

Møde med

MELVILLE

af Ole Michelsen

Det har været på tale, at De skulle lave en filmatisering af Rolf Hochhuchs stykke „Stedfortræderen“. I „Leon Morin Prêtre“ var De også inde på katolsk område. Er De selv religiøs?

– Jeg er ateist i så høj grad, at jeg endda er imod idéen om Guds eksistens. I „Leon Morin Prêtre“ har jeg netop i slutningen af filmen vist *to* ulykkelige mennesker i skarp modsætning til bogen, hvor præsten ikke falder for pigen og derfor er lykkelig, da han tager afsked med hende. Han har jo troen, og den løser hans problem. Pigen derimod lider frygteligt. Det gør hun også i filmen, men jeg har med vilje også ladet *Belmondo* forsøge at udtrykke smerte ved afskeden, fordi det netop var så vigtigt for mig at vise, at der hersker stor tvivl om, hvormeget min præst egentlig tror. At gøre ham troende, er det samme som at gøre ham lykkelig, og lykkelige mennesker interesserer mig ikke, fordi de ikke har noget at berette.

Hvor har De hentet denne præstefigur?

– Han er sammensat af forskellige træk fra de katolske præster, jeg har mødt i mit liv. Jeg kan fortælle Dem om én, som jeg var sammen med som soldat under krigen. Vi var stationeret i Neapel, og en nat gik vi sammen i byens gader. Byens prostitution var dengang organiseret på den måde, at luderne havde små drenge til at hjælpe sig, fordi det var ulovligt at trække på gaderne, og kontrollen var i modsætning til vore dages Frank-

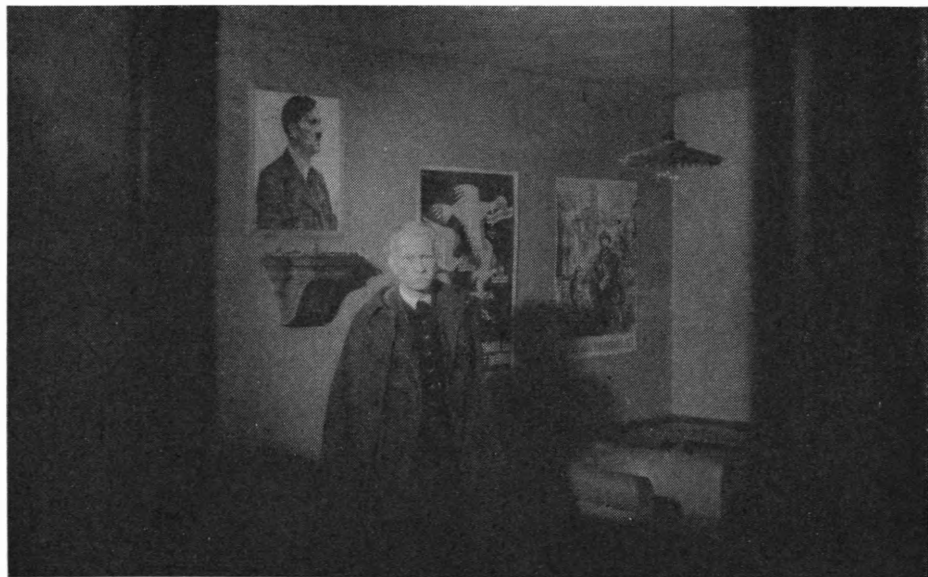
rig ret skrap. Disse små drenge på 8–10 år løb omkring med billederne af pigerne, og mændene kunne da på den måde vælge, hvem de ville i kontakt med. Min præstemand så på nogle af disse billeder, og pludselig sagde han: „Hende dér tager jeg.“ For at drille ham sagde jeg: „Pas på! Gud ser dig.“ Han svarede: „Tror du virkelig, at Gud ser på mig?“ Han tvivlede altså, og han kom derfor som menneske til at interessere mig langt mere. Han er siden blevet mig en dyrebare ven ... Selvfølgelig er *Belmondos* figur ikke alene bygget på ham. Jeg har mødt mange præster, som er gået ind for kaldet med den hellige ild i kroppen, men som sidenhen af en eller anden grund har mistet troen. Det kan man fremstille på film. Ethvert menneske, som på grund af tvivl arbejder sig ud af den situation, det lever i, betyder noget for mig. Det i-sig-selv-hvilende menneske er uden historie. For at vende tilbage til Rolf Hochhuch, så kan jeg sige, at hans stykke er meget spændende, men dets emne er så snævert, at jeg ikke selv med min bedste vilje kan se nogen film i det. Det er godt teater, og det skal spilles på teater.

