

Nadia, og hendes vågnende forelskelse under mødet med Rocco på fortovscafeen, er simpelt hen noget af det smukkeste, man har set længe.

Den absolutte godhed er ikke nok i vor tid, hvor velmente handlinger kan være direkte ødelæggende for andre. Flugten fra land til by kan være skæbnesvanger for de implicerede – et oplagt emne, der kun har været strejft i dansk film. Man må beklage, at Visconti har givet filmen slagside ved, af de to ekstreme, Simone, den potentielle forbryder, og Rocco, den helgenagtige martyr, i sin skildring at lægge udpræget vægt på den første. Roccos skikkelse kunne være uddybet og gjort til den centrale figur, han efter titlen at dømme skulle være. Rocco findes overalt og i mange forklædninger, og han behøver ikke at komme fra provinsen – han kunne for den sags skyld være missionær i Amazon-landet. Samtalen mellem Rocco og Nadia på domkirkens tag illustrerer det håbløse i kampen mellem Nadias kærlighed og hans kortsynede klampen til sine idealer, der ikke blot svæver langt over fornuften, men som også er hinsides al religion. Man savner i filmen en stærkere definition af det farlige i Roccos skikkelse, og konsekvensen af hans gerninger får overvægt i al deres drastiske voldsomhed.

I sit forsøg på gennem den nævnte stilblanding at understrege det svælg, der eksisterer mellem det moderne Italiens land og by, er Visconti gået videre end godt er for helheden. Det smager lidt af smartness og utidigt artisteri med den ustandselige vekslen mellem smuk og hård realisme og teaterpræget formalisme, der i enkelte scener går så vidt som til at tangere den klassiske, græske tragedie. Her kobler tilskueren fra og bliver nyfgen i stedet for grebet og rystet, og afsnittene taber i valeur. Som et ringe bidrag til en vel nu afsluttet svensk diskussion om forskellen mellem den franske og den italienske version af filmen kan oplyses, at just en af disse næsten groteske scener var fjernet fra den franske udgave. „Rocco“ bliver således uegal og kommer delvis til at stå som en serie højdepunkter, hvoraf man kun rigtigt fornemmer halvdelen, medens resten betragtes med samme engagement, som det man opbyder under en linedans i et cirkus: Klarer han det? *Paul Malmkjær.*

## Vor ven, Jacques Becker

LE TROU („Hullet“). Prod.: Play-Art, Filmsonor (Paris) og Titanus (Rom) (Serge Silbermann) 1959. Instr.: Jacques Becker. Manus.: Jacques Becker, José Giovanni og Jean Aurel efter en autobiografisk roman af José Giovanni. Dialog: Jacques Becker og José Giovanni. Foto: Ghislain Cloquet. Klipping: Marguerite Renoir

og Geneviève Vaury. Dekor.: Rino Mandellini. Medv.: Philippe Leroy, Jean Kéraudy, Mark Michel, Michel Constantin, Raymond Meunier, André Bervil, Jean-Paul Coquelin, Eddy Rasimi.

„Hullet“ blev Beckers sidste og bedste film. I egentligste forstand en klassisk film, moden og afklaret, opløftende på et tidspunkt, hvor den moderne film alt for ofte kun stræber efter at bibringe tilskueren „kicks“. I „Hullet“ finder man summen af Becker. Dens enkle tema er den menneskelige solidaritet, der ytrer sig stærkest, når en gruppe individer er knyttet sammen om en krævende opgave. At filmens hovedpersoner er fem fanger, der søger at flygte fra „Santé“-fængslet i Paris, betyder ikke, at Becker vil romantisere forbryderen (filmen er naturligvis blottet for heroiseren). Det ville have været let for ham at gøre flugten moralsk acceptabel blot ved at henlægge handlingen til okkupationen og gøre fangerne politiske (som f. eks. i Bressons „En dødsdømt flygter“). Sympati a priori for personerne har Becker ikke ønsket. Tværtimod skal de, skønt forbrydere, på trods af denne vor viden, først og fremmest optræde som mennesker. Personerne er ikke belastet med psykologiske forklaringer. Vi ser dem som mennesker i en bestemt situation, og de dømmes på deres handlinger i denne situation. Den problematiske i gruppen er den unge Claude Gaspard, der først kommer til, da de øvrige fire danner en helhed. Han er og forbliver gennem hele filmen en outsider, en tilskuer. Han er straks potentiel forræder, *bourgeois*, overfladefølsom, og i autoriteternes øjne velopdragen og sympatisk. Han oplever for en kort tid den rolige harmoni i et helt ærligt venskab og fællesskab, men han svigter, og han lider det egentlige nederlag: „Pauvre Gaspard“. Troen på at samhørighed og kærlighed mellem mennesker i venskab og kærlighed er det mest værdifulde i vort liv, og at det bitreste derfor er at opleve forræderi mod disse fundamentale følelser, var inspirationen bag flere af Beckers film, men aldrig er hans livssyn smukkere og renere kommet til udtryk end i „Hullet“.

