

AITO MÄKINEN:

La nouvelle

Under festivalen i Cannes i 1958 foreviste *Claude Chabrol* en morgen for en lille forsamling i en biograf på Rue Antibes sin første film „Le Beau Serge“ sammen med *François Truffauts* novellefilm „Les Mistons“. På lignende vis så kritikerne for første gang *Marcel Camus'* debutarbejde som selvstændig instruktør, „Mort en Fraude“, og ingen af filmene blev omtalt i festivalens nyhedsbulletiner. Om den samme festival publicerede Truffaut i „Arts“ en artikel med manchetten „Hvis der ikke indtræder radikale forandringer, er denne festival dømt til døden – den negligeres af fagfolkene, foragtes af kritikerne og har mistet al kunstnerisk og kommerciel betydning“.

Den almindelige stemning indenfor den franske filmindustri var endnu for et år siden så skeptisk indstillet til de nye instruktører, at „Le Beau Serge“ – skønt den blev indbudt til at deltage – ikke blev frigivet til filmkonkurrencerne i Bruxelles. Denne film fik i Paris urpremiere på Museet, og i London blev den vist for første gang som en del af et „Free Cinema“-program på „The National Film Theatre“.

Da den næste Cannes-festival lagde ud et år senere, havde atmosfæren helt ændret sig. „Le Beau Serge“ havde fået en pæn succes i Paris,

Chabrols nye film „Les Cousins“ var ret enstemmigt blevet fremhævet som en ærligere skildring af nutidsungdommen end *Carnés* „Vildfaren Ungdom“, og Frankrigs festivalrepræsentation var helt lagt i hænderne på de nye folk. Man begyndte at tale om „la nouvelle vague“, den nye strømning. Under festivalen blev denne betegnelse almindelig, og hele sommeren 1959 – frem til Venedig-festivalen – førtes den franske film frem af den nye kraftige strøm. Truffaut fik for sin film „Les Quatre Cents Coups“ en pris som den bedste instruktør, Marcel Camus' „Orfeu Negro“ modtog Grand Prix og *Alain Resnais'* „Hiroshima, mon amour“, der blev vist uden for konkurrencen, blev af den internationale kritikersammenslutning udnævnt til festivalens bedste film. Berlin-festivalen præmierede Chabrols „Les Cousins“ som den bedste af filmene. Hele sommeren udsendte producenterne meddelelser om de nye unge instruktørers planer – mest nysgerrighed vakte „A Bout de Souffle“, der efter sigende skulle skrives af Truffaut, produceres af Chabrol og iscenesættes af *Jean-Luc Godard!*

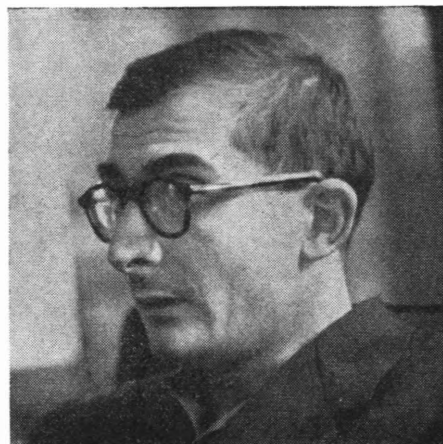
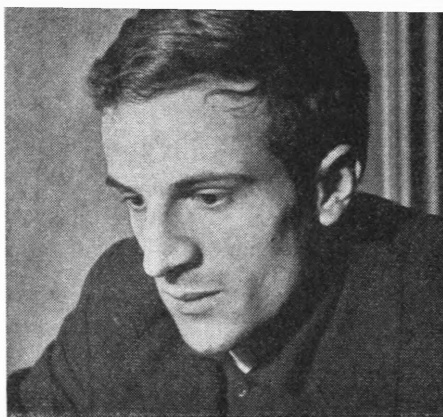
Da man kom frem til Venedig-festivalen, blev billedet noget klarere: De vigtigste af de nye film var blevet vist, og deres ophavsmænd befandt sig nu i den for vore dages instruktører

vague

Øverst François Truffaut

I midten Claude Chabrol

Nederst Louis Malle



så typiske situation: Det gjaldt om at indfri de løfter, som en forbløffende moden debutfilm (af en instruktør under 30) havde givet. Og grundlaget var ikke så revolutionerende bredt, som man i den første begejstring havde troet.

