blokposter og hos vagterne langs de uendelige kilometer af spor. Med sine billeder suggererede Clément tilskueren ind i den stemning, der var baggrunden for handlingen. Uden den nervepirrende ydre effekt lykkedes det ham at ramme den angstfyldte spænding i den genoplivede virkelighed. I sin skindring af det ydre ved jernbanenettet, som bestående lokker filmfolk, kunne Clément måle sig med de bedste. Man mindes sjældent at have set så dragende billeder af dette milieu. Men ved siden af det reportageagtigt fuldkomne anede man også en anden side af Cléments instruktørpersonlighed. Hans evne til i den betydningsfulde detaille, i et enkelt billede, en enkelt gestus eller bevægelse at lægge en sum af viden og erfaring om menneskelige følelser. Samtidig husker man fra filmen enkelte scener, hvor Clément havde indfanget den mærkværdigt tidløse poesi, der kan opstå i enkelte øjeblikke. Således i en scene fra banelegemet, hvor et tysk troppetog holder i den bagende sommervind, ventende på signal til at fortsætte, mens soldaterne fordriver tiden med fredelige sysler, et lille ophold inden grusomhederne fortsætter, hvor solen skinner og træerne står uberørte, som om der aldrig havde været krig i verden. En anden scene hvori Clément viste, hvorledes han formår at intensivere et følelsesindehold uden brug af de store udsving var den, hvori en række gidsler henrettes. Et stærkere filmisk udtryk for det almindelige menneskes møde med den helt meningsløse død er ikke givet. Ethvert forsøg på sproglig gengivelse ville være afmægtig. Dette var filmisk poesi.

Den samme filmiske poesi finder vi også i

indledningsscenerne i hans næste film „Les maudits“ („U-bådens fordomte“). I en ubådshangar i Norge samles en række slyngler fra det tredje rige, der i de sidste hektiske dage inden krigens afslutning vil trække sig ud af komedien. Denne sammenstilling af billede, et fantastisk, uvirkeligt sceneri, og tone, gungrende og fordrejede lyde, skabte i sin sammen-smeltning et helt apokalyptisk indtryk. Det var en moderne ekspressionisme, og man forstår, at Clément har hævdet at være blevet påvirket af „Dr. Caligaris Kabinet“, af de sidste film fra stumfilmperioden, af værker af *Murnau*, *Dreyer* og *Buñuel*. „Les maudits“ betegnede iøvrigt hans endelige skridt over i spillefilmen. Selv har han udtrykt det således: „Med „Bataille du rail“ lavede jeg en massens film. I „Les maudits“ var der til gengæld tretten hovedpersoner, tretten „individualiteter“: det modsatte af massen“. Med denne film er han fra dokumentarfilmen sprunget helt over i spændingsfilmen. Den er fuld af rystende effekter, men slipper dog aldrig helt den autentiske grund. Intrigen er konstrueret, et almindeligt hæderligt menneske anbringes i en udsøgt samling af opportunistiske slyngler, men Clément havde held med at væve de forskellige elementer sammen til en eksakt og præcis spændingsfilm med en vis ideologisk undertone og sund politisk holdning, hvilket f. eks. mislykkedes totalt for *Kautner* i „Epilog“ („Det stumme vidne“).

Efter „Les maudits“ skulle der gå tre år, før Clément atter sendte en selvstændig film ud. I 1946 engageredes han imidlertid som teknisk instruktør til to film, *Noël-Noëls* „Le père tranquille“ („Lillefar skyder med skarpt“) og *Cocteau*s „La belle et la bête“ („Skønheden og udyret“). Det er interessant til belysningen af Cléments instruktørfysiognomi, at netop to så forskellige og så selvhævdende personligheder som Noël-Noël og Cocteau inden for samme år har ment at kunne bruge ham til to så vidt forskellige opgaver. Som tekniker anerkendte man ham som suveræn, og øjensynligt har man fundet, at han ikke var i besiddelse af så markant en profil, at han ville kunne præge deres arbejder i uheldig personlig retning. For Cocteau har Cléments arbejde sikkert, som det hævdes, indskrænket sig til det rent tekniske. Derimod synes man at spore mere end blot hans håndværksmæssige kunnen i „Le père tranquille“, hele småbyens atmosfære, milieu-beskrivelsen og forholdet mellem besættelsesmagten og de okkuperede er givet i markante detaljer, således som netop Clément evner det. Der spores også en vis dissonans i filmen. Der er ingen helt lykkelig harmoni mellem Noël-Noëls underdrevne og underfundige stil og den

grelle realisme i Clément sikkert reproducerede dokumentariske billeder.

