

værdige eger-scene, hvor kikkerten, kameraet, indfanger La Chesnaye og Geneviève, der er i færd med at kysse hinanden, opdager mandens utroskab: hun indleder en affære med den ligegyldige Saint-Aubain. Hun harmes over, at André ikke kan lade være med at tage hensyn til spillereglene, men hun er ikke selv hævet over dem – ellers ville hun vel også have været en abstraktion, et postulat. – Geneviève er en hysterisk society-gås, men trods kynismen (*Chamfort-citater*) er hun sympatisk nok til, at vi føler med hende, da hun synes at skulle miste fodfæste i det højere selskabsliv.

Hvordan skal vi kunne tage parti, når det gælder rivaliseringen mellem Schumacher og Marceau? Schumachers harme er berettiget: Lissette ikke blot bedrager ham, men er ond imod ham. Tilmed vælger hun at bedrage ham med Marceau, som han i forvejen afskyr. På den anden side er Marceau en sympatisk anarkist; til sidst bliver han blindt hævnerrig, og uden at vide det fælder han dødsdommen over André. – En biperson som generalen er lige akkurat så latterlig i sin militære stupiditet, at vi forlader ham hans forstokkethed.

Størst sympati har vi for Octave. Han vil uafladelig gøre godt, men hans bestræbelser mislykkes hele tiden; det er også ham, der sætter lavinen i gang ved at få La Chesnaye til at invitere André. Han er således i en vis forstand skyld i, at komedien forvandles til tragedie. Octave er afmægtig over spillereglene. Det forbyr os ikke, at da han omsider beslutter sig til selv at „danse med“, bliver også han et redskab for skæbnen. Og da han til sidst forlader slottet, forstår han mindre end nogen sinde.

Der er også ét og andet, tilskueren ikke forstår, og som Renoir ikke har givet svar på. For svaret findes ikke. Den dag, svaret bliver kendt, befolkes Jorden af robotter, ikke af mennesker.

P.S. Jeg takker redaktionen for indbydelsen til at skrive om denne vidunderlige film, men føler, at jeg over for „Kosmorama“s læsere og specielt da hr. *Anders Bodelsen*, der jo – når han ikke har pennen i hånden – er et så indtagende menneske, er forpligtet til at gøre undskyldning for at have optaget så megen plads til at tale om en *udenlandsk* film. Pladsen skulle nok hellere have været anvendt til en indgående omtale af „Slå først, Frede“ eller – for at være helt sikker på ikke at virke for international – til et længere interview med hr. *Anders Bodelsen*.

*Albert Winblad.*

## Mytologien og myten

PIERROT LE FOU (Manden i månen) Frankrig 1965. Prod.: Roma Paris Films, G. de Beaugrand (Paris), Dino de Laurentiis Cinematografica (Rom). Instr.: Jean-Luc Godard. Manus.: Jean-Luc Godard efter Lionel Whites roman „Le démon de onze heures“. Foto: Raoul Coutard (Eastmancolor – Techniscope). Klip: Françoise Colin. Musik: Antoine Duhamel. Medv.: Jean-Paul Belmondo (Ferdinand), Anna Karina (Marianne), Dirk Sanders (Mariannes bror), Raymond Devos (manden i havnen), Graziella Calvani (Ferdinands kone), Roger Dutoit (1. gangster), Hans Meyer (2. gangster), Jimmy Karoubi (dvergen), D. Erna (Madame Staquet), Pascal Aubier (2. bror), Pierre Hanin (3. bror). Dansk distrib.: Gefion. Dansk prem.: 17.2. 1966, Alexandra. Længde: 3015 m (109 min.).

I sine tre sidste film „Une femme mariée“, „Alphaville“ og „Pierrot le fou“ har Godard udviklet sit forhold til filmmediet betydeligt. Han er nået den fuldkomne beherskelse af alle dets registre og vel at mærke lært at bruge dem homogent. Disse film er af en større kompleksitet, men virker tillige mere komplette i deres sprog end de syv forudgående.