For et år siden virkede den franske films landskab meget udtørret. Den kommercielle rutine og mammutfilmene havde hærget landet. Kun de store enere hævdede sig over det teatraliske og skabelonerne: *Jean Renoir*, *Robert Bresson*, *Jacques Tati*.

René Clément havde i løbet af tre år kun kunnet iscenesætte den kommercielle og kompromitterede „*This Angry Age*“, *Jacques Becker* blev svagere og svagere („*Paris på Vrangen*“, „*Ali Baba*“, „*Arsène Lupin*“, „*Montparnasse 19*“), *René Clair* meddelte at han nu havde skabt sin sidste film („*I en Udkant af Paris*“), og *Abel Gance* kunne stadig ikke få realiseret sine planer. En hel række af tidligere berømte instruktører, *Julien Duvivier*, *Marcel Carné*, *Christian-Jaque*, *Claude Autant-Lara*, *Yves Allégret*, *Jean Delannoy* og skrækspecialisten *Henri-Georges Clouzot* præsterede år for år mere og mere konventionelle arbejder. To stræbende, personlige og ærlige instruktører, *Albert Lamorisse* og *Alexandre Astruc*, ophørte med at vokse næsten førend de var kommet i gang, og om *Roger Vadim* blev der i højere grad

snakket på grund af hans privatliv end på grund af hans film. Den første serie af „nye instruktører (*Denys de Patellière, Edouard Molinaro, Alex Joffe, Robert Hossein, Charles Brabant og Gilles Grangier*) blev knyttet til den maskinelle produktion allerede før de havde iscenesat deres første vellykkede arbejder.

„La nouvelle vague“s udgangssituation var ypperlig, i særdeleshed da disse unge mennesker forsøgte at optage deres film billigt og til nød selv var parate til at bekoste dem. Man for-søgte også at finde nye motivkredse.

Uden egentlig at høre til „la nouvelle vague“ beredte *Louis Malle*, en flittig 24-årig ud af en rig familie og med god smag, jordbunden med sin film „*Ascenseur pour l'Echafaud*“. Filmens stof var en ukonventionelt valgt kriminalhistorie, dens stil blev bestemt af den hyppige anvendelse af autentiske lokaliteter, af *Henri Decaës* friske fotografiske opfattelse af motiverne og brugen af ret ukendte skuespillere (*Jeanne Moreau, Maurice Ronet, Georges Poujouly*). Malle var også den første af de nye instruktører, der blev prisbelønnet på en international festival: Trods manglende stilistisk egalitet vakte hans kærlighedsfilm „*Les Amants*“ opmærksomhed i Venedig i 1958 og fik en præmie. Atter spilles hovedrollen af *Jeanne Moreau*, og atter er troldmanden *Decaës* bag kameraet. Denne beretning om en society-kvindes afgørende erotiske oplevelse, der burde modne hende til at forlade ægtemanden og sit tidligere liv, var holdt i en kølig stil. Filmens begyndelse, skildringen af pariserlivets elegante tomhed, var præcis og lækker, men instruktøren formåede ikke at give slutningen tilstrækkelig stærk følelse; i den lange kærligheds-scene følger tilskueren billederne med klinisk interesse, ikke mere. Hvor langt tør man mon gå uden at sprænge den gode smags grænser? Dette linedansnummer er af forståelige grunde blevet en torn i øjet på adskillige landes censorer og en garanti for succes'en.

