

BØLGERNE -

og det danske publikum

AF JØRGEN STEGELMANN

1960 blev på sin vis et forbløffende biograf-år. En dansk filminteresseret, eller skal vi snarere sige en *københavnsk* filminteresseret, for provinsen byder stadig entusiasternes trange kår, en københavnsk filminteresseret med energi til at holde sig à jour med repertoiret har inden for det sidste halvandet år haft glimrende muligheder for at sætte sig ind i et par af de retninger, som er karakteristiske for filmproduktionen i disse år, de såkaldte bølger, den franske og den engelske i første række.

Dermed er ikke sagt, at filmimportører og biografdirektører over én kam kan frikendes for en stadig meget lang række undladelsessynder; man har meget vel givet os et indblik i for eksempel *la nouvelle vague*, men man har på samme tid forsømt at fremskaffe og vise ikke så få af de film, som stadig figurerer på den filminteresseredes ønskeliste. Det kan måske forekomme utaknemmeligt, at man – når det nu virkelig er lykkedes at skaffe så mange „van-skelige“ film frem til premiere – tillader sig at udstille sin utilfredshed og gentage den evindelige appel til importører og direktører om at tage flere af de store og sjældne film til landet og på plakaten. Og der er nok dem, der vil mene, at det kun er egnet til at trætte og irritere læserne, hvis man bliver ved med at hamre løs med disse krav; lad os glæde os over, hvad

vi får, men fri os vel for i én uendelighed at skulle høre om, hvilke film vi bliver narret for.

Så nemt kan vist kun den mere lunkne film-entusiast tage på sagerne; en anden én formår ikke at standse sin søgen efter mesterværkerne ved hjælp af det kun acceptable og slukker ikke sin tørst med det middelmådige.

Og derfor bliver det nødvendigt på ny at minde om, at vi har meget til gode – film af *Antonioni*, måske den betydeligste af alle italienerne, en række af de nyere polske film, film af *Torre Nilsson* og af inderen *Satyajit Ray* – for nu kun at tage et hastigt vue over ønskelisten.

I forbindelse med „*Pather Panchali*“, en af filmene i Rays meget omtalte og meget beundrede indiske trilogi, er det værd at gøre opmærksom på, at en efterlysning af denne film i „*Kosmorama 51*“ er blevet mødt med en udtalelse af *Mogens Brandt* – i „*Biografbladet*“ for februar 1961. Brandt skriver, at han har set „*Pather Panchali*“ og finder den smuk, men langsommelig. Indvendingen kan ikke siges at have nogen gyldighed – Rays film søger næppe at opfylde det krav til tempo og kvikhed, som fra den letteste show business-industri efterhånden er ved at inficere enhver gren af kunsten, ud fra den uhyggeligt overfladiske mening, at al kunst og al underholdning skal være spæn-

dende, hvorved forstås hurtig og ustandseligt afvekslende. Rays film er – ud fra en meget lidt dybtgående betragtning – langsom, men det er, for at sige det mildt, temmelig sandsynligt, at dens langsomhed eller rolige tempo hænger sammen med filmens indhold. En biografdirektør, der afviser at spille en film af Ray, fordi den forekommer ham langsommelig, synes at være betænkelig nær ved at komme i konflikt med de krav til kunstnerisk horisont, som stilles til ham. Vist skal der mod til at spille Rays film, og det er vel rigtigt, at deres manglende tække hos et fartbegeistret publikum skyldes netop det langsomme. Men glosen langsom eller langsommelig har ikke mening i en kunstnerisk bedømmelse, og det er uforsvarligt, også af et decideret brancheblad, på denne måde at give støtte til den, der helst kigger i kassen, og som meget gerne vil have et lille intellektuelt ord med på vejen, når han lader fem være lige og opgiver en vanskelig film, bl. a. fordi den ikke er kvik nok.

