

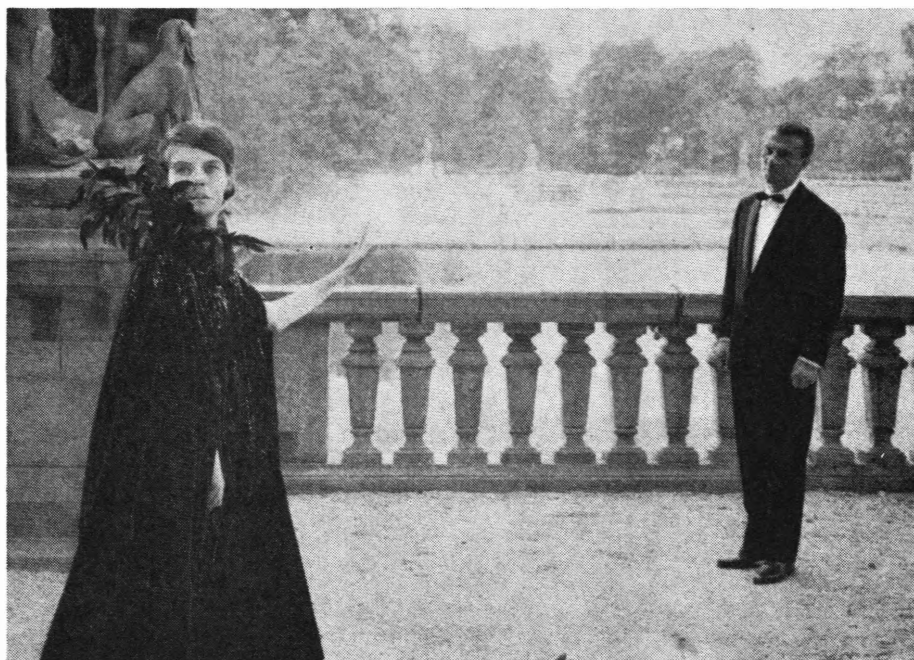
Marienbad og virkeligheden

Af Jonas Cornell

I debatten omkring „L'Année dernière à Marienbad“, nu senest i „Bonniers Litterära Magasin“, er radikalt afvigende synspunkter blevet ventileret. *Per Rådström* har fået læst og påskrevet for at have rakket ned på filmen, men man må formode, at mange i stilhed har sympatiseret med hans kritik. Det tilsyneladende forvirrende i filmen har lokket mange til mere eller mindre skarpsindige tolkninger – de mest præcise har gjort mindst overbevisende indtryk. Blandt de mere afbalancerede hæfter man sig først og fremmest ved *Öyvind Fablström* (BLM nr. 2, 1962), måske i første række fordi han med indsigt sammenholder med *Robbe-Grillet*s romanteknik og i det hele taget demonstrerer gedigne kundskaber om både film og roman. Han forsøger sig ikke med entydige tolkninger men fastslår i stedet: „Vi indser, at vi ikke

mere kan regne med en enkel tids- og årsagsfølge, en klar opdeling i synsvinkler, men blot intuitivt følge et forløb af forskellige stadier af bevidsthed i noget, der nærmer sig et musikalsk vekselstil.“

I *Robbe-Grillet*s romaner frapperer de eksakte virkelighedsangivelser. Der råder heller ikke nogen direkte „uvirkelig“ stemning. I „Jalousi“ stilles læseren f. eks. visse usikkerheder over for, hvad der er virkelighed, erindring eller fantasi. Men usikkerheden støttes frem for alt af, at endog erindringen og fantasien registreres med samme trofasthed overfor detaljerne som den eventuelle virkelighed. Afvigelserne mellem erindringen og nu'et kan være næsten umærkelige. På den måde undergraves læserens følelse af sikkerhed over for det, der „sker“ i bogen.



Robbe-Grillet har uden tvivl søgt at overføre disse ambitioner til filmen. Med hensyn til speakerstemmen fremhæver Fahlström:

„Men den må først og fremmest være til stede for at modvirke billedernes entydighed. For i romanerne er de nøje beskrivelser jo ikke en mekanisk fotografering, men det udvalg, som det betragtede jeg foretager. Den altid forskudte speakerstemme vil gøre *filmbillederne lige så subjektive, lige så usikre, som de beskrevne billeder.*“

Fahlström mener, at metoden i „Marienbad“ sikkert peger frem mod en udvikling „til endnu modificere sammensmeltninger af spille- og eksperimentalfilm, en form, som nærmer sig digt kredsens eller musikstykkets“.

Det er muligt. Men der er også noget problematisk ved denne metode i „Marienbad“, og jeg tror, at det problematiske opstår på grund af selve mediets egenart, og at det derfor er af stor principiel natur.