Ville filmen i givet fald blive mødt med modstand hos de franske katolikker?

– Nej, bestemt ikke.

Og dog var skuespillerne ved at blive flået levende ved premieren i Paris.

– Læg vel mærke til, at det ikke var katolikkerne, der gjorde vrøvl. Det er der mange



Jean-Marie Robain i „Le Silence de la mer“ (1947)

ikke-katolikker, der har fået galt i halsen. De franske katolikker er meget liberale, de har jo ingen grund til at ængstes. Tomaterne og æggene kom fra en helt anden kant. Vi har nemlig i Frankrig et lille problem med nogle yderligtgående unge mennesker, hvis fædre blev henrettet eller sat i fængsel, fordi de holdt på den forkerte hest under krigen. Disse drenge er fascistisk indstillet af sentimentale grunde. De hader, fordi man tog deres fædre fra dem, da de var ganske små. Derfor gør de oprør nu.

Efter den religiøst-psykologiske „Leon Morin Prêtre“ kom kriminalfilmen „Le Doulos“ („Døden giver ikke kredit“) bygget over Pierre Lesous roman. Hvad har dette pludselige skift i emnevalget betydet for Dem?

– Jeg foretog dengang i 1962 et helt konsekvent spring fra det psykologiske til det spændings- og handlingsprægede stof. Mine tidligere film har alle på en eller anden måde været psykologiske, men pludselig fandt jeg ud af, at jeg var færdig med denne genre, og jeg vil ikke i fremtiden komme til at lave flere psykologiske film. Det er sådan i vores metier, at man, hver gang man står foran at

skulle lave en ny film, ønsker, at den overhovedet ikke skal komme til at ligne den foregående. Det er ikke noget, jeg har patent på. Sådan føler vist alle instruktører. Men jeg adskiller mig måske fra de andre ved direkte ikke at kunne lide mine tidligere film. Min utilfredshed er samtidig min stærkeste inspiration, idet jeg føler, at det må kunne lade sig gøre at lave noget bedre næste gang. Man lever i det forfængelige håb om én gang at blive tilfreds, og det er derfor jeg bliver ved med at lave film. Men det er en underlig situation for mig, for jeg er tit ved møder i forskellige filmklubber stået frem og har på det kraftigste angrebet mine film, mens andre har forsvaret dem som rasende. Det er en meget mærkelig fornemmelse.

Den nye film, De arbejder på, skulle så blive noget andet end en kriminalfilm?

– Ja, „Le Deuxième Souffle“ bliver en halvpolitisk-spionfilm, men jeg kan ikke lide at udtale mig ret meget om den endnu, da jeg i øjeblikket slås med forskellige mennesker om, hvem det egentlig er, der har købt rettigehederne til filmen. Det var nu mig, der kom først, og en anden producent, som for en uge

siden startede optagelserne til en film på basis af den samme roman, har måttet pakke sammen, men sagen er endnu ikke ude af verden, og derfor kan jeg ikke udtale mig nærmere.

En ren teknisk ting kan man formodentlig spørge Dem om i den forbindelse. Vil „Le Deuxième Souffle“ i lighed med de fleste af Deres tidligere film udelukkende blive optaget i atelier. Jeg ved, at De mener, at det er billigst at lave film i kunstige omgivelser.