På egen boldgade kom han igen i „Au-delà des grilles“ („På den anden Side Gitteret“), som han indspillede i Italien i 1949 efter et manuskript af *Zavattini*, *Cecchi d'Amico* og *Alfredo Guarini*, bearbejdet af de franske parheste *Aurenche* og *Bost*, der har arbejdet for Clément på fire af hans film. Det er påfaldende, hvorledes Clément med hver ny film synes at indlade sig på nye eksperimenter, at udvide sit kunstneriske område. I denne film har han forsøgt at tillempe sin virkelighedsopfattelse til den italienske efterkrigsrealismes. Filmen blev optaget på stedet i Genua, Clément foretrækker den autentiske atmosfære og har selv sagt, at han ikke tror på studiet. I sin historie kan filmen minde om de franske pessimistiske førkrigsdramaer og i hovedrollen finder man *Jean Gabin*, i en tilvandt rolle, som en desillusioneret, intelligent, moden arbejder, der i selvpogivelse vil melde sig til politiet for den *crime passionnel*, han i desperation har begået. For en kort tid oplever han dog en kærlighedshistorie med en moden kvinde, men også dette forhold er dømt til at ende som en tragedie. Historien ligger tæt op ad en fransk tradition og filmen undgik ikke som helhed det klichéagtige. Til gengæld viste Clément hele sit milieuskabende mesterskab i skildringen af den myldrende og solstegte havneby med dens fattigdom og overbefolkning. En menneskelig styrke fik den samtidig i beskrivelsen af en lille pige, kvindens datter, der reflekterer de voksnes forhold. Hun føler sig tiltrukket af den fremmede, men aner samtidigt smertefuld,

hvad der er ved at ske mellem ham og moderen. Det er en følsom skildring af dette lille menneske og dets usikkerhed i de voksnes verden, Clément her har ydet.

I 1950 indlod Clément sig på nye eksperimenter i „Le château de verre“, en filmatisering af en af *Vicki Baums* middelmådige romaner. Jeg har ikke set denne film, der aldrig har været vist i Danmark, men Clément har selv om den sagt: „„Le château de verre“ er for mig et nyt eksperiment. Det er, med forlov, en skuespillerfilm, d.v.s. en film, hvor opmærksomheden er overført på de personer, som af sig selv skaber atmosfæren. Med skuespillere som *Michèle Morgan* og *Jean Marais* og en historie i denne genre bliver det instruktørens pligt at lade som om han bringer sig selv i glemsel. Det er hvad jeg har gjort. „Le château de verre“ er formentlig noget andet og bedre end en almindelig kærlighedshistorie. Det er en film om kærligheden, d.v.s. en film, der mere fremhæver følelsernes kvalitet end deres ydre konsekvenser.“ Filmen betragtes i almindelighed som en stilistisk *tour de force*, en artificiel serie øvelser, der ikke har betydet noget væsentligt fremskridt for Clément. I „Positif 18“ betragtes den, betegende for dette tidsskrift, af *Etienne Chaumeton* som Clément's bedste film, skønt det dog med et citat af *Rimbaud* indrømmes, at „la vraie vie est absente“.

Det ville være forkert at nægte, at det til gengæld er til stede i al sin rystende gru i indledningen til hans næste film „Jeux interdits“ („Forbudte Lege“), en filmatisering af *François Boyers* roman. I disse første scener rykker Clément i en voldsom montage atter krigen helt

„Kampen om jernbanerne“.