Georges Franju (født 1912) er den ægte film-entusiast. Som 20-årig grundlagde han sammen med sin ven *Henri Langlois* det franske film-arkiv. I halvtredserne har han vakt opmærksomhed som en dristig dokumentarfilminstruktør. „*Le Sang de Bêtes*“, som trænger ind i et parisisk slagteri, er næsten blevet berygtet, men det er en film, som brænder af en ærlig vilje til at se sandheden i øjnene. Franjus koldt

konstaterende billedstil er i årenes løb og alle-rede i kortfilmene blevet mere tam. „*La Première Nuit*“ (1958) er således en næsten arti-ficiel og sentimental novelle om en lille drengs første nat hjemmefra – efter lukketid vandrer han omkring nede i undergrundsbanen. Franjus debut som spillefilminstruktør muliggjordes, da *Jean-Pierre Mocky* – helten i *Masellis* „*Gli sbandati*“ – ønskede at filme *Hervé Bazins* ro-man „*La Tête contre les Murs*“, som han be-undrede meget. Han skrev selv manuskriptet, skaffede kapital og valgte Franju som instruk-tør. „*La Tête contre les Murs*“ er en næsten desperat konsekvent historie om en ung mand, som endnu ikke har lært at leve livet inden for de af samfundet afstukne rammer, men forsøger at redde sig ud af besværlige situa-tioner ved panikløsninger. Hans familie lader ham spærre inde på et sindssygehospital. Fil-men er en mærkelig blanding af en grusom, voldsom og samtidig øm og redelig undersøgelse af et ulykkeligt menneskes håbløse situa-tion. En af filmens mest originale sekvenser belyser i særlig grad Franjus ambitioner som instruktør – det drejer sig om en samtale mel-lem to af hospitalets læger. De er fotograferet gennem et bur med store hvide duer. Efter denne film forsøgte Mocky sig selv som in-struktør, og resultatet blev „*Les Dragueurs*“, som kun har kommerciel interesse, en slags novellesamling om de kvindetyper, man træffer på Paris' gader. Franjus anden og hidtil sidste spillefilm er skrækfilmen „*Les Yeux sans Vi-sage*“, i hvilken en sindssyg læge (*Pierre Bras-seur*) anvender skønne unge kvinder til sine sære eksperimenter. Filmen siges at være alt for ekstravagant grotesk.

Marcel Camus (født 1913) var i 10 år bl. a. Beckers (fra „*To i Paris*“ til „*På en kvist i Paris*“) og *Buñuels* („*Mod ny Dag*“) assistent. Først i 1957 lykkedes det ham at iscenesætte sin første film. Han valgte „*Mort en Fraude*“ trods de på forhånd skræmmende realiserings-vanskeligheder: Filmen skulle indspilles i Indokina, og der var ikke mange penge til disposition. Filmen var kompositorisk svag, men instruktørens evne til at gengive milieuet dekadente farverigdom fik tilskueren til at ane, at der var tale om en instruktørbegavelse med en skarp profil. Den med årets Grand Prix i Cannes belønnede „*Orfeu Negro*“ ud-nytter igen det tropiske milieus muligheder,