Men at det københavnske biografrepertoire i 1960 viste en tydelig fremgang i kunstnerisk ambition, må man indrømme både Mogens Brandt, importørerne og direktørerne. Modet til at vove det risikable voksede – man har således i 1960 haft et indtryk af, at en række biografer virkelig lægger et målbevidst repertoire og vælger et væsentligt udsnit af deres film udelukkende for de kunstneriske kvaliteters skyld. Lad os nævne, hvilke biografer entusiasterne hyppigst har haft grund til at besøge: Nygade, Carlton, Metropol, Alexandra. Når man stadig efterlyser film, har man derfor i dag i højere grad end tidligere årsag til at tro, at det nok skal lykkes at få disse film frem på det almindelige repertoire. Hvorfor skulle man da tie?

1960 stod i la nouvelle vague's tegn og bragte et så stort udsnit af disse nye produktioner, at vi i dag har mulighed for at danne os et rimeligt helhedsindtryk af bølgens særpræg og – hvad der måske er endnu mere interessant – af bølgens møde med det danske publikum. I selve dette sidste finder man tegn på, at det var så som så med det fornyende, og, for at sige det meget kort, at publikum holdt sig til det gammelagtige, til stemninger og melodier, som det kendte så godt. Filmåret 1960 blev righoldigt, det gav publikum mulighed for at favorisere enhver nuance inden for de nye retninger. Val-

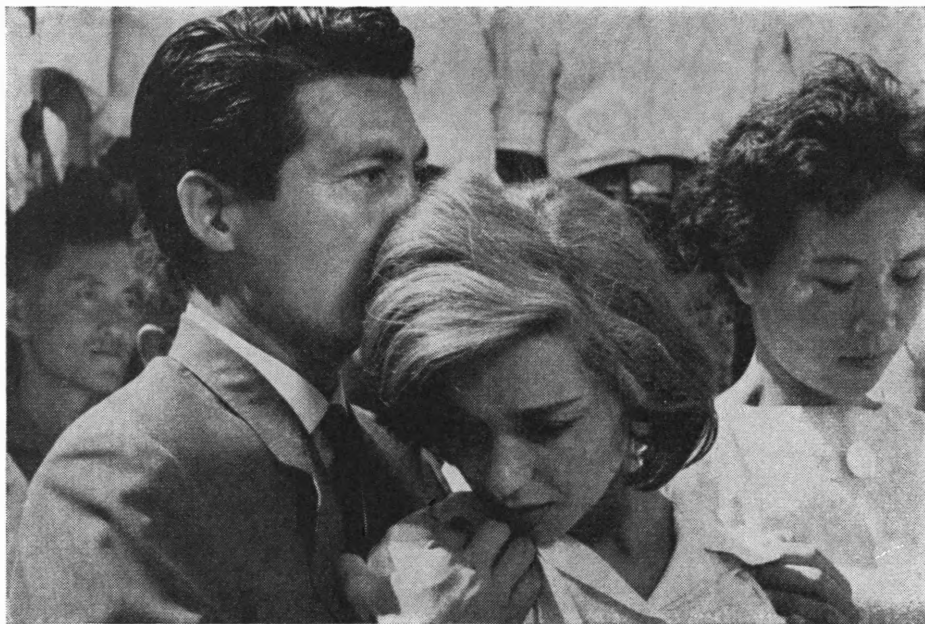
get gik foruroligende tydeligt i retning af det traditionelle i indholdet og det ekstravagante i formen; det fashionable blev på ny forvekslet med kunst. Og da den første rus havde lagt sig og nyfikenheden efter det erotisk-sensationelle havde fået sin portion, svigtede man. I et interview i marts i år måtte en af de direktører, der havde gjort mest for at skaffe de vanskelige nye film hertil, slå fast, at det stadig holdt hårdt at trække folk til huse, når de mere usædvanlige film blev præsenteret. Paniksucces'erne var overstået, tilbage står det nu at spørge, om bølgen bragte biograferne et nyt publikum, som det kan regne med, når en ny risiko skal tages.