„Forbudte Lege“:  
Georges Poujouly og  
Brigitte Fossey.



ind på livet af os. I de billeder, hvori den lille pige med sin finger rører ved sin dræbte mors ansigt og derefter ved sin døde hund uden at forstå, hvad der er sket, kommer døden os mere nær end i mangen reportagefilms konstante strøm af lidelser. Atter viser Clément sin slående rigtige brug af detalien til belysning af helheden. Ifølge egne udtalelser har han med denne film „villet vise det forfærdende ansvar hos de voksne, hos hvem hver eneste bevægelse er et eksempel for børnene. Når børnene løfter deres øjne mod os, skaber vi automatisk mennesker.“ I deres uskyldige verden tumler børnene derfor rundt med dødsymboler fra de voksnes verden; symbolerne er uden den uheldevangre betydning for dem. I „Forbudte Lege“ har Clément villet kontrastere to verdener, børnenes uskyldighedstilstand og de voksnes afstumpede og uretfærdige tilværelse, men det kan ikke nægtes, at det ikke helt er lykkedes. Børnene har han skildret med tilbageholdt åndedræt og en lang række scener lyser af poetisk fornemmelse, men til andre tider kan han ikke sige sig fri for en vis glamourisering, især af pigen, og de voksnes verden er mærkeligt træt skildret, ligesom jasket af i en gængs fransk filmtradition, den groteske rustike humor. Filmen har lysende øjeblikke, hvor Clément har skabt med sin nænsomste hånd, men som helhed er den alt for uegal til at regnes blandt hans bedste.

Tre år efter, i 1954, tog han derimod revanche med sin hidtil mest fuldendte film „Monsieur Ripois“ („Don Juan i London“). I denne film var Clément atter udenlands, men dette synes snarere at have inspireret end hæmmet ham. Filmen bygger på en roman af Louis Hémon og handler om en gallisk Casanova, der attackerer den ene engelske pige efter den anden med storartet resultat, skønt der egentlig intet bemærkelsesværdigt er ved ham. Han

har ingen mening med sin forførelseskunst udover at more sig og tilfredsstille sin pubertetsagtige egocentricitet. Der er noget puerilt og umodent over denne forfører. Det er da også i første række hans ofre, der har interesseret Clément. I den række portrætter af kvinder, der falder for franskmændene, har Clément ydet sin mest fuldendte, vittige og præcise karakteriseringskunst. Med hårfin ironi og kunstnerisk økonomi er de spiddet som sommerfugle, karrierkvinden, den huslige, den litteraturinteresserede etc., alle maliciøst hængt ud. Han viste sig her som en ægte landsmand af La Bruyère. Clément er på sin højde som stilkunstner og intet øjeblik svigter hans smag. Der er ingen klichéer, ingen vulgariteter eller håndfast komik, som vi kun kender den alt for godt. Dette var antydningkunst og filmkunst af den mest slebne art. Og trods elegancen, den sammentvævede helhed af billede, tale og lyd, lå der hele tiden varme og poesi under billederne, som kunne give visse passager en svævende følsomhed og poesifyldt smerte, der blev tydeligst i scenerne med den lille almindelige gode pige (fremstillet af Joan Greenwood), der glemmer al erotik, når hun ser en stor våd hund. Ligesom Clément havde afløkket en række angelsaksiske skuespillerinder helt nye nuancerede toner, havde han i sin skildring af London indfanget storbyens poesi i yndefulde billeder. I sin aldrig svigtende troskab mod virkeligheden havde han arbejdet med skjult kamera i udstrakt grad. I denne films blanding af artificiel komedie, dokumentarisk miljøskildring og psykologisk realisme er Cléments evner kommet til deres smukkeste udfoldelse.

Oven på den film måtte hans næste film i alt for høj grad komme til at synes et uheldigt tilbageskridt. Hans filmatisering af Zolas roman „L'Assommoir“ („Faldgruben“) under titlen „Gervaise“ i 1956 var en kunstnerisk fiasko.