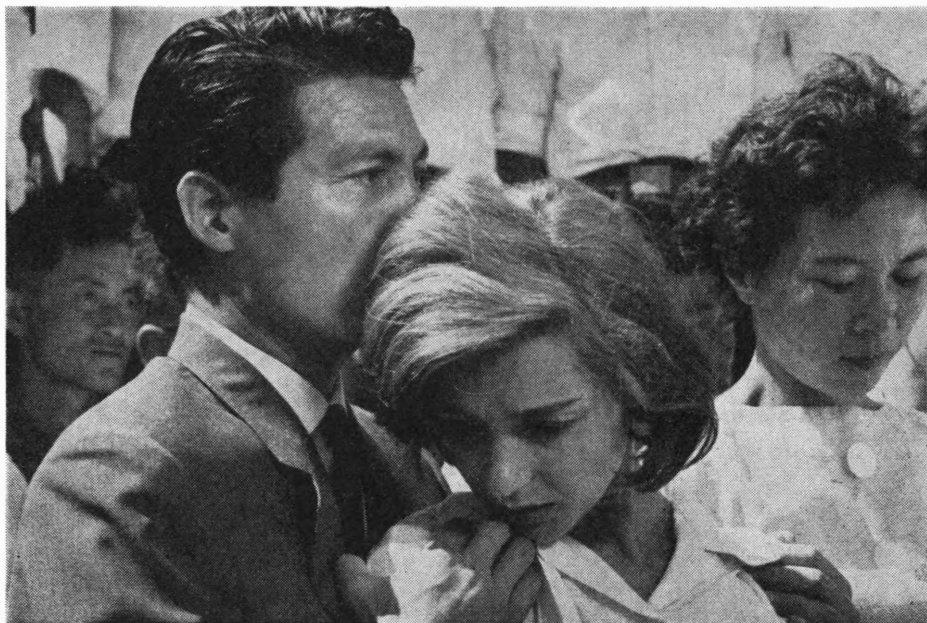


Fra Marcel Camus' „Orfeu Negro“.

Rios karnevalsfestligheder, men atter har instruktøren været uheldig med selve fortællingen. Camus og hans manuskriptforfatter *Jacques Viot* har fået idéen forærende af *Vinicius de Moraes'* „Orfeu da Conceicao“. Så længe filmen koncentrerer sig om fremstillingen af negrenes liv i Rio og helteparrets, Orfeus og Eurydikes kærlighedshistorie med karnevalsforberedelserne som den farvemættede baggrund, vinder den fuldstændigt tilskueren. Man forstår næsten, hvad Camus mente, da han på mit spørgsmål om, hvad der er idéen i hans film, svarede: Godhed. Livet omkring helteparret gengives solbeskinnet og problemfrit. Camus interesserer sig ikke for at bibringe tilskueren et stærkt indtryk af, at disse negre i virkeligheden lever i elendige kår: De bor højt oppe på et nøgent bjerg, hvorfra man har en henrivende udsigt over byen, men hvortil hver dråbe vand må bæres op – op til rønnerne, i hvilke man lever stuvet sammen. Eftersom alle begivenhederne indtræffer i karnevalstiden, kan Camus fritages for anklagen for forfalskning, men når han vil klemme de elskendes historie ind i

det antikke dramas rammer, får filmen en utilgivelig litterær tone. Man har særlig respekt for Camus' blændende teknik, fordi man ved, at han har måttet klare sig med et snævert budget. Instruktøren er blevet hjulpet af *Jean-Serge Bourgoin*, der i de senere år gang på gang har udmærket sig som farvefotograf (*Jacques Baratiers* indtagende tunesiske fabel „Goha“ og Tatis „Min Onkel“).

Alain Resnais' karriere har på sin vis været endnu vanskeligere end Camus'. Han er født i 1922, dimitteret fra den franske filmskole IDHEC og klippede *Nicole Védres* dokumentarfilm „Paris 1900“. Som selvstændig filmkunstner vakte han først opmærksomhed med sine kunstarter „Van Gogh“, „Gauguin“ og „Guernica“, og hans film om den hvide civilisations skadelige indflydelse på negerkunsten, „Les Statues meurent aussi“ (1954), vakte opsigt og debat. Myndighederne skyndte sig at forbyde forevisningen af den, og først i den senere tid, da Frankrigs stilling som kolonimagt er blevet svækket definitivt, er filmen blevet frigivet. Resnais beretter, at næsten alle



„Hiroshima, mon amour“. Til venstre japaneren Eiji Okada, til højre Emmanuelle Riva som den franske skuespillerinde.

