

kist i den sidste Godard-film vi har set, „Pierrot le fou“. Selvfølgelig afviger Renoirs anarkist overmåde fra Godards, og måske skyldes dette ikke kun forskellen mellem 30ernes mentalitet og 60ernes. Vist har Boudus anarkisme virket stærkere i 30erne, end den gør i dag, hvor få vil finde det rystende, at Boudou er så utaknemlig over for sin velgører, at han forfører såvel dennes kone som elskerinde; på den anden side har jeg svært ved at forestille mig en mere barbarisk handling end at spytte i en *Balzac*-førsteudgave, og det må formodes, at franskmænd finder dette virkelig oprørende, i sandhed anarkistisk, også i dag. Men Boudou er jo i andre henseender en så charmerende oprører, at det er vanskeligt ikke at forlade ham alle hans synder, endog nævnte *sacrilège*, så uhyrlig den end er. Boudou forbliver, med hvor stor vildskab han end kræver sin frihed, et menneske, man kan tabe sit hjerte til. Hos Godard virker Pierrots anarkisme meningsløs, fordi Pierrot selv slet ikke er noget menneske, men en abstraktion, et postulat, en smart idé. I sin anmeldelse af „Pierrot le fou“ i sidste nummer af „Kosmorama“ roser *Peter Kristiansen* Godard for at „kende noget til distanceringskunsten“. Sandt nok: Godard har i denne film „distanceret sig“ så meget fra sine personer (og sit publikum), at der stort set tilbage kun bliver, hvad „Berlingske Tidende“ træffende har karakteriseret som *Godard-salat*.

For Renoir gælder det, at han i stedet for at „distancere sig fra“ forelsker sig i sine personer – og i de omgivelser, hvori han placerer personerne. Ikke blot er han faldet for den frihedselskende Pan, men også for den arme boghandler (fortrinligt spillet af *Charles Grandval*), der har adskillige menneskelige kvaliteter. *Kenneth Tynan* har fint påpeget, at Renoir afskyr bourgeoisiet som klasse, men holder af de enkelte mennesker, der udgør denne klasse. Man kan nu heller ikke forestille sig, at Renoir har tænkt sig filmen som en slags indlæg i tiden idé-debat. Hvis han, der jo i 30erne bekendte sig til kommunismen (som alle hæderlige mennesker næsten måtte gøre det i 30erne), virkelig skulle have haft til hensigt at udlevere småborgerligheden, er det ikke lykkedes ham. Til gengæld er det lykkedes ham at fortælle os om en lille flok menneskers små „eventyr“ og at skildre disse mennesker på en sådan måde, at vi med ham kommer til at holde af dem, således at de omtrent huskes som personlige bekendte. Jeg ville også have sagt noget om skildringen af omgivelserne, som jo er uforglemmelig, men vil ikke lade mig forlede til at sige noget som helst om floden, vandet hos Renoir. Derfor tilbage til menneskeskildringen: det er blevet

sagt, at damerne i filmen er noget mindre interessante end herrerne. Men hvem har sagt, at damer skal være netop *interessante*? Der er så meget andet, de kan være. Og det ved den sanselige Renoir kun alt for godt.

I det hele taget ved han meget om, hvad der gør livet værd at leve for menneskene. Boudou-filmene er ikke et mesterværk som „La Règle du jeu“ eller „La Grande illusion“, men dog en ægte Renoir: en hyldest til livet, til menneskene. Udmærket, at den – ved et tilfælde – blev vist offentligt i København.

Albert Wiinblad.

Demys cirkler

LA BAIE DES ANGES (Englebugten), Frankrig 1962. Prod.: SUD Pacifique-Film. Instr.: Jacques Demy. Manus.: Jacques Demy. Ass.: Costa-Gavras, Gerald Duduyet. Foto: Jean Rabier. Klip: Anne-Marie Cotret. Musik: Michel Legrand. Jackies kostymer af Pierre Cardin. Medv.: Jeanne Moreau (Jackie Demaistre), Claude Mann (Jean Fourmier), Paul Guers (Caron), Henry Nassiet (Jeans far), André Certes, Nicole Chollet, Georges Alban, Conchita Parodi.
 Dansk distrib.: Film-Centralen-Palladium.
 Dansk premiere: 18.4.1966, Camera, Fasan.
 Længde: 2280 m (81 min.).