Den franske bølge dominerede herhjemme de nye strømninger og opnåede også hos publikum den største bevågenhed. Englænderne gik i det store og hele andre veje end franskmændene og blev gennemgående svigtet af publikum. Amerikanerne, hvis rad af nye gangsterfilm kun med yderste tilsnigelse kan tage navn af en ny bølge, blev overset og glemt. I dette sidste gemmer sig ingen uretfærdighed; de nye amerikanere viste sig, f. eks. i „Mord pr. kontrakt“, at være iskolde stilister, behændige teknikere uden menneskelig kontakt. Men deres film skulle selvfølgelig ses af den, der vil lære at beherske det filmiske apparat.

Lad os derfor koncentrere os om franskmændene og englænderne. Vi mødte først den franske bølge i *Louis Malls* „De elskende“, der efterfulgtes af *Alain Resnais'* „Hiroshima, min elskede“ og *Claude Chabrols* „Fætrene“ og „Vennerne“, af *François Truffauts* „Ung flugt“ og *Jean-Luc Godards* „Aandeløs“. Englænderne, der havde introduceret de nye stemninger inden for spillefilmene med *Jack Claytons* „En plads på toppen“, viste *Tony Richardsons* „Ung vrede“ og „Tribunehelten“ samt *Guy Greens* „Vred Tavshed“.

Det er blevet sagt om den franske bølge, at dens film er uden kunstneriske fællestræk, og at navnet derfor kun dækker en generation af unge forfattere og instruktører, som pludselig dukkede op og erobrede de overraskende imødekomende studier for at vise, at de kunne lave film så godt som veteranerne. Påstanden er ganske perfid og ikke retfærdig; den over-



Eiji Okada og Emmanuela Riva i Alain Resnais' „Hiroshima – min elskede“.

Juliette Mayniel, Jean-Claude Brialy og Gérard Blain i Claude Chabrols anden film „Fætrene“.



ser, at disse unge kusnere, der hovedsagelig kom fra filmkritikken, så at sige alle tilhørte samme klan og dyrkede de samme synspunkter, og at der derfor er sammenhæng mellem flere af deres film, hvor forskellige de end tager sig ud. Men det perfide i påstanden ligger først og fremmest i den kyniske påvisning af, at disse unge folk ikke gik til filmen, fordi de havde noget personligt på sinde, men fordi de ville demonstrere deres færdigheder. Man bør ikke glemme, at de næsten alle har arbejdet som kritikere på „Cahiers du Cinéma“, til hvis foretrukne synspunkter det hører, at ikke indholdet, men formen alene er sagen – for nu at sige det meget forenklet.

Op forstået på denne måde lader påstanden sig ikke afvise. Ser man i dag tilbage på flertallet af la nouvelle vague's film, kan man ikke frigøre sig fra en fornemmelse af, at alt dette dog er *vieux jeu*, den gamle pessimisme placeret i et nyt og dristigere formskema. Det er iøjnefaldende, at den franske bølge trækker videre med en tung arv fra trediverne, en byrde af lyrisk udtrykt sortsyn og træt nederlag – som det bl. a. fremgår af den herhjemme mest tiljubede bølge-film „Hiroshima, min elskede“. Der går en ganske tydelig linie fra „Taagernes Kaj“ til „Hiroshima“ – det gamle tema om menneskets ensomhed, dets trældom under fortiden og dets fortvivlede forsøg på sammen med et andet menneske at finde ly for sandheden, varieres med en form-æstetisk kyndighed, der med alle sine finesser er nær ved at tilslore det udpinte indhold. Resnais bringer os imidlertid aldrig videre end til en tørt intellektualistisk bedømmelse af menneskets situation, en situation, som i sin tid forekom ægte og poetisk dækkende beskrevet hos Marcel Carné, men som – når den nu gentages hos Resnais – virker som tvunget ind i en forkert sammenhæng. I „Hiroshima“'s prætentøst indpakkede „sandheder“ gives der os næppe andet end den nemmeste bekræftelse på den aller-mest mondæne og uforpligtende nihilisme, akkurat som man finder den i flertallet af de populære franske succeser inden for de lidt dystre kriminalfilm. „Hiroshima, min elskede“ er naturligvis en usædvanlig film, men det farlige ved denne film består i dens dyrkelse af det søgte og det krukke og i den åndelige træthed, som ligger bag dens damefilmsagtige stemninger.