Nu har Godard i sin tiende spillefilm atter taget en gammel kærlighed „série noire“ romanen op. Men karakteristisk nok for Godard i dag spiller kriminalintrigen ikke nær den rolle i filmen, som den f. eks. gør i den tidligere „Bande à part“. Men selv i den er det kriminelle tema vendt om som til en slags forræderi mod sig selv.

Godard har især i sine sidste tre film vist en stigende tilbøjelighed til bevidst at begrænse handlingsforløbet til det absolut minimale – til at optage sine film direkte ud fra drejebogens synopsisstadium, med en afgørende plads åben for sidste-øjebliks-inspirationer. Dette giver hans film deres handlingsmæssigt sporadisk-fragmentariske indtryk; men gør samtidig at de virker mere ægte og recente i deres udtryk. I sin synopsis til „A bout de souffle“ skriver Godard: „Filmen er delt i 15 sekvenser, der mere eller mindre er forbundet med hinanden; men således at enhver af dem danner et selvstændigt hele“. Enhver vil også være i stand til at tælle sekvenserne i „Pierrot le fou“ af samme årsag. Det der synes at fascinere ham er ikke begivenhedernes opståen og forløb, men først og sidst mennesket og „dets aldrig løste mysterium“, som Pierrot kalder det.

Betragtet bredt består filmen af tre hovedafsnit af indholdsmæssigt forskellig karakter.

Det første indeholder Ferdinand Griffons møde med Marianne Renoir, deres gensidige forelskelse og endelig deres flugt fra det konforme byliv for at søge „den forsvundne tid“. Herunder skifter Ferdinand identitet til narren Pierrot og får betegnelsen „fou“ i tilgift af sin hustru og det samfund, han forlader. (Man kan, om man vil, se en pendant til slutningsbilledet i „Alphaville“, der er identisk med Pierrot og Mariannes biltur, hvor vejbelysningerne reflekteres i forruden).

Andet afsnit betegner filmens lyriske intermezzo. (Det begynder med den storslåede totalindstilling af røgen fra den brændende bil og en langsom panorering mod de to, der fortsætter til fods.) Dette afsnit er blandt de smukkeste Godard-Coutard frembringelser. Det er „den genfundne tid“ og inkarnationen af „le parfait bonheur“.

Det er først i tredje afsnit den egentlige kriminalhistorie tager fat. Dette afsnit består af et langt crescendo, der kulminerer i filmens nok kønneste sekvens, hvori Pierrot, efter at være blevet svigtet af Marianne til fordel for hendes „bror“, skyder dem begge og endelig begår selvmord. Filmen slutter analogt med begyndelsen af andet afsnit med en totalindstilling af røgskyen og langsom panorering ud over havet:

Elle est retrouvée  
Quoi. L'éternité  
C'est la mer allée  
Avec le soleil.

Man aner et fjerde afsnit: Evighedens.

Pierrot er som de fleste af Godards personer en lille anarkist, der søger sin identitet på tværs af samfundet. „Vi er født af drømme og drømmene er født af os“ siger han. Han er splittet mellem sine drømme og manglende evne til at realisere dem i virkeligheden. Det han savner er friheden til at føre dem ud i livet. Det er under denne søgen han bliver den asociale nar Pierrot. Som bevis på at han har opnået den fuldkomne handlefrihed, er det, han kører det stjålne dollargrin ud i havet. Han har virkelig opnået friheden, men samtidig er han blevet lovløs, hvad der til sidst skal besegle hans skæbne. Michel i „A bout de souffle“ og Pierrot har ikke for ingenting stor lighed med hinanden. De ejer begge trangten efter det evige. Michel vil leve „farligt lige til enden“ for hele tiden at have en smag af evigheden; og Pierrot siger: „Jeg ville ønske at tiden stod stille“. Men Pierrot er mere sammensat end Michel. Han skriver dagbog, filosoferer og er belæst. Marianne er her hans modsætning. Hun er som næsten alle Godards

kvinder sensitiv og svag. Hun holder af naturen og de nære ting; men vil også have at der sker noget om hende.