hans film har været bestillingsarbejder, og at han efter koncentrationslejrskildringen „Nuit et Brouillard“ (1955) blev opfordret til at iscenesætte en film om atombomben, men at han følte, en sådan film i det væsentlige ville blive en gentagelse af „Nuit et Brouillard“. Så gav han sig i stedet til at optage en film om Frankrigs nationalbibliotek, „Toute la Mémoire du Monde“. Men da han et par år senere begyndte at forberede sin første spillefilm „Hiroshima, mon amour“, koncentrerede han sig om at skildre nutidsmennesket i atombombens skygge. Resnais siger, at han har villet skabe en film om mennesker, som ikke er direkte impliceret i tragedien. Filmens heltinde er en fransk skuespillerinde, som er i Hiroshima i anledning af optagelsen af en film, der handler om atombomben, og hendes elskede, en japaner, har ikke selv oplevet Hiroshima-bombardementet. Hele filmen skildrer en og samme situation, kvinden og manden må skilles efter en fælles nat.

Resnais begynder sin film med vældige nærbilleder af lemmer, der er indfiltrerede i hin-

anden, og en kvindes stemme, som siger: „Jeg ved alt om Hiroshima, jeg har vandret gennem museernes sale, jeg har læst alt om den rædsel, atombomben forårsagede i Hiroshima ...“. En mandsstemme afbryder hende nu og da: „Du ved endnu ingenting om Hiroshima“. Den stiliserede kærlighedsscene afbrydes af grusomme billeder fra ugerevyer, fra det museum, som er indrettet for at bevare mindet om Hiroshima-bombardementet og af lange *travellings* fra gaderne i det nuværende Hiroshima. Da morgenen gryr, står kvinden på hotelværelsets altan, og medens hun drikker morgenkaffe, ser hun på sin sovende elsker: I et glimt, et lynhurtigt glimt, som vi lige netop fanger, forvandles den roligt sovende mand til en tysk soldat, som ligger i sit blod på jorden. Da manden efter afskeden alligevel opsøger kvinden senere på dagen, hører han kvindens beretning om hendes første forelskelse – i en tysk soldat under krigen. En kærlighedsoplevelse, som hun troede, at hun aldrig skulle glemme. Kvinden beretter, at hun efter krigen blev behandlet som en tysker pige og fik håret klippet

af, at familien gemte hende i en kælder, og at hun – da hendes hysteriske fortvivlelse havde lagt sig – blev sendt til Paris af sin mor. Kvinden håbede måske, at denne beretning ville hjælpe manden over afskeden med hende, men han opfatter bekendelsen som et bevis på hendes kærlighed og følges med kvinden ned ad Hiroshimas mørknende gader. Til slut kærtegner kvinden sin elskede og gentager atter og atter „Dit navn er Hiroshima, min elskede . . .“

Ovenstående referat kan lyde banalt, og det giver ikke et billede af, hvorledes Resnais har bygget sin film op, men det kan dog give en fornemmelse af, af hvilken art hans udgangspunkt er. „Hiroshima, mon amour“ er formelt revolutionerende. Den minder ikke om nogen anden film, men den vil sikkert anspore mange til at forny den konventionelle filmberetnings love. Resnais har ved i de japanske scener at anvende en japansk fotograf og i de franske en fransk givet filmen berettigede forskelle i det visuelle udtryk, men samtidig har han formået at kontrollere begge fotografers arbejde så omhyggeligt, at filmen er blevet en fast helhed. Resnais' film er helt sikker på

hånden i de to første variationer: kærligheds-scenen, som afbrydes af dokumentariske optagelser fra Hiroshima under bombardementet og i dag – og heltindens beretning om sin kærlighedsoplevelse under krigen, ædel filmkunst. Men i den sidste del generer den litterære dialog – af *Marguerite Duras* (som bl. a. har skrevet romanen „The Sea Wall“, over hvilken Clément filmede „This Angry Age“). Der er dog ingen tvivl om, at Resnais' film er det mest revolutionerende af den såkaldte „nouvelle vague“s arbejder.

Hidtil har de mest strålende og populære navne i denne meget omtalte „nye strømning“ været de unge, af „Cahiers du Cinéma“ skolede og endnu ikke 30 år gamle kritikere Claude Chabrol og François Truffaut, som startede med at være modne instruktører. Den ene kunne begynde, fordi han arvede en større sum penge, den anden takket være svingefadens stilling som direktør for et stort udlejningsselskab.