Set ud fra flere synspunkter er „Marienbad“ en perfekt film. Den tilfredsstiller krav om konsekvens og enhed. Men samtidig med at den ubestridt lever sit liv som selvstændigt kunstværk, kan den efterlade tilskueren mærkværdigt uberørt og derfor utilfredsstillet.

Den negative kritik har taget fat på det artistcielle, det stiliserede i filmen. Naturligvis kan man skabe en stiliseret film og have held med det. Man kan endog tilsidesætte kravet om virkelighedsbeskrivelse og nærme sig surrealismen eller farcen (*Cocteau, Vigo*). Men at de realistiske tendenser er blevet så dominerende i filmhistorien har måske alligevel ikke en kommerciel årsag. Jeg indbilder mig, at det har noget med fotografiets beskaffenhed at gøre. Her kan man igen henvise til litteraturen. Er det blot et spørgsmål om konventioner, der gør, at et digt af Cocteau kan gøre et mindre ejendommeligt indtryk end en film af ham? Jeg tror det ikke. Et ord, et digt er mere håndgribeligt symbolsk end et fotografi (som givetvis også er symbolsk). Viser jeg et menneske på lærredet, er der en mulighed for at tage fejl og indbilde sig, at det er et virkeligt menneske. Skriver jeg derimod ordet „menneske“ med store bogstaver på lærredet, er mulighederne for misforståelse mildt sagt ringe. Når mennesket i digtet begynder at svæve over hustagene, reagerer jeg derfor ikke med samme forundring, som når det sker i en Cocteau-film.

Tilbage til Robbe-Grillet. Den usikkerhed, han kan stræbe hen imod i sin tekst, følger delvis med selve mediet, som Fahlström påpeger i citatet. Eftersom teksten i forvejen er så lidt lig virkeligheden, fordres der blot små af-

vigelser for at underminere læserens ro, for at kritisere hans forhold til virkeligheden.

Andersledes stiller det sig med filmen. Når Robbe-Grillet „vil gøre filmbillederne lige så subjektive, lige så usikre, som de beskrevne billeder“, må han gribe til grovere midler. Et af dem er, som Fahlström påpeger, speakerstemmen, som ofte synes at stikke af imod de billeder, vi ser. Et andet og mere håndgribeligt kneb er den stilisering, den „uvirkelighed“, som præger filmen. Problemet er jo det, at fotografiet er så fortvivlende lig virkeligheden, objektivt. Den udvælgelsestvang, som forfatteren Robbe-Grillet kan bruge til sin fordel, findes ikke for filmskaberens Robbe-Grillet. På lærredet ser vi alt, hele mennesket, slottet, parken. Det går an at fotografere blot et stykke af slottet, men stykket er lige så bedøvende virkeligt.

Robbe-Grillet og *Resnais* har forsøgt at løse problemet dels med et fejende, bevægeligt kamera, dels ved at lade personerne optræde ejendommeligt, agere udtryksløst, bevæge sig i utænkte og udsøgte formationer. Jeg tror, det er her, mange reagerer negativt. Og en sådan reaktion kan til en vis grad forekomme naturligt.

Hvis jeg i en bog siger, at „personerne synes at bevæge sig mekanisk“ eller „slottet så pludselig uvirkeligt ud“, har læseren intet besvær med at acceptere det. Det er spørgsmålet om en nuance, som han måske selv har oplevet. Han ved, at personerne ikke af den grund bevæger sig som optrukne dukker, at det hele måske blot var en forestilling hos den betragtede. På lærredet synes det umuligt at give så subtile afvigelser. Der tvinges man til *virkelig* at lade personerne bevæge sig som optrukne dukker, hvilket gør et kunstigt og unaturligt indtryk. Men meningen var jo ikke, at tilskueren skulle reagere som over for noget usædvanligt, men at han skulle genkende det, som hændte!

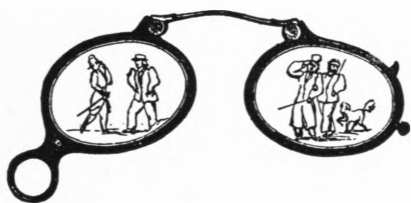
Dér ligger efter min mening det problematiske i Robbe-Grillet's film. Tilskueren lades aldeles for usikker, intet gør et virkeligt indtryk, og erindringen/fantasien savner derfor det nødvendige springbrædt, den nødvendige reference.