Som i Pierrots sind foregår der gennem hele filmen en yderst sindrig sammenblanding af reelle og irreelle elementer. Den tilsyneladende episodiske vrimmel af statister i første og sidste del af filmen spænder fra det rene interview, som med *Samuel Fuller* (en *hommage* som den til *Fritz Lang* i „Le mépris“); over crazy komikken, som f. eks. tankpasseren, der lader sig slå ud af et uskadeligt *Gøg og Gokke* trick; til karrikaturen af de hemmelige agenter, f. eks. den latterlige lille gnom. Endelig kan den fabulerende ekspressesse og den „schizofrene“ Raymond Devos opfattes som en slags konkretioner af den maskerede Pierrots sindstilstand. Det er værd at bemærke at hans indre splittelse altid kun viser sig indirekte: gennem hans citatvalg, gennem dagbogsoptegnelserne eller ekspressivt gennem omgivelserne. F. eks. spiller døden en afgørende rolle i hele filmen. Pierrot lugter døden overalt. Der forekommer i første og sidste del usædvanligt mange dræbte og myrdede personer, alle uhyre realistisk oversmurt med Hollywoodblod. Pierrot citerer meget talende *Lorca's* „Llanto“: „le sang, je ne peux pas le voire –“. Dødens symboler i form af saxe og allehånde skydevåben skildres med næsten kultisk karakter. F. eks. i de optisk fortegnede nærbilleder af Mariannes hånd med saksen og dværgen, der sigter med en pistol ud i salen. For *Camus* var døden den eneste virkelige realitet – Pierrot afslører lige før han begår selvmord sammenhængen mellem L'ART og LA moRT: forskellen er to bogstaver og nok et noget letkøbt argument, men meget betegnende for Godards opfattelse af kunst såvel som for hans måde at argumentere for den på.

Lydsiden har i denne film nået en større integritet hos Godard end nogen sinde. En betydelig del af lydbandet køres stumt kun suppleret af *Belmondo* og *Karinas* kommentarer; og overtager hinandens roller så deres kommentarer modspiller billedet; eller deres stemmer klippes sammen til en lydcollage uden direkte relation til billedet. Musikken har intet hovedtema, undertiden anvendes gøglermusik, undertiden anvendes klassisk, der brat kan brydes for at begynde forfra. Det sker også at musikken modspiller personernes tale så de må overdøve den for at blive hørt.

Coutard, der har været fotograf på alle Godards ti spillefilm, har også i denne film indfriet Godards krav på størst mulig enkelhed i kameraføringen til fuldkommenhed. Hans

langsomme panoreringer med hovedvægt på himlen som baggrund og scenerne fra Middelhavskysten er noget af det smukkeste, han har frembragt. Ligeledes er hans farvekompositioner altid sublime.

Godard har i sin tiende film forladt enhver tilbøjelighed til engagering i ydre problematik. Resultatet er blevet en filmisk myte og samtidig hans mest personlige film, fordi han udelukkende bevæger sig i sin egen fauna. Han har samlet hele sin våbensamling af synspunkter og problemer i en højst utraditionel og provokerende form, der er blevet til hans mest hele og selvstændige film.

„Pierrot le fou“ ligger i sit stærkt personlige tema på linie med *Fellinis* „8½“ og *Wilderbergs* „Kärlek 65“. Blot er „Pierrot le fou“ helt fri for disse værkers tilbøjelighed til narcissistisk sværmeri. Godard kender noget til distanceringskunsten. Den består i hans udviklede sans for humoren og først som sidst i hans selvironi. *Peter Kristiansen.*