Chabrols første film, „Le Beau Serge“, er en forbløffende „færdig“ fortælling om en student, som må vende tilbage til sin fødeby som

Nogle af de unge mennesker i Chabrols „Les Cousins“, der er sikret for Danmark.



rekonvalescent. Han træffer sin tidligere så beundrede skolekammerat, der bliver kaldt Smukke Serge; denne er ved at gå i hundene, drikker og forsømmer sin kone. Studenten forsøger at hjælpe den indifferente ven, at hjælpe bliver en *idée fixe* hos ham. At bringe indhold i hans liv betyder mere for ham end for Serge. Da han en nat med snestorm får trukket Serge hen til konens barselseng og Serge slår en høj latter op, må tilskueren afgøre, om Serge ler af lykke eller ad sin ven. I hvert fald har det givet filmens helt selvtilid, at han førte Serge ind til konen. Filmens begivenheder udspilles i Sardent, i Chabrols barndomsegne, og aldrig er i fransk film en lille bjergby blevet skildret i så overbevisende proportioner: Byen lever med i hver hændelse, men gengivelsen af byens liv bliver ikke et sekund til et naturalistisk nummer. Filmen er enkel, holder en særegen stemning og overbeviser helt om instruktørens begavelse.

I sin følgende film „Les Cousins“ anvender Chabrol samme basissituation: En ung mand fra landet kommer til byen for at studere, bliver installeret hos sin fætter og taber i kampen for at bevare sin integritet i de fremmede omgivelser. Fætteren fra landet, Charles, forsøger at passe sine studier flittigt, for Paul synes alt at komme af sig selv: Penge, succes, piger og fester. Filmens personer passer måske lidt bedre ind i et skema end personerne i den første film, men man har hele tiden en stærk følelse af, at instruktøren selv er ung og kender sine personer til bunds. Den dimension, som savnedes i Carnés beregnende og udspekulerede „Vildfaren Ungdom“, er nærværende i alle Chabrols anden films passager. De hængende studenter i hans film er ikke smagløse konstruktioner, og hans beretterteknik fødes direkte af motiverne, den filmiske form flyder ukonventionelt og rigt. Så meget desto ærgerligere er det, at Chabrols tredje film, de storproducerende brødre *Hakims* kriminalhistorie „A Double Tour“, blot er barok og urimelig. End ikke mesterfotografen Decaës første forsøg på farvefotograferingens felt kan redde filmen, der er forsynet med et mangelfuldt manuskript og overlæsedet, omend raffinerede dekorationer. Den præmie som *Madeleine Robinson* skaffede filmen i Venedig, vidner blot om konkurrencens lave niveau og ikke om Chabrols fortjenester. Hans udvikling synes altså

efter kun tre film at være standset, men „Le Beau Serge“ og „Les Cousins“ er så overbevisende talentfulde, at man endnu må anse Chabrol for en af de førende og mest særpregede exponenter for den nye strømning.

Den af „la nouvelle vague“s nye instruktører, der synes at eje de rigeste udviklingsmuligheder, er den 29-årige François Truffaut. Hans novellefilm „Les Mistons“ er en interessant, meget personlig bearbejdelse af indtryk og lån. Historien om gadeungerne, der følger en ung piges kærlighedshistorie til dens tragiske slutning, er konventionelt novellistisk, men måden på hvilken den berettes, er tydeligvis inspireret af en ung filmentusiasts værdifulde idealer (brødrene *Lumière*, *Vigo* og *Andre*). I sin første langfilm „Les quatre cents coups“ behersker Truffaut fuldt og helt sine virkemidler, de stilimpulser, som forskellige instruktører har givet ham, er smeltet ind i helheden.

