

SAN FRANCISCO *mon amour*

AF AXEL MADSEN

Nedfaldet fra *Alain Resnais'* „Hiroshima, min elskede“ dækker stadig jorden. Et bevis var „The Eighth International Film Festival of San Francisco“ i oktober med dens stribe af film, som kunne have heddet „Copenhague, mon amour“, „Budapest, mon amour“, Salzburg, Rom, Warszawa, Madrid, og næsten „Tokyo, My Love“.

At Resnais' film fra 1959 var en milepæl i filmkunsten, er næsten aldrig blevet anfægtet. Heller ikke at det lykkedes ham at presse alle de saftdråber som det var muligt at presse ud af den filmiske udtryksform i denne hans første priste spillefilm.

Franske filmintellektuelle har længe været optaget af den næsten proustske betydning af varighed og tid, som kan fremkaldes af en strimmel celluloid, der fremføres med 24 billeder i sekundet. Helt tilbage i 1947 overførte *Jean Delannoy* overbevisende *André Gides passé défini* i den melankolske „La Symphonie pastorale“ ved at lægge handlingen ud i snedækte landskaber. I 1950 lykkedes det *Robert Bresson* at overflytte *Georges Bernanos'* sjælegranskende „Le journal d'un curé de campagne“ intakt til lærredet ved at bryde en række regler. Han lod sin præsteskuespiller åbne og lukke tunge smedjernsporte gennem hele filmen, tilsyneladende uden anden grund end at det bidrog til bogens klaustrofobiske karakter. Han „holdt“ også indstillingerne. Hans personer kunne bevæge sig ud af billedet i slutningen af en sekvens, og man ventede en ny scene, men Bressons kamera blev fastholdt på det tomte billede endnu et ubestemmeligt halvt minut, før der klippedes. Denne „forkerte“ timing bidrog til det filmiske udtryk for præstens fortvivlelse over at have mistet Gud.

Derfor blev *timing* sagen. Jeg husker fra disse år lidenskabelige diskussioner omkring midnat uden for „La Cinémathèque Française“ med *Truffaut*, *Godard* og *Rivette*, mere snæk end diskussioner om „une nouvelle écriture“, om hvorledes man kunne fremkalde den indre varighed, hvorledes man kunne klippe i over-

ensstemmelse med den talte rytme og ikke i overensstemmelse med det dramatiske indhold. Høj og reserveret tog Resnais sjældent del i disse ofte forbitrede diskussioner i rue d'Ulme, men han slog os alle – ved at gøre det, som vi talte om. I „Hiroshima“ blandede han fortid og nutid, samvittighed og handling, forvandlede to fremmedes tilfældige erotiske møde til en *Simone de Beauvoir*-dybdeboring i kvindens fortid, og det lykkedes ham præcist at fremkalde den indre varighed og at vise den menneskelige tanke i bevægelse fremfor i handlinger.

San Francisco-festivalen i 1964 var det tilfældige møde mellem Resnais' elever og efterlignere.

Det begyndte den anden aften med Italien. „Le ore nude“ (De nøgne timer) er den første instruktørindsats fra *Marco Vicario*s side. *Vicario* er tidligere producent af spyd-og-sandepopeer. Hans historie er taget fra og bearbejdet af *Alberto Moravia*, og er den (nu klassiske) fortælling om en rig og uforstået kvinde, der søger at finde sig selv mellem ægtemand og elsker (sidstnævnte spillet himmelråbende elendig af *Keir Dullea* fra „David og Lisa“). Direkte klip fra nutid til fortid, strandscener, afklædninger i fikse indramninger, elskov i regn på en strand ved nattetid i flashback, mere elskov på samme strand ved højlys dag i nutiden; alt er med, og ikke uden en vis ynde. I „Hvad med os?“ (med eksporttitlen „Epilogue“) er den resnaisske tilstedeværelse mere direkte, på grund af den anden verdenskrig. Efter at have været borte fra hjemlandet i 17 år vender en melankolsk dansker (således som amerikanske skribenter kalder Hamlet) hjem og finder en pige i blå jeans, halvt så gammel som han selv (spillet af *Maud Bertelsen*, der fik Golden Gate-pris som bedste skuespillerinde). Han begynder at gennemleve sin fortid og samvittighed, det meste af tiden naturligvis i pigens arme. Til trods for smart ny bølgefoto af *Henning Kristiansen* og jazz de rigeur af den polske *Krystof Komeda* er *Henning*



Irving Kershner og Robert Shaw under optagelserne til „The Luck of Ginger Coffey“

Carlsens første egentlige spillefilm en smuk fiasko.

Frøken Berthelsen, der kunne være *Anna Karinas* søster, fortalte mig, at Godard ville bruge hende i en film, selvom hun ikke kunne forstå, hvorfor (når han har Anna, der ser ligesådan ud). Hun fortalte, at Carlsens instruktion af hende (der var begynder som skuespillerinde) havde været fuldstændig inkompetent, og hvis ikke hun var blevet hjulpet af *Erno Müller*, ville hun ikke have anet, hvad det egentlig var, hun lavede.

Da vi bevægede os til Balkan, kom vi ind i Bombens univers. Hvordan kan man have børn, spørger „Igen“ (Ja), når den rædselsfulde paddehat kan folde sig ud hvert øjeblik? *Gyorgy Revesz*, der sikkert er den mest talentfulde ungarske instruktør i øjeblikket, fanges mellem sin lyst til at være moderne (dvs. efterresnaisk) og sin marxistiske partitro optimisme. Hvorfor også denne tåbelige titel, der på forhånd fortæller os, at den magyarske Faust naturligvis vil tage imod det barn, som hans gravide Gretchen vil føde ind i denne fagre, nye, atomare verden?

