

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 Englebuchtens 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 „Englebucht“ 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 „Englebucht“ aldrig op på siden af „Lola“, for det gør i det hele taget kun to-tre af den ny bølges værker. Men „Englebucht“ 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 genny 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 Godardfilm.

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).

Mens Franz i bilen bander over kloakdæklærerne på vejen indlæser Godard sin kommentarrolle „Mon histoire commence ici ...“ med en tør stemme og schweizeraccent. (Accenten kan lyde som en karikatur, om den er det, skal jeg ikke kunne sige, men kommentarens fir-kantede sjælen ville i hvert fald være utænkelig fra Godards hånd uden den ironiske drejning i stemmen). Da de to har nået villaen, fortsætter han:

Komm.: Idet Arthur og Franz vendte sig om for at betragte huset gennem den krans træernes blade dannede, så de en funklen af koldt lys, fjern som var det en stjernes. Arthur ville sige noget, men kunne ikke få ordene frem. (...)

Ar.: Er du dus med Odile?
Fr.: Nej - ikke endnu ... hvorfor?
Ar.: Jeg nupper hende, når det falder mig ind.
Fr.: Ja, du er god.
Ar.: Vi ta'r herud igen efter engelskstimen. Så skal du få noget at se! Dér. Under træerne.
Fr.: Hold mig udenfor.
Ar.: Men det er mit alvor! ... Den 13. juli 1891 blir Billy the Kid fejnt myrdet bagfra af sheriffen fra Tombstone. (spiller ramt) ah! oh! ... lad mig køre.
Fr.: Få noget fart på, hvis du da er ude efter at komme derind samtidig med hende.
Ar.: I øvrigt kan jeg fortælle dig, at hvis denne af-fære går i vasken, blir det dyrt - si'r jeg dig bare.
Komm.: Ti minutter senere viste solen fra Austerlitz sig over Bastillen. Arthur spurgte Franz om det var sandt, at han havde kærtegnet Odiles knæ. Franz sagde ja, og at hendes hud var blød.
Til den tilskuers, der kommer ind i salen nu er alt, der kan siges et par tilfældige ord: for tre uger siden ... ikke dårligt med penge ... et engelskkursus ... et hus ved floden ... en ung romantisk pige ...
Ar.: Giv mig dit kort.
Fr.: :(til dørvagten) Øh ... Jeg har glemt mit kort hjemme ...
Lærerinden You are late my dear boy!
Fr.: I am very sorry, Miss.
Læ.: O.K. Lets go hanovily to work. Hvad var det jeg lige sagde, Monsieur Romeleux Franz?
Fr.: Mettons-nous au travail.
Læ.: Martine? Hvordan? ... Happily?
Ma.: Joyusement ... joyusement!
Læ.: Very good. De ved alle at Direktør Louis er tilhænger af moderne metoder. Men det er nødvendigt ikke at glemme ... at ... thi ... som den store poet *Eliot* sagde ... Odile, hvad sagde *Eliot*?
Od.: Alt det der er nyt ... er automatisk, som følg deraf, traditionelt.
Læ.: Very good my dear. I dag er det ikke vigtigt at vide hvordan man siger ... hvor er banegårdene? eller gi' mig et værelse med bad. Det, der er vigtigt i dag, er at kunne skrive *Thomas Hardy* eller *Shakespeare* ... Hvorfor har De ikke taget Deres frakke af?
Ar.: Jeg har ingen jakke. Den er til rensning ...
Jeg har ingen penge ...

Derefter følger så Arthurs erobring af Odile akkompagneret af „*Romeo og Julie*“ i lærerindens fremførelse.

Godard siges nok at improvisere, men der er en påfaldende disciplin over hans „improvisa-

tioner“. F. eks. i måden hvorpå han isolerer ordet *joyeusement* og kaster bold med det så det kommer til at stå i relief til Franz og hele atmosfæren; eller ved at lade lærerinden tilfældigt snuble over et *Eliot*-citater, mens hun taler om moderne metoder, for bagefter at lade hende bruge det som argument for at tale om *Shakespeare* fremfor værelser med bad - samtidig får Godard serveret en af sine egne maksimer, ved at lade citatet komme fra *Odile*. Oven i det kommer så et par eksempler på Franz og Arthurs „practical sense of practical lies“. Engelskstimen er typisk som bevis på, hvordan Godard opbygger en scene. Han begynder med at tegne situationen (så objektivt som det nu er en Godard muligt), men glider snart fra den objektive grundsituation over i det subjektive specielle plan, mens grundsituationen uanfægtet kører videre via f. eks. lyd-sporet, som en vinkelfacet til billedet. Men herved bliver det ikke. Lærerinden opluges i den grad af dramaet, at hun glemmer hvor hun er og derved leverer en ufrivillig parodi på sig selv. *Odiles* og Arthurs spil er lige så lidt realistisk. De accentuerer bevidst deres roller i naiv-komisk retning, hvorved deres „*amour au premier vu*“ nærmest får karakter af en sketch. Det hele ender altså i to irreelle situationer, der på en gang med- og modspiller hinanden. I cafescenen fører han denne tilbøjelighed endnu videre. Konsekvensen af ikke at have noget at sige, er at tie stille - for Godard er konsekvensen at køre billedet uden lyd. Det er med samme konsekvens, at han lader scenen munde ud i dansen. Arthur foreslår, at de skal danse, men Godard abstraherer fra forslaget og dansen bliver til begrebet, at danse.

Filmens nok mest karakteristiske eksempel på denne abstraheren og tillige et af dens poetisk mest afrundede afsnit er „*au centre de la terre*“, hvor *Odile* kommer i tanke om en sang (om folk, der kun beder om ild og taler om ligegyldige ting). Sangen stiger i intensitet, hvad Godard understreger ved at lade billedet følge tekstens associationer. Lyden af metro-larmen forsvinder og sangen alene fører over i den efterfølgende scene.

Det handlingsbærende element, der altid har ført en hensygnende tilværelse hos Godard, indskrænker sig her til at danne simpel ramme om personerne. Handlingen er på forhånd dømt til at blive banal og gå i fisk. For, som der siges et sted i filmen „I øjeblikket, er nuet kun banalt“. Man får fornemmelsen af, at Godard har øjnet dobbeltheden i dette faktum: at han for at fange nuet har gjort sine personer naive, hvorved han samtidig har fået dem umiddelbare.

Men al sin umiddelbarhed til trods, virker

filmen dog tragisk. Dens egentlige emne er menneskets isolation og her viser Godard samme konsekvens. Han nøjes ikke med at skildre personerne som ensomme, men lader dem befinde sig i en primitiv grundtilstand, hvor kommunikation med omverdenen kun er mulig gennem aggression og indbyrdes alene i kraft af deres fælles forehavende – altså i en art enhedens negation. Det er i den forstand, Godards menneske egentlig er „à part“. Der findes eksempler i enhver detalje, f. eks. ved Odile godt at det at kysse er „noget“ med tungen og at ægteskabet „er at give sine bryster og sine ben“ – Godard lader hende få en ide om „at Arthur altid vil betragte hende som en skygge, han vil se igennem, som var mand og kvinde adskilt af en stor ligegyldighed“. Endelig spørger Franz hende i filmens „epilog“ om hun aldrig har haft fornemmelse af at folk ikke udgør en enhed. „De forbliver adskilte – går hver i sin retning. Mistroiske og tragiske“. Noget ganske andet er at filmen i sin filosofien over „la condition humaine“ undertiden kan få præg af melankoli, fordi den behandler dette stof for uartikuleret. Lad den i denne henseende stå som et forstudium til „Une femme mariée“