## men Theodor siger . . .

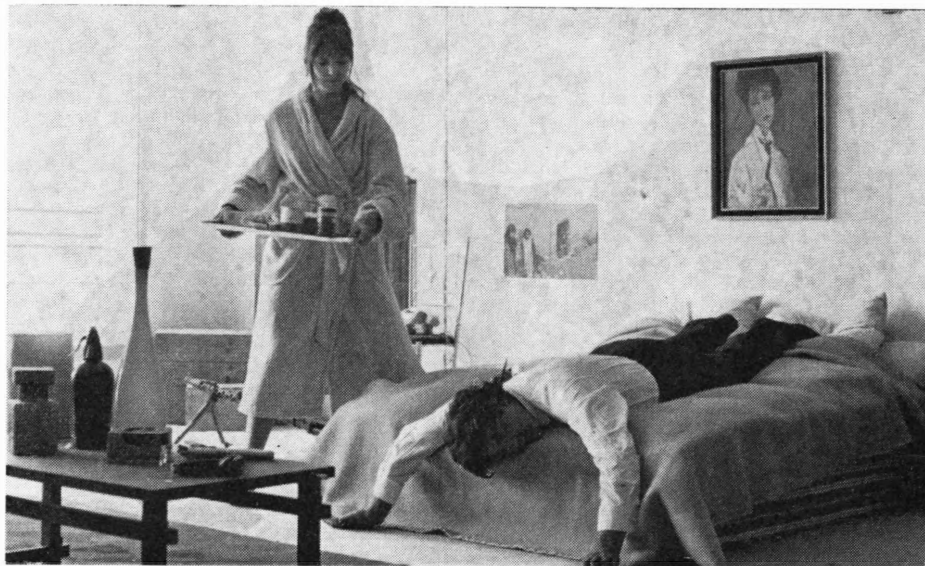
Når man har sagt poesi, grusomhed, sadisme, eksplosive indfald,

naar man har konstateret hele arsenalet af non-konventionelle midler: spring-klip, direkte tale til publikum, monolog i sivene, stedvis akronologi, påfund på påfund, pop-art og teg-

neserier, *Proust*, *Joyce* og *Balzac*, den uundgæelige filminstruktør (*Sam Fuller*), charmerende spil i forhold til det absurde i billedfølgen

så har man også gjort rent bord, hvad angår det positive i filmen. Resten er en alt andet end sublim, meget prætentios „filosofi“, vold på vold inspireret i lige mål af tegneserier og amerikanske film nederst i alfabetet, en utålelig literarisering som modstykke til vulgariteten, en privatisme, der invaderer hvert afsnit og dræber den poesi, som jeg i foregående stykke fremhævede som noget positivt ved filmen, en utålelig indbildskhed i forbindelse med ikke eksisterende budskab og filosofi (som af dertil indrettede kritikere kan udlægges i det uendelige, uden at vi er kommet et kunstværk et fjed nærmere), en falden-af-på-det, hvad angår udnyttelsen af det *episodiske* til V-effekt eller dermed beslægtede kritik-inspirerende holdninger hos publikum, fordi der mellem episoderne aldeles ikke er „indsnit“ til eftertanke og modføling. Det hjælper ikke det mindste, at der bliver sagt kapitel 7 og kapitel 8 i modsat rækkefølge, at destruerede 50.000 dollars dukker op senere, at saksen sidder i halsen, at *Karina* rammer pløt med det gevær, hun skød *Kennedy* med, at Viet-Nam krigen i kulørt blasfemi trækkes ind i filmens egen voldshandling – de af og til morsomt skiftende kulører neutraliserer *Go-*

Anna Karina og et af de mange lig i „Pierrot le fou“.



*dard* effektivt med billedindholdets ligegyldighed – intet hjælper.

Utroskab, forræderi, død plus død er bare forlængelse af det kendte mønster, men uden nogen uigenkaldelig nødvendighed som i de tidlige film (f. eks. „Vivre sa vie“), og ej heller nyter det med *Belmondo* skrivende dagbogsblade, hvor Godard ikke klipper tegneserier og *Renoir* ind – dagbogsblade, der forøvrigt ikke er oversat – ej heller at han læser langt flittigere, også højt, end den unge mand i „Vivre sa vie“.

I sine gode ting altså en uheldig, tankeløs repetition af de fineste ting, som allerede var givet og udtømt i „A Bout de soufflé“ og „Vivre sa vie“, i resten privat morskab for instruktøren og de andre, som har lavet filmen, billig popularitet hos et publikum, som Godard ikke kunne få i tale, da han opførte sig som kunstner, men som først melder sig nu, da han trækker bukserne ned (ikke fordi filmen er særligt sexet, men i enhver overført betydning af ordet, bl. a. for at skide på os), stikker saksen i halsen (som nævnt), torturerer *Belmondo* i badekar, samt endelig lader *Belmondo* ryge i luften med et dobbelt bælte af dynamit om hovedet. Et par speakerord om havet tilsidst. Vi er jo gode venner med *Truffaut*. Jeg ved ikke, om hele følgen er rullet så langt nu. Noget tyder i den retning. Bliver den ved, forsvinder den virkelig i havet.