Det polske bidrag „Naprawde wczoraj“ betegnede det mest direkte tyveri fra Resnais. I den er hovedpersonen en mand på toppen af sin karriere, der ved et tilfælde møder en pige på en udflugt til stranden, og som derefter søger tilbage til minder fra fortiden, mens han funderer over sin bortdøde og tabte kærlighed. *Jan Rybkowskis* film prøver meget ihærdigt at finde vej gennem de menneskelige fø-

lelser og den menneskelige hukommelses relativisme, og vi andre prøver meget ihærdigt at følge ham. Det spanske bidrag, „Los felices 60“ af den unge oprørske *Jaime Camino* fortæller om en ung kvinde, der søger en vej ud af tomheden i sin bourgeoistilværelse ved (De har allerede gættet det) at hengive sig til kærlighed uden for ægteskabet ved et feriested. At „Cahiers du cinéma“s redaktør *Jacques Doniol-Valcroze* spiller den mandlige hovedrolle, er en nuttet attribut til Caminos inspirationskilde, men det redder ham ikke.

Tysklands bidrag, „Begegnung in Salzburg“, er Resnais-inspireret i indholdet mere end i formen og søger at sige noget om liv, død, penge, selskabet og kedsomhed, men *Max Friedmanns* instruktion af *Curd Jürgens*, *Nadia Gray* og *Daniele Gaubert* er for slap, og han arbejder på grundlag af et dårligt manuskript. Den idé at kontrastere den årlige Salzburg-opførelse af det middelalderlige skuespil „Jedermann“ med en moderne industrimands liv er interessant, men da først vor midaldrende Herr General Direktør møder den kvindelige kunststuderende og gør hende til sin elskerinde, går sammenstillingen af den moderne Enhver med den middelalderlige fløjten.

Endelig – for at afslutte dette kapitel om „Hiroshima“-efterabningerne – må nævnes „Manji“ fra Japan. *Yasuzo Mansumas* „Kunstneriske“ snuseri i homo- og heteroseksuel koneybyggeri er gjort bedre af danskerne („Weekend“).

Som sædvanlig blev festivalen boycotet af Hollywood, men det lykkedes ikke desto mindre festivalens direktør *Irving Levine* at få, om ikke et amerikansk bidrag, så dog i det mindste en nordamerikansk film, „The Luck of Ginger Coffey“, der deltog under den dobbelte opvindelse U.S.A.–Canada.

Irving Kershners seneste film er en af den slags film, som de fleste Hollywood-instruktører drømmer om at lave, men også én af den slags, som de sjældent laver på grund af den dominerende interesse for „store“ film med „store“ stjerner. Kershner har lavet en lille stor film, en bevægende historie om et irsk immigratpar den første vinter i Canada. Ægteparret spilles af *Robert Shaw* og hans kone *Mary Ure*.

Lykkelig overraskelse: „Shallah“, der i presmeddelelserne blev kaldt den første større produktion fra Israel. *Ephraim Kishon* er ikke instruktør, men Israels mest fremragende satiriske humorist (hans bog „Noah's Ark, Tourist Class“ er blevet oversat til seks fremmede sprog). Han er ikke ude på at imponere nogen, fortalte han mig, men på at få sine landsmænd

til at le. Hans film (der er hans første) er en lille komedie i stil med de gamle *Fernandel*-film, men mærkværdigt forfriskende ved en festival, der vedholdende staver Kunst og Avant-garde med store bogstaver. *Haym Topol* fik pris som bedste skuespiller for sit grimaserende portræt af den dovne og udspekulerede orientalske jøde, der ikke finder livet i de israelske kibbutzer særligt opløftende.

„Zhivot takoi paren“ af *V. Shuksbin* og „A Jester's Tale“ af *Karel Zeman* var de eneste andre komedier, hvis vi ser bort fra „Limonade Joe“ af den unge tjekkiske filmskaber *Oldrich Lipsy*, hvis film blev vist uden for konkurrencen. Den russiske film er en stille, skuffende simpel komedie. Den blev pænt modtaget, men det blev *Zemans* film, der fik Golden Gate-prisen som bedste film og for bedste instruktion.

Zeman, der begyndte inden for den frugtbare tjekkiske tegnefilm i 1946, har skabt en lille perle, ved at kombinere en komisk *romance* med en syrlig kommentar om militære ledere. *Zeman* forbinder også det animerede med realoptagelser med forbavsende raffinement for at udtrykke sin hofnars synspunkter på Trediv-

årskrigen. Det var den eneste film, som juryen, *Mark Donskoi* og skuespillerne *Karl Malden* og *Wilfrid Hyde-White*, anstændigvis kunne give pris.

Den venlige lille *Donskoi* havde i øvrigt held til at slippe væk i en weekend for at besøge *William Wyler* og andre gamle venner i Hollywood.

San Francisco-festivalen blev i år ophøjet til A-festival på linie med Cannes, Venedig, Berlin og Karlovy Vary-Moskva af den internationale sammenslutning af festivaler. Den havde mangler, og man blev plaget af en forvirrende åbningsaften, hvor man manglede den første spole af „Limonade Joe“, men der er ingen tvivl om dens betydning.

Siden 1956 er det lykkedes for denne festival, der hverken understøttes økonomisk af Washington (den mexikanske regering giver Acapulco-festivalen 600.000 dollars hvert år) eller af det nærliggende Hollywood, at overleve. En kendsgerning, der alene er en sejr for dens inspirator *Irving Levine*, for San Francisco og for filmen. Dens årlige konfrontation med film fra mange lande er stadig den eneste begivenhed af den art i Amerika.

Keir Dullea og Rossana Podesta i Marco Vicarios „Le ore nude“