– For det første er det billigst, men forøvrigt hader jeg det man kalder „naturlige omgivelser“, som for eksempel en mand som *Godard* arbejder så meget med. Det, det for mig drejer sig om at fremstille på film, er en virkelighed, som er mere virkelig end virkeligheden. Det lyder paradoksalt, men det „naturlige billede“ eksisterer ikke på film. Kameraet skal ikke afdække, det skal skabe. Man må dræbe virkeligheden i sandsynlighedens navn. (Il faut tuer la réalité au nom de la

vraisemblance). Jeg skal i praksis vise Dem, hvad jeg mener. (Melville fører mig op i sit private klipperum og viser mig den første rulle af „Døden giver ikke kredit“. Vi ser *Serge Reggiani* gå gennem et øde kvarter i udkanten af Paris).

– Første etape her måtte nødvendigvis tages i „naturlige“ omgivelser. Men fra det øjeblik, hvor han når frem til det gamle hus, hvor diamanttyven sidder og vurderer sit sidste kup, er alt lavet i studierne her hos mig. Dekorationen er bygget op som en nøje kopi af huset. *Reggiani* går op ad trappen til det værelse, hvor manden sidder og arbejder. (Herpå følger den sekvens, hvor *Reggiani* beder vennen om at låne hans revolver, og hvor han pludselig imod al forventning skyder vennen. Melville gentager scenen ca. 10 gange, mens han analyserer den). Se først belysningen. Rummet er kun oplyst af den lampe, som manden sidder og arbejder ved. Det ville have været umuligt, at den lampe kunne kaste lys ned i den skuffe, hvor *Reggiani* søger revol-

Jean-Paul Belmondo og Serge Reggiani i „Døden giver ikke kredit“



veren. Skuffens indhold bliver da belyst indrekte. Tilskueren er nysgerrig og skal da også have lov til at se ned i skuffen. Dette er ikke virkeligt, men arrangeret ud den mindste detalje. Reggiani står nu med revolveren i hånden, og pludselig retter han den mod vennen og trykker af. (Melville læser billedet fast. Det sidste vi så, var manden, der sank ned fra stolen). Jeg har her anbragt to små gummiampuller under skuespillerens jakke og forbundet dem med det, tilskuerne tror er ledningen fra lampen. I det øjeblik skuddet går af, ser man røgen fra det løse krudt i revolveren. En brøkdæl af et sekund senere her man en lille støvsky på mandens jakke. Det kom fra den ene af ampullerne, og en brøkdæl af et sekund senere strømmer der blod fra den anden ampul. Kun de færreste lægger mærke

LÆSERBREV

Ved et tilfælde erfarer jeg om et angreb på TV-anmeldere i seneste udgivelse af Filmmuseets tidsskrift KOSMORAMA, signeret J. S. = *Jørgen Stegelmann*. Deri håner han „den skare af nemme causører, som altid dukker op som en unyttig fortop for kritikken,“ og han tilføjer, at „de farligste folk skriver i B.T.“ Midtvejs serveres tilkendegivelser som, at disse TV-anmeldere „anser det for deres smukkeste pligt at levere smart petit-journalistik,“ og at de „demonstrerer deres uvidenhed med smagløs fornøjelse“ og „ikke generer sig for at forkynde sin nedsabling i al uforpligtende ligelighed, genoplive alle triste clichéer . . .“, samt at man kan se filmene „myrdede med arrogance og bedsteborgerlig og selvbeholdelig snusfornuft.“ (Løvrigt: hvilken fabelagtig forvrøvet sidste sætning).

Nu kan man sige, at det kan være eventyrligt lige-gyldigt, hvad der står i Filmmuseets mini-magasin, der går til et snøvert, sekterisk publikum. Men alligevel synes jeg, der kræves en replik til artighederne, eller skal vi sige: dumhederne.

Som en af „de farligste folk“ er jeg vant til at tale og skrive af karsken bælg. Jeg roser det gode, begejstres over det sublime, henrykkes over talentet, når jeg møder det, varmes over det, som rører hjertet, tilfredsstilles over det, som aktiverer hjernen. Jeg afskyer det mædelige eller middelmådige, forarges over kommerciel voldtægt, over fladpandet pop, irriteres over bevidst undervurdering og vildførelse, over demonstration af utalent. Jeg vurderer alt subjektivt, skriver med subjektivt blæk i pennen. Uden at dette er stedet for analyse af kritikken væsen vil jeg her bemærke, at den eneste objektive kritik findes i den subjektive. Andet er utopi.