Der findes to muligheder for at undgå denne konflikt. Filmskaberen kan helt forlade det virkelighedsskildrende, drive „unaturaligheden“ til det yderste og på den måde nærme sig en mere helstøbt symboliserende metode. En sådan film skulle vel nærmest fungere som en ballet af *Åkesson*. Og på den anden side: han kan acceptere det realistiske i billedet og udvikle montagen yderligere, på linie med *Eisen-*

steins yderst frugtbar og lidet udnyttede teorier. Montagen synes, som Fahlström fremhæver, vel udnyttet i „Marienbad“. Resnais demonstrede det også i „Hiroshima mon amour“, hvor det efter min mening havde større virkning. Denne film accepterer nemlig fotografiets virkelighedsskildrende funktion på en anden måde end „Marienbad“ og får derved et bedre grundlag for eksperimenter.

Jeg er klar over faren ved at henvise nogen kunst til et „naturligt“ arbejdsfelt. Mod mine argumenter kan man indvende, at „Marienbad“ er en så nyskabende film, at den af den grund gør et „unaturligt“ indtryk. Men

den „unatur“, jeg har kritiseret, er ikke ny i filmen, og mange, mindre, således eksperimenterende film, har ikke haft held til at forjage mit førsteindtryk. Jeg håber også, at det er fremgået, at jeg ikke er nogen fortæller for et naturalistisk filmideal. Jeg burde måske tilføje, at jeg sætter „L'Année dernière à Marienbad“ meget højt. Robbe-Grillet og Resnais har skabt en film, som beundringsværdigt synes at opfylde intentionerne. Men netop ved at stille disse intentioner under debat, når man en mere principiel og – mener jeg – mere frugtbar diskussion.



På linien.

THE HUSTLER („Hajen“). Prod.: Fox – Robert Rossen Enterprises, 1961. Instr.: Robert Rossen. Manus.: Robert Rossen og Sidney Carroll efter en roman af Walter Tevis. Foto: Eugen Shuftan (Cinemascope). Dekor.: Harry Horner og Albert Brenner. Musik: Kenyon Hopkins. Klipping: Deedee Allan. Medv.: Paul Newman, Piper Laurie, Jackie Gleason, George S. Scott, Myron McCormick, Murray Hamilton, Michael Constantine, Stefan Gierasch, Jake LaMotta, Gordan B. Clarke, Alexander Rose, Caryl Coates, Carl York, Vincent Gardinia.

Med „The Hustler“ har endnu en Hollywood-instruktør fået et overbevisende come back, og myten om Hollywoods afgemt et nyt grundskud. „The Hustler“ er den nu 54-årige Robert Rossens bedste film, et intelligent skrevet og kyndigt formuleret realistisk drama, modent og uhysterisk i menneskeskildringen, afbalanceret i den psykologiske analyse og naturligt forankret i en kritisk betragtet virkelighed.

„The Hustler“ er som så mange af de bedste amerikanske film et værk om menneskets kamp for at bevare sin integritet, sin åndelige værdighed og sin individuelle frihed og uafhængighed i et samfund, hvor succes, position og penge spiller en afgørende rolle, d. v. s. menneskets vilkår i alle samfund i den moderne

verden. Eddie Felson er „pool hustler“, professionel billardspiller med medfødt talent. Han dyrker sin metier med samme alvor som kunstneren, han har et forhold til sin profession, og han drømmer om at blive den bedste i landet. Men da han møder sin værste rival i en 40 timers match, taber han, fordi han ikke har den psykiske konstitution til at vinde. Eddie må indse, at det koster dyrt i menneskelig henseende at nå toppen. Han betaler prisen og får sin revanche, men vælger sluttelig menneskeligheden. Skønt filmen næsten udelukkende foregår omkring billardborde, og miljøer og typer er fremstillet med eminent præcision, handler filmen naturligvis ikke blot om billardspillere, men den får sin foruroligende spænding, fordi symbol og handling er uløseligt forbundet. Ikke et øjeblik forfalder Rossen til filosofiske abstraktioner, men bevarer den helt intime forbindelse mellem en konkret realisme og den moralske holdning, og filmens ide er naturligt og uforceret afspejlet i alle detaljer. Alle personer har en funktion i helheden, repræsenterer det menneskelige forfald i dets forskellige stadier og ytringsformer, fra den kyniske materialist Bert Gordon over den indifferente Minnesota Fats og den sølle Charlie Burns til den fortvivlet-neurotiske Sarah Packard, men ingen af personerne er blot et symbol, alle lever de. „The Hustler“ burde kunne overbevise de enøjede kunstteoretikere, der for tiden har så travlt med at frakende filmen kunstnerisk egenverdi, om at filmkunsten ikke affotograferer virkeligheden, men fortolker den.

Robert Rossen indleder sin film med den forbilliget iscenesatte sekvens, der skildrer matchen mellem de to billardgiganter. Kun et par steder skæmmes sekvensen af nogle lidt