

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

Thérèses død ved ganske let varierede gentagelser af den samme scene, François der bøjer sig over sin døde kone, et øjeblik ligesom fanget i flugten og standset. Der er forsåvidt ingen grund til at betvivle ægtheden i dette øjeblik, og det skyldes kun de moralske implikationer, som filmen nægter at beskæftige sig med, at man standser op her og spørger om hvad François egentlig begræder: tabet af Thérèse eller indgrebet i hans lykke. Enten er „Lykken“ en meget smuk og varm film eller ubehagelig fascistisk.

Under alle omstændigheder siger denne tvivl noget om anmelderens ambivalente reaktion på filmen, og det nemmeste er derfor at rose den som en udsøgt skrivøvelse. I sin art må den være unik, skønt den reflekterer både Vardas interesse for malerkunst og hendes tilknytning til en kreds, der inkluderer såvel *Demy* som *Resnais*. En glimtvis optagethed af de små tings tekstur og valør: håndtag, skilte o.s.v. i hurtig klipning røber fortrolighed med „Muriel“, ligesom klippenes små farveeksplorationer undertiden viser tilbage til „Pigen med paraplyerne“. Men dette er nok snarere *Wahlverwandtschaft* end lån, og hendes brug af farver er overordentlig selvstændig. I interiørerne virker den ofte udspekuleret og godt æstetiserende, hvorimod eksteriørerne bliver en stemningsfuld genskabelse af impressionisternes maleri i filmens medium. Ikke for ingenting er „Lykken“ optaget i Ile-de-France. Farveholdningen beror på en hårfin overbelysning af den anvendte Eastmancolor, der sammen med uskarpe indstillinger giver disse let slørede vibrerende skovbilleder, hvor en pastelgrøn gerne er fremherskende. Dette er en kongenial genfortolkning af impressionisternes foretrukne landskab.

Øystein Hjort.

Paris tilhører ingen

PARIS NOUS APPARTIENT, Frankrig 1957-60. Prod.: AJYM/Films du Carosse. Instr.: Jacques Rivette. Manus.: Jacques Rivette og Jean Gruault. Foto: Charles Bitsch. Klip: Denise de Casabianca. Musik: Philippe Arthuys. Medv.: Betty Schneider (Anne Goupil), Gianni Esposito (Gérard Lenz), Françoise Prévoist (Terry), Daniel Crohem (Philip), François Maistre (Pierre), Jean-Claude Brialy (Jean-Marc), Birgitta Juslin, Noelle Leiris (Monique le Poirier), Malka Ribowska, Louise Roblin, Henri Poirier, Jean Martin, Anne Zamire, Paul Bisciglia, Claude Chabrol, Jacques Demy, Jean-Luc Godard. Dansk distribution: Reprisetatret, Holte. - Dansk prem.: 21.2.1966, Reprisetatret, Holte. Længde: 3880 m (140 min.).

Så vidt jeg kan forstå, handler *Rivettes* uende-

lig lange „Paris Nous Appartient“ (den bliver endnu længere ved andet gennemsyn) om den angst og frygt, som behersker vor tid, men samtidig forstår jeg, at frygten ikke så let lader sig definere. Den går i alle retninger, den sigter på vage, delvis uformulerede farer; den dækker sig bag halsløse ideologier, håbløse håb og halvhjertede handlinger. Dens ekstrem er den af McCarthy fordrevne Philip, der ser en verdensomspændende fascistisk organisation bag alt og alle – en mand kan ikke blive kørt ned af en bil, uden at han er et offer for denne organisation. Vi forlader dog på dette tidspunkt i filmen helt denne Philips teorier og forsøger så i den videre handling at finde frygten: Der er de spanske modstandsfolk, der er kunstnerne, som frygter kommeralismen – Gérard begår selvmord efter at have „solgt“ sig til den – der er bomben, der er ensomheden og tomheden, der er den reelle neo-fascisme.

Rivette bygger sin film op som en vældig stor cirkel, og hans hovedperson, Anne, beskriver med sin vandring og søgen efter afdøde Juans indspilning af noget apokalyptisk guitar musik denne cirkel, der fører hende tilbage til hendes bror. Denne cirkel er skam smukt formet, men jeg kan ikke sige mig fri for at føle, at den er noget stor i det. Der synes at være en hel del broderier på mysticismen, en del kuriøse sidespring, hvor vi lige skal præsenteres for Athos, Porthos og Aramis spillet af *Godard*, *Chabrol* og *Demy*, en del simpelt hen kedelige optrin med prøver på opsætningen af „Perikles“, møder, samtaler og selskaber. Der siges og gøres vel at mærke ting af nødvendighed for mønsteret i disse sekvenser, men det pakkes ind i en form for hverdagsrealisme, der skal virke letløbende og semi-improviseret, og som set i helheden bliver tunge stiløvelser på amatørplan. Man kan med interesse følge Rivettes location-arbejde med hotelværelser, gange, stuer etc., og man kan spore bl. a. Godards inspiration i de teorier, der har ligget til grund for Rivettes arbejdsform og udtryk, men ligefrem spændende eller besættende bliver filmen aldrig. Man efterlades med et indtryk af at have været i selskab med en franskmænd, der af frygt for ikke at virke dybsindig nok griber til det nationale kneb at indvæve sine meninger i en vældig gobelin af kunstfærdigt formede sætninger, af velklingende ordsammenstillinger og sirligt understregede hånd- og armbevægelser. Jeg tror ikke på det; det er for meget Napoleon og for lidt kage. For meget teori og for lidt film.

Poul Malmkjær.