„Hiroshima, min elskede“ blev en stor succes. Man kan glæde sig over, at denne film på samme måde som Ingmar Bergmans trækker et forholdsvis nyt publikum til huse, det såkaldt kræsne, men det er nok et problem, hvor meget netop dette publikum har fornemmelse for og lyst til at støtte den ægte vare, når den viser sig. „Hiroshima“ kunne nemt godtages af dette kræsne publikum, der her mødte alle de fashionable stemninger, og det i en kultiveret, prætentøs ramme. „Hiroshima“ blev en nødvendighed, som man måtte se, om man ellers ville regnes med til den dannede portion. Og man lod sig bekræfte i halvdannelsens tillid til, at der er lighedstegn mellem det kunstnerisk lodige og det pessimistiske. „Hiroshima“ var nemlig, på trods af sin afslutning, en negativ film, der kun greb i sine chokscener, men hvis evne til at bevæge var druknet i det interessante.

Som det gik „Hiroshima, min elskede“, gik det de andre franske film, som gav sig den gamle poetiske melankoli i vold og i øvrigt udtrykte *degoût* ved tilværelsen. Således Chabrols „Fætrene“ og Malles „De elskende“; begge blev set af mange, der vel i første række var tiltrukket af de erotiske frimodigheder, men som sikkert også fandt behag i disse films almindelige præg af opgivelse.

Til gengæld gik det kun tungt med begejstringen for den betydeligste af nouvelle vague-filmene, Truffauts „Ung flugt“. Emnet var heller ikke særlig fashionabelt, og indpakningen var alt andet end ekstravagant. Truffauts beretning om en dreng og hans møde med tilværelsen ejede bl. a. sin kunstneriske styrke deri, at formen ikke forråbte temaet, der blev behandlet med en poesi, som ikke var litterær, men filmisk. „Ung flugt“ koncentrerede sig om at fortælle sin historie i et sprog, der stramt samlede sig om dette ene: mennesket i centrum. En forfinet indpakning ville have banaliseret dette stof og gjort det lige så fjernt og uvedkommende som beretningen om pigen fra Nevers. Truffaut er i dag ene om at fastholde ens tillid til de nye muligheder i fransk film; det nihilistiske har efter alt at dømme ikke mulighed for at få tag i ham. Men det danske publikum kunne ikke kendes ved denne i det ydre ikke videre tillokkende film; udspekuleret skulle det være, og så gik sejren til Resnais. Hvor glædeligt, at de københavnske filmkritikere, der



Jack Claytons „En Plads på Toppen“ med Laurence Harvey og Simone Signoret.

ellers var meget betaget af „Hiroshima“, valgte rigtigt og gav sidste års pris til „Ung flugt“.

Det gik også Chabrols „Vennerne“ og Godards „Aandeløs“ ilde. Københavnerne, der fandt den onde „Fætrene“ tiltrækkende, følte ikke meget ved Chabrols første film – vi fik dem jo i forkert rækkefølge – og nægtede at lade sig bevæge af hans rigtignok også noget tørre forsøg i det menneskeligt medfølelse. Den i alle henseender meget usædvanlige „Aandeløs“, måske den hidtil mest præcise film-reportage over ung fransk nihilisme, var simpelt hen for stærk, for afslørende og for utilsløret i pagt med væsentlige træk i fransk kultur af i dag. „Aandeløs“ bekendte sig med en grov åbenhed til det altopgivende; den var mere i slægt med „Hiroshima“ end med „Ung flugt“, men dens form, der lå så fjernt som overhovedet muligt fra Resnais', lokkede kun få og frastødte de fleste.

Formodningen om, at det fashionabelt og litterært indpakkede appellerer stærkere til det „kræsnе“ publikum end det direkte og uforsøskede, det bevidst grove og afsminkede, forstærkes, når man noterer sig det samme publikums reaktion over for den engelske nye bøl-

ge. „Ung vrede“, „Tribunehelten“ og „Vred tavshed“ gled hastigt af programmerne – dette var virkelig alt for robuste varer.