I denne film faldt Clément for den formalisme, som altid lurer på en instruktør af hans talent. Filmen blev en genopliven af en gammeldags litterær naturalisme, der naturligvis var stabil på benene med effektivitet, så det osede af fattigdom, snavs og alskens laster. Men symbolismen og den groteske poesi hos Zola var ganske forduftet, og det hele kom til at virke fjært og passé. Det viste sig farligt for Clément at forlade samtidsrealismen og til filmens utilstrækkelige bidrag yderligere *Maria Schells* totale fejlplacering i titelrollen. Denne uforståeligt yndede skuespillerindes sødmefyldte „naturlighed“ og lidende kvindelighed havde intet at gøre med den parisiske arbejderske, og forskellige udtalelser lader ane, at Clément selv alt for godt mærkede dette.

I sit sidste arbejde er Clément igen på fremmede stier, hvilket ikke behøver at betyde, at han er på gyngende grund. Få kan netop som han realisere sine mest personlige egenskaber under andre himmelstrøg end de parisiske. „La diga sul pacifico“ er en fransk-italiensk coproduktion, optaget i Indokina efter manuskript af *Irvin Shaw*. Forhåbentlig har instruktøren her atter fundet ind til de kilder hos sig selv, hvorfra hans mest ægte kunst springer.

Det kan være vanskeligt at finde noget samlende synspunkt, hvorunder man kan se René Cléments film. Hans film spænder lige fra dokumentarisk modstandskampskildring til erotisk komedie, fra kontant spændingsfilm til indfølelse barneskildring. I stedet for som den sande filmdigter at udvide sit emneområde i dybden spreder Clément sig i bredden, og hver ny film er for ham et eksperiment inden for et nyt område. Kun „Kampen om jernbanerne“ bygger på et originalmanuskript af ham selv, resten baserer sig på mere eller mindre lodige litterære værker eller på manuskripter af de professionelle manuskriptleverandører Aurenche og Bost. Til gengæld forlanger han af sine manuskripter koncentration og nøjagtighed, og en sammenligning mellem manuskripterne og de færdige film ville utvivlsomt vise, hvor meget rigere Clément gør dem i det billedmæssige udtryk. Kompositionen lader han bygge på den enkelte scenes menneskelige indhold. Det er i bevægelserne, minespillet, det som ikke kan beskrives med ord, men som øjet kan fange, at hans kunst kommer ind.

Den mangel på en formuleret livsholdning, som nogle måske vil savne hos ham, kan for andre måske opvejes af hans rigt facetterede karakteriseringskunst. Clément er iagttagende, iagttagende af den menneskelige virkelighed, han er psykologisk og æstetisk realist, de store syner og indbildningskraften stoler han ikke på.

Respekten for virkeligheden uden det pessimistiske clair-obscur, som trediveernes franske instruktører svøbte om tingene, er en arv fra hans dokumentariske fortid, og det var også da, at hans indlysende filmiske evner udvikledes og skoledes. Skont han er realist og i sine film har taget tydeligt afstand fra *le genre sombre* er hans virkelighedsgengivelse ikke nøgternt reportageagtig. Få har som han blik for det poetiske i hverdagen, hvormed ikke blot menes en delikat lyrisme, men en virkelig original fornemmelse for tingenes egenartede poesi og den uåndgribelige stemning i en situation. Som stilist hører han til de største, og som nævnt vil der altid hos en så glimrende filmbegavelse lure faren for at han forfalder til tom udnyttelse af sit talent, til formalisme, således som vi ofte har set det netop i fransk film (*Duvivier* f. eks.). Endnu håber man ikke at se tegn på et sådant forfald hos ham. Mere anerkendt kan han dårligere blive, seks af hans film har således modtaget priser ved festivalerne, og berømmelse kan føre meget uheldigt med sig.

Med alle disse glimrende egenskaber er René Clément dog stadig den ypperste repræsentant for det positive i metteur en scène-begrebet, kun at jævnføre med en anden fra sin egen generation, som han ligner i mere end en henseende, *Jacques Becker*. Selv les auteurs du cinéma kunne lære adskilligt af disse to „iscenesættere“.

Joan Greenwood og Gérard Philipe  
i „Don Juan i London“.