*Theodor Christensen.*

## Lykken?

LE BONHEUR (Lykken), Frankrig 1964. Prod.: Mag Bodard/Parc Film. Instr. og manus.: Agnès Varda. Foto: Jean Rabier, Claude Beausoleil (Eastmancolor). Klip.: Janine Verneau. Musik: W. A. Mozart. Medv.: Jean-Claude Drouot (François), Claire Drouot (Thérèse), Sandrine Drouot (datteren Gisou), Olivier Drouot (sønnen Pierrot), Marie-France Boyer (Emilie). Prix Louis Delluc, 1965. Dansk distrib.: Asa Filmudlejning. Dansk prem.: 21.1.1966, Alexandra. Længde: 2185 m (79 min.).

Et projekt *Agnès Varda* endnu ikke har fået realiseret er „La Mélangité“, der skal handle om en ung mand og hans følelseslivs udvikling over en periode på ca. ti år. For hver ny forelskelse sker der en forvandling med ham, også fysisk, og denne forvandling tænkes fremstillet visuelt ved at en ny skuespiller overtager den gennemgående hovedpersons rolle ved hvert af disse skift. Han skal således spilles af ialt fem skuespillere. Han er med andre ord en meget sammensat person, hvis tanker og følelser det naturligvis vil vol-

de vanskeligheder at udrede. Men i stedet for en kompliceret indre monolog foreligger nu muligheden for at udføre den visuelt, som en dialog mellem disse mange personer, der dog er en og samme mand.

Den direkte modsætning er „Lykken“s hovedperson, snedkeren François. Han er enkel, usammensat, og – så vidt jeg kan se – helt dimensionsløs i en verden, hvis mangel på perspektiv næsten gør den til en spejling af ham selv. Her er der ikke brug for flere personer til at visualisere den enkeltes problemer, talen er enkel og klar. Eller er den? Ikke helt, måske, for når man præsenteres for *Renoirs* „Frokosten i det grønne“ i farvefjernsyn, og vi hører, at snedkeren og hans kone skal ud at se „Viva Maria“ (der endnu ikke havde haft premiere da *Vardas* film var færdig) er det nærliggende at opfatte „Lykken“ som en ironisk studie over fremtidens afrettede lykkeland. Men det må være nok at se den som en fortælling om en meget jævn og almindelig mand, hvis eneste talent består i at omforme sin jævne hverdag til lykke. Arbejdet er godt, kammeraterne er flinke, og om søndagen kører hele familien i skoven med mesters „Deux Cheveaux“. Ægteskabet er uden lyde, for hans kone er en eksemplarisk mor og en moden kvinde der er god at tage på og elske med, og som desuden hjælper med til familiens underhold som syerske. François mæsker sig i lykke, og han adderer til den, hvad han kan. Således også Emilie. Han elsker hende som sin kone; at han tilfældigvis er gift med Thérèse er simpelthen et spørgsmål om faktorernes orden. Nu har også Emilie en plads i hans liv og det gør ham blot endnu mere opmærksom og kærlig inden for hjemmets fire vægge – nu har han både i pose og sæk. Thérèse er som en „livskraftig plante“ og Emilie et „dyr i frihed“. I sin uendelige naivitet må han fortælle sin kone om lykkens komponenter, for de er på skovtur og solen skinner og fuglene synger og alt er dejligt. Da familien vågner efter en lur i det grønne er mor væk, druknet i søen. Dette selvmord, der dog ikke med 100 pct.s sikkerhed kan siges at være selvmord selv om der er al mulig grund til at tro det, er et af filmens mest menneskelige momenter. François sørger, men han elsker også, og gifter sig derfor påny med Emilie. Umærkeligt glider hun ind i familien som mor og hustru, som om intet var hændt, intet forandret. Alt har samme kvalitet som før.

Det, der gør François – og dermed også filmens udlægning af lykken – dubiøs, er hans absolutte mangel på skyldbevidsthed. Meget smukt beskriver *Varda* hans sorg over