Kun „En plads på toppen“ klarede sig fint, hvilket ikke bør overraske nogen. I denne skildring af strøglerens vej frem til succes indgik tilpas mange følelsspessemistiske elementer; det menneskelige nederlag blev akkompagneret af en tragisk love story, hvad der – paradoksalt nok – nemmere får bitterheden til at glide ned. „En plads på toppen“ var ingen ringe film, den anslog toner, som man ikke i mange år havde mødt i engelsk film, og den ejede rammende afsløringer af korruption og smartness. Men den stod tilbage for Richardsons film, i sammenligning med hvis kompakte menneskelighed den forekom tynd. „En plads på toppen“ blev altså en publikumssucces, hvad man for så vidt ikke skulle have ærgret sig over, hvis det ikke netop var gået sådan, at det samme publikum svigtede „Ung vrede“.

Tony Richardsons *Osborne*-film har deres forudsætning i Free Cinema, hvis livsnære og ukrukkede naturalisme de viderefører. Mens franskmændene dyrker en poetisk eskapisme og

i „Hiroshima“ og i „Fætrene“ opbyggede en omsvøbendes verden, en drømmeagtig eller sær atmosfære, placerer englænderne sig midt i hverdagen. Både la nouvelle vague og englænderne går ud fra, at hverdagen er problemfyldt og vanskelig, men når franskmændene (minus Truffaut) enten accepterer dens fatalistisk bestemte tragedie eller flygter fra den ved at digte sig ind i det uvirkelige og det drømmeagtige, så sigter englænderne på, at hverdagen skal lykkes. Det enkelte menneske behøver ikke trælle under sin fortid eller acceptere en tragisk hverdag; i „Ung vrede“s slutning genfinder Jimmy Porter og Alison hinanden og dermed muligheden for at underlægge sig hverdagen. Den engelske vrede er – i modsætning til den franske – i bevidst kon-

takt med det sociale; som i Free Cinema-filmene beskæftiger man sig med mennesket i dets miljø og lader poesien opstå af selve den sandfærdige og indtrængende skildring af dette miljø og disse mennesker, *ikke* af en raffineret og kunstfærdig form. Englænderne arbejder tilsyneladende mere traditionelt end folk som Resnais og Chabrol – her leges ikke så sindrigt med apparatet, ingen menneskelig nihilisme bades i parfume, ingen sentimental tristesse dyrkes. Til gengæld skabes der – for eksempel i „Ung vrede“ – et nyt syn på menneskets situation, en i bedste forstand moderne bedømmelse, hvis grundtema er den aktive protest mod al konformisme.

Men det nøgne billede af mennesket i konflikt med sin hverdag og den uindskrænkede

Claire Bloom og Richard Burton i Tony Richardsons første Osborne-film „Ung Vrede“.



bekendelse til dets muligheder for midt i hverdagen at befri sig fra konformisme og konventioner tiltrak – trods en begejstret kritik – ikke „Hiroshima“s venner. Og heller ikke „Tribunehelten“ eller den kontroversielle „Vred tavshed“ lokkede det „kræsnе“ publikum til huse. Vi har jo problemer nok, ikke sandt? Og skal vi endelig møde dem i biografen, så sørg venligst for et raffineret udstyr. Man har vel smag.

Da „Hiroshima, min elskede“ gik for fulde

huse og bl. a. blev studeret af akademikere, fik man tillid til, at der her – hvad man end personligt kunne mene om netop denne film – var tale om et nyt publikum, et vågent og kritisk publikum, som ville udgøre det nødvendige fundament for et fortsat ambitiøst repertoire. Men tilliden har fået et par voldsomme grundskud. Dette i egne øjne meget avancerede publikum har ikke demonstreret større udholdenhed og synes foreløbig ikke at have energi til andet end det mondæne.

Jean-Pierre Léaud og Patrick Auffay i François Truffauts „Ung Flugt“.