Jeg kan intet have imod, at Jørgen Stegelmann finder, at „de farligste folk skriver i B.T.“ Det skulle gerne være meningen. Han bemærker også et sted, at „TV-anmeldelser er erfaringsmæssigt blandt avisens allermost læste stof . . .“ – og det kunne jo være, at de to ting hænger sammen, når det drejer sig om B.T., der giver dette stof fremtrædende placering og opsætning, og af dets bevidst provokerende (forstås: vækkende og æggende) form henter en ikke ringe læserreaktion og -interesse.

Stegelmans forbandelser kommer over kritikken af „spillefilm på skærmen“. Hans æstetiske følelser såres

til disse detaljer, men hvis bare én savner støvskynen fra jakken, hvor kuglen gik ind, ville scenen efter min mening være mislykket.

Er disse tekniske detaljer allerede fastlagt under udarbejdelsen af drejebogen, eller finder De på dem under optagelserne?

– Nej, de er alle fastlagt på forhånd og står at læse i den færdige drejebog. Jeg holder ikke af at improvisere, da det belaster både skuespillere og teknikere unødigt. Da jeg under tilrettelæggelsen af mine film kræver fuld-stændig ro, flytter jeg til provinsen og lejer mig ind på et hotel, idet jeg på forhånd sikrer mig et privat badeværelse. Jeg flytter min skrivemaskine ind i badeværelset, og så går jeg i gang med at arbejde. Jeg elsker badeværelser. Hele drejebogen til „Le Doulos“ blev lavet i et badeværelse med to store badekar.

her ikke blot over „den farlige kritik“ af disse film, men han erklærer samtidig, at han overhovedet helst ikke ser film profaneret ved udsendelse i TV, hvortil de „slet ikke er skabt, og at man derfor burde protestere imod disse forevisninger.“ Men – „en skønne dag (skriver han videre) går det op for én, at der kan ske de skrækkeligste ting, mens man bare sidder dér og protesterer. Forevisningerne hører jo ikke op, og anmeldelserne heller ikke.“ Nej, det er det eneste, han og jeg kan være enige om.

Delikat er det imidlertid, at Stegelmann selv anmelder disse skære filmværker, der fremføres på skærmen, i en avis. Men hans måde er altså den eneste sande og rigtige.

Jeg må bekende, at hans anmeldelser er mig en lidelse at læse. De er mig uforståelige i deres udstilling af snirklet specialviden. De er mig ligegyldige i deres kringledede filmhistoriske analyser. De mangler enhver form for respekt for læseren. De ligger så fjernet fra hans blads almindelige, daglige TV-kritik, man kan forestille sig det, og der hersker hos mig ingen tvivl om, hvilken slags anmeldelser, der er rigtige, som tjener deres formål i en avis, som er en hjælp for læseren og kan være det for fjernsynet.

Stegelmann hører hjemme på hylderne i det museum, der står ham så nær. Han er ufarlig – for andre end sig selv.

Henning O'Strit.
27.10.64.

Inden jeg sætter mig ind på hylden, hvor så meget andet læseværdigt allerede er anbragt, siger jeg *Henning O'Strit* tak for hans hurtige svar på mit indlæg i „Close Up“. Jeg skal undlade at kommentere hans ikke alt for originale variationer over, hvad han forstår ved det farlige, og alene bemærke, at hans begejstring for en kritisk metode, der udspringer af den berømte „karsken bælg“, ikke virker meget smittende, i det mindste ikke på mig. At objektiviteten ligger i subjektiviteten, turde være sandt nok, men det gør næppe særlig meget, ja det kan måske ligefrem være nyttigt, om anmelderen hengiver sig til blot et øjebliks eftertanke, før han sætter sin subjektive fyldepen til papiret.

En ting bør Henning O'Strit holde sig fra: at bedømme, hvem af os to der mangler respekt for læseren.
J. S.