Det siger sig selv, at „Hullet“ uvilkårligt indbyder til sammenligning med Bressons flugtdrama. At klassificere dem kvalitativt ville være tåbeligt. Begge er de højdepunkter inden for en genre, hvor gennemsnitsproduktet ligger på det sensationelle plan, og hvor de selvvalgte krav til instruktøren derfor er betydelige. De essentielle forskelle mellem de to film baserer sig på de to kunstners fundamentale forskellighed. Bressons film var en skildring af ét menneskes sjælelige kamp, og den ydre virkelighed var projektioner af en indre kamp. Beckers film foregår helt i den fysiske reale ver-

den, og spændingerne ligger mellem personerne indbyrdes. Intet i filmen er skjult for vore øjne, vi ser og hører alt. Og som den formidable iscenesætter Becker var, finder han hele tiden det mest præcise udtryk. Fængselsatmosfæren, den daglige rutine, den ydmygende mistænksomhed, forbindelsen mellem fangerne i de forskellige celler, rapserierne indbyrdes etc. er fastholdt i koncise detaljer. Becker betoner de materielle tings betydning. Det at spise et stykke brød eller ryge en cigaret får en anden betydning i denne indelukkede verden end udenfor. Og selve beskrivelsen af Rolands snilde og manuelle behændighed ved forberedelsen til flugten er gennemsyret af en oprigtig beundring for det professionelt sikre håndlag, som Becker selv havde på sit felt. Klart og fast er filmen komponeret, og Becker beholder til sidste billede kontrollen over spændingen, der ikke paces frem. Nærbilleder og ganske korte scener veksler i en forberedelig rytme med lange, gennemspillede scener. Overhovedet er „Hullet“ præget af en rolig og myndig sikkerhed i instruktionen, en klarhed i det visuelle udtryk, som ikke er opnået på bekostning af det psykologisk nuancerede. I Beckers sidste film skulle hans sunde og uhysteriske idealisme og respekt for virkeligheden indgå en fuldenst alliance. Smukkere afsked med filmen kunne menneskevennen og kunstneren Jacques Becker ikke have taget.

*Ib Monty.*

## SET I LONDON:

### *Fysisk nærværende*

*THE CONNECTION. Prod.: Shirley Clarke og Lewis Allen, USA 1961. Instr.: Shirley Clarke. Manus: Jack Gelber. Ass. Producer: Jim Digangi. Foto: Arthur J. Ornitz. Dekor: Richard Sylbert. Musik: Freddie Redd. Medv.: Warren Finerty, Jerome Raphael, Jim Anderson, Carl Lee, Barbara Winchester, Roscoe Browne, William Redfields, Jackie McLean (altsax), Freddie Redd (klaver), Michael Mattos (bas), Larry Ritchie (trommer).*

Shirley Clarke og Jack Gelbers film over Gelbers skuespil „The Connection“ er en aldeles overrumplende oplevelse, som det er vanskeligt at analysere og sætte i ord. I hvert fald når man kun har set den én gang. Den kommer næsten uhyggeligt tæt ind på livet af en, og det er nok betegnende, at man ikke ville finde på at anvende ordet *gennemsyn* i forbindelse med den.

Jeg forlod „The National Film Theatre“ med en fornemmelse af at have oplevet noget tilsvarende tidligere. Det varede længe, før jeg

fandt ud af, hvad det var, og da det skete, var det ikke så lidt af en overraskelse. Jeg skulle nemlig helt tilbage til barndommens biograf. Til den aften jeg første gang oplevede de „magiske briller“ og den tredimensionale film. Som jeg hin aften fik smidt den ene hårde bold i synet efter den anden og blev oversprøjet med vandkaskader fra brandslanger, således føltes det filmiske „rum“ i „The Connection“ at udvide sig og komme helt op på bageste række for at kræve min fysiske tilstedeværelse. Men denne gang var det ikke en *gimmick*.

„The Connection“, der nu går på tredje år på New Yorks „Living Theatre“, må betegnes som et af halvtredsernes betydeligste amerikanske dramatiske arbejder. Tematisk er slægtskabet med *Samuel Becketts* „Vi venter på Godot“ umiddelbart indlysende. Men mens Becketts skuespil foregår på et abstrakt, halvt surrealistisk plan i ikke nærmere præciseret milieu, så udspilles „The Connection“ på et i allerhøjeste grad realistisk plan i en amerikansk storbyhverdag.

Hele stykket foregår på samme sted, i Leach's *pad*. Dette vanskeligt oversættelige ord betegner i narkomanslang, det sted man bor. Her venter Leach og ni andre narkomaner på Cowboy, *the connection*, som skal komme med den lille daglige dosis heroin. Tidligere narkomaner, som inden premieren fik forelagt Jack Gelbers manuskript, hævder, at „The Connection“ i modsætning til f. eks. „A Hatful of Rain“ („Narkomanen“), som findes håbløs *square*, er en fuldkommen sandfærdig beskrivelse af et narkomanmilieu. Den hidtil eneste.

„The Connection“ er et skuespil inden i et skuespil. Producenten Jim Dunn og forfatteren Jaybird forklarer indledningsvis publikum, at de har samlet narkomanerne, *the junkies*, til at improvisere over et af Jaybird skitseret tema. Alt optages af to fotografer til en spontan film. Honoraret udbetales i heroin. Det viser sig forståeligt nok ikke så ganske let at få narkomanerne til at gå med på „spøgen“. De tænker kun på betalingen. En henvender sig f. eks. direkte og vrængende til publikum i salen: „*Man, what do you think we do? Live in a freak show?*“ Skuespillet står og falder med, om det lykkes at bringe tilskuerne i tvivl, om det er skuespillere eller virkelige narkomaner, de sidder overfor. En nærmere handlingsgang vil det føre for vidt at give her. Om man da overhovedet kan tale om handlingsgang i „The Connection“.

Skuespillet er ikke moraliserende. Det blotlægger simpelthen en situation, som enhver kan tage stilling til efter behag. Det er ligesom