„Les quatre cents coups“ indeholder meget selvbiografisk materiale, og dette forklarer sikkert, hvorfor den på en så indtagende og enestående måde er i stand til at skildre storbyen, således som drenge oplever den. Truffauts hovedperson er en 14-årig dreng, der – idet faderen næsten altid er på arbejde og moderen har en elsker – lever i en verden uden støttepunkter og må klare sig selv så godt han kan. Filmens helt fristes til at begå småforbrydelser, og der er en fare for, at han vil forspilde sit liv. Men da drengen på forældrenes anmodning anbringes på en opdragelsesanstalt og til slut flygter, synes han lidt efter lidt at forstå, at han må slå ind på en anden vej, hvis han vil klare sig bedre i livet end faderen med hans svage karakter og anstaltens drenge, der næsten alle er tabt for samfundet.

I Truffauts film, ligesom f. eks. i Chabrols „Le Beau Serge“, lever den sociale virkelighed naturligt som hændelsernes baggrund, og kameraet finder tilsyneladende let udtryksfulde og konventionskyende midler til at indfange situationerne. Truffaut anvender eksempelvis cinemascop-formatet sikkert og uforceret. Bevægelsen i billederne og kameraets bevægelser er naturligt beherskede, men Truffaut er også blevet hjulpet af Henri Decaë, hvis indsats i så mange af den nye strømningens film har været renset for det snobberi for det teknisk perfekte, som i de sidste årtier har været de franske fotografers skødesynd.



Til højre Jean Pierre L  aud i „Les Quatre Cents Coups“. Til venstre faderen og moderen.

Valget af skuespillere til „Les Quatre Cents Coups“ er en af grundene til, at den virker så stærkt. Jean Pierre L  aud er „rigtig“ i hver gestus og hvert tonefald, og hans amoralitet under samtalen med anstaltens psykiater er både gribende og morsom i sin ligefremhed. Drengens forældre, den godmodige fader, som ikke ønsker at gøre noget større væsen af hu-
struens elsker, og den letlevende moder, g  r smidigt ind i filmens helhed – det samme gælder den snæversynede lærer, drengens kam-
merat og typerne på anstalten. Truffaut turde være en slående bekræftelse på den t  sis, at det også for den, der vil være filminstruktør, l  ner sig at følge med i filmmuseernes serier: Truffaut har i en årrække hørt til de mest tro-
faste tilskuere ved det franske filmmuseums forevisninger (3 forskellige programmer hver aften!). Han har siddet på første række – de ivrigste skribenter fra „Cahiers du Cinéma“ og „Cinéma 56-59“ sidder aften efter aften på de første rækker i museets sal.

Den nye st  mning inden for Frankrigs film-industri er et ubestrideligt faktum. Omtrent 20 instruktører har debuteret i løbet af de sidste

to år. Hvor revolutionerende denne kendsger-
ning vil blive for filmkunsten er det endnu for tidligt at udtale sig om. Men dette indhug i den teatraliske og kommercielle spekulations front betyder i hvert fald noget nyt i den fran-
ske filmverden, der så længe i for høj grad har været afhængig af teatret og litteraturen. Be-
tegneisen „la nouvelle vague“ er dog – lige-
som de fleste slagord – lidet dækkende, idet disse nye instruktører ikke bevidst m  der med et fælles program. De nye instruktører er på sin vis blevet skubbet i forgrunden af indu-
striens egen usikkerhed i en økonomisk og kunstnerisk krisesituation. Disse 30-årige unge mennesker, der er vokset op med lydfilmen, har været klar over, at de løb en risiko. De har villet fortælle deres historier ud fra nye synsvinkler, inddrage milieuerne på en ny m  de, og de har risikeret endog deres egen skjorte for at f  a lejlighed til at skabe film. I stedet for at stole på regnestokken og million-
beløbene har de unge instruktører st  let på sig selv – og sejret. Industrien har gnedet øjnene et par gange og hittet på et nyt reklameslo-
gan for i deres skygge at sælge både de nye film og enkelte andre produkter.