At „Englebugten“ ganske iøjnefaldende er mere ligetil end *Jacques Demys* foregående og efterfølgende film, og at dette nok delvis skyldes den kommercielle fiasko, der mødte mesterværket „Lola“, bør ikke uden videre forlede én til at opfatte „Englebugten“ som et mindre ambitiøst værk end de to andre. Man må ikke glemme, at Demy som den eneste af sin generation foreløbig helt alene tegner hele sit desværre alt for lille *oeuvre*, lige fra ideen til dens udformning via manuskriptet i en helt personlig *mise-en-scène*; af en sådan kunstner kan man næppe med rimelighed forvente, at han skulle have ladet sig nøje med blot at lave en „mellem-film“, mens han gik og ventede på noget mere spændende stof.

Ved nærmere bekendtskab viser „Englebugten“ sig da også inden for sin snævrere ramme som et fuldt ud så ambitiøst værk som den foregående „Lola“ og den efterfølgende, mere problematiske „Pigen med paraplyerne“. Vel har den ikke den foregående films indviklede

mønster af spejlinger af personerne i hinanden og af lidet tilfældige møder, og vel har den ikke den efterfølgendes raffinerede farver og sungne dialog, men „Englebugten“ fremstår alligevel som en ægte Demy, med et smukt afrundet forløb, med den karakteristiske idealisering af miljø og personer, der hæver filmen over i et mytisk plan, og med den helt særegne overensstemmelse i rytme og form fra det største til det mindste forløb og helt ud i detaljer som sengens arabesker mod den hvide væg. At man er tilbøjelig til slet og ret at registrere, at her har Demy skabt en væsentlig film i en klassisk B-genre, spillergenren, for først derefter at komme i tanke om, at denne genre slet ikke eksisterede før, men nu skabes gennem selve denne film, siger noget om den store kunstners evne til umiddelbart at ramme noget fundamentalt og derved skabe noget, der straks træder frem i en klassisk, afklaret form.

Den for Demy så vigtige motiviske forbindelse til de andre film er klar nok. Jean er på samme måde som Roland utilfreds med sit pensionsberettigede arbejde i et sterilt glasvægskontor, og om man pludselig kommer til penge og eventyr ved spil eller ved at smugle diamanter må vist komme ud på ét. Nice er ikke mindre en lille fransk havneby end Nantes og Cherbourg, og som vi ser, findes der også i Nice små barer for hvidklædte marinere – som Jackie siger: alle disse barer er ens. Og Mme. Desnoyers i „Lola“ har også kendt spillet, især fra dets forbandede side: hendes mand var spiller, fortæller hun Roland, og hun har til fulde oplevet faldet fra rigdom til fattigdom den dag, familiens møbler blev båret bort til dækning af mandens spillegæld. En lignende historie fortæller Jeans far ham til skræk og advarsel, og en parallel til Jeans vens forhold til sin kone kan nok også findes heri.

Tydeligst og mest ambitiøst knytter „Englebugten“ sig dog til det øvrige *oeuvre* gennem sit forsøg på direkte at gøre et hovedmotiv for Demy såvel som for dennes beundrede læremester Max Ophüls til en slags tredje hovedperson i filmen: Demy lader her de skæbnens cirkelveje, der hos Ophüls kom til udtryk i symboler som vindeltrappen eller karrusellen (som jo også optræder i „Lola“) tage form af selve det ældgamle *rota fortunæ*, skæbnens eller lykkens hjul, rouletten, der her tilbedes med en helt religiøs ærefrygt af Jackie, netop på grund af dens magt over livet.

Som Demys andre film handler også „Englebugten“ om kærligheden, dens vildevej og den store, trofaste kærligheds belønning: Jean belønnes med Jackie til slut, ligesom Lola blev belønnet for sin trofasthed mod Michel gen-

nem syv magre år, og ligesom Madeleine i den næste film skulle blive belønnet med Guy, atter for sin trofasthed. Men „Englebugten“ handler også om kærlighedens sejr over kærlighedens fortrængning, om Jackie, der helt har opgivet kærligheden til fordel for spillet, men som gennem sit forhold til Jean lærer den at kende igen og kommer til at tro på den.

I vor verden og i de fleste andre film ville en slutning som den, Demy giver sin film, være i bedste fald åben, og ingen ville vel rigtig kunne tro, at det kunne gå anderledes for de to, end som Jackie beskriver det på hotelværelset: de ville kunne få en ganske lykkelig tid sammen, men kun indtil hun atter blev draget tilbage til spillet. Men i Demys verden må man tro, at forholdet mellem dem kan holde. Allerede netop denne sidste dags morgen i hotelværelset i Nice, da faderens brev er ankommet, og Jackie fortæller, at hun ikke vil tage med Jean til Paris, betyder han mere for hende, end da han blot var hendes mascot, sådan som hun havde røbet det for ham i den formidable kernescene på Hotel de Paris i Monte Carlo, der i to *tracks*, adskilt med et symmetrisk klip fra den ene side af personerne til den anden, da de står i døren mellem de to værelser, viser dem i bevægelse gennem hele suiten og alle dens spejle, og som indeholder både hendes trosbekendelse til spillet som erstatning for kærlighed og liv, ikke til pengene og luksustilværelsen, og hans bekendelse af sin egen ægte kærlighed til hende.

Det er således heller ikke spillelidenskaben i sig selv, der driver Jackie til den sidste dag, mens Jean er på postkontoret, at pantsætte sit ur og forsøge sig en sidste gang i casinoet, men det er en prøve, et spil, for sig selv og ham, hun vil gennemføre. Da han kommer for at hente hende, må hun erkende, at han nu ikke mere bringer hende held, men tværtimod uheld i spillet ved rouletten, og da han går, bliver hun endelig overbevist om, at hun ikke kan undvære ham. Man må gribe en chance, når den er der, har hun et sted tidligere i filmen erklæret, og hun er nu klar til at efterleve denne *maxime*, til at gribe chancen og spille det højeste spil, der spilles i filmen, forsøge på at leve sammen med den langt yngre og meget forskellige Jean.

At forsøget vil lykkes, at de vil kunne vinde spillet, viser Demy os ikke alene ved at antyde, at Jean nu i dette større spil vil bringe begge held, men også gennem et eksempel på sin forbløffende udnyttelse af den spejl- og glas-æstetik, han også har overtaget fra Ophüls, og af det spil i kontrasten overbelyst-underbelyst, der er helt særegent for Demy. Da Jean første gang træder ind i casinoet i Nice, ser

vi ham først forsvinde fra det skarpe lys ude ind i mørket og derefter gå op langs filmens overfladisk set mest krukke detalje, en facetteret glasvæg, der ligesom opløser hans personlighed på en megetsigende og temmelig uhyggelig måde. Nu i filmens næstsidste klip får vi en parallel til denne scene, idet spejlvæggen for anden og sidste gang introduceres, da Jackie løber ud efter Jean. Men denne gang ser vi ikke personen bevæge sig langs spejlene. Vi ser kun Jackies mange flimrende skikkelser, der til sidst i forgrunden samles til en hel Jackie af kød og blod, der nu i modsætning til tidligere i filmen er ærligt bange og kan udbrude sit: Jean! for i næste, filmens sidste, billede set inde fra casinoets mørke at mødes med sin befrier ude i Englebugtens kridhvide lys, den bugt, som på så fascinerende måde var blevet indkredset under forteksternes fantastiske køretur.

Den karakteristiske Ophüls'ke cirkel i fortællingen, der atter findes her, understreges igen fortrinligt af *Michel Legrands* musik, der ganske vist inden for den mindre komplekse ramme ikke behøver at blive så forfinet som i „Lola“, ligesom der lykkeligvis heller ikke trækkes så store veksler på Legrands trods alt begrænsede kompositoriske fantasi som i „Pigen med paraplyerne“. I „Englebugten“ bruger Legrand kun to motiver, der svagt opleves som udgående fra samme musikalske kim: den melodier, der først præsenteres med mandolin som en slags Nice-kystens kendingsmelodi, som senere bruges som dansemelodi for de to, og som Jackie i øvrigt undertiden går rundt og nynner på; og den voldsomme kitsch-klaverkoncert, der bruges med pragtfuld effekt først under forteksternes køretur og derefter først og fremmest, når det rigtig går løs ved rouletten, men også f. eks. til slut under Jeans lange løbetur til casinoet efter Jackie. Som underlægning til det sidste billede (og gå-hjem-musik under bagteksterne) smeltes endelig de to motiver sammen derved, at mandolintemaet nu udsættes for en voldsom, medrivende og udløsende orkestrering, hvorved trådene også samles musikalsk, og forløbet lukkes. Det er meget simpelt og meget overbevisende gjort.

Naturligvis kommer „Englebugten“ aldrig op på siden af „Lola“, for det gør i det hele taget kun to-tre af den ny bølges værker. Men „Englebugten“ viser, at den sande kunstner vil sætte sit præg på alt, hvad han arbejder med, derved at han går ind for det, også hvor han kun har begrænsede midler til arbejde med. Demy demonstrerer her begrænsningens kunst – og slår atter fast, at han er en mester.

Søren Kjærup.

BANDE À PART (Outsiderbanden), Frankrig 1964. Prod.: Anouchka-Orsay Films. Instr. og manus.: Jean-Luc Godard efter Dolores og B. Hitchens roman „Fool's Gold“ („Pigeon volé“). Foto: Raoul Coutard. Klipping: Agnes Guillemot. Musik: Michel Legrand. Medv.: Anna Karina (Odile), Claude Brasseur (Arthur), Sami Frey (Franz), Louisa Colpeyn (Madame Victoria), Chantal Dargent (Engelsklærerinden), Ernest Menzer, Danièle Girard, Michèle Seghers, Georges Staquet.

Dansk distrib.: Columbia. Dansk prem.: 9.5.1966, Carlton. Længde: 2625 m (92 min.)

Som inspireret af *Godards* vilkårlige kapitelinddeling i „Pierrot le fou“, er vi nået til hans syvende spillefilm. Den udmærker sig fra hans tre efterfølgende ved en mere moderat og behersket form. Virker knap så desperat anmassende som „Pierrot le fou“ og giver ikke „Une femme mariée“s kliniske nærbillede af sin person. Der er snarere tale om noget i retning af variationer for en triobesætning over en „policier“, hvis kontante originaltitel „Fool's Gold“ lader ane, at den hører til de mere håndfaste af genren. Det kunne have været interessant at undersøge hvor stor forskellen i grunden var mellem romanen og filmen, men det ville højst sandsynligt kun have bekræftet indtrykket af *Godards* kategoriske troløshed mod alt – lige på nær sig selv. Formodentlig er der også i romanen tale om et kup, men dermed er det sikkert så som så med ligheden. Hvad filmen er – er straks en anden sag. „Grader af fordærv“ – „Den lystige filmleg“ foreslår et par anmeldere. Den kan forekomme at være en velsmurt bagatel – et ingenting med noget udenom – ved første konfrontation. I anden runde bliver noget til et mere. Ser man den en tredje gang, er man ikke i tvivl om, at det, man står overfor, er filmkunst af en sådan karat, at den til enhver tid må kunne lave ridser i en *Hitchcock*. Er man nået hertil er fjerde gængsyn ingen overvindelse og først da kan man med en nogenlunde kompetence spørge sig selv om hvad filmen i grunden ikke er. Skulle det være nødvendigt at nævne at den er så kompleks og paradoksfyldt, at man aldrig får det helt afklarede forhold til den? – Det er en *Godard*film.

Lad mig give en mundsmag af begyndelsen, der er et glimrende eksempel på, hvordan *Godard* lynhurtigt skildrer en situation og dens personer – vi kender Franz og Arthur efter deres samtale ved floden (eller ville have gjort det, hvis tekstning og lyd havde været af en bedre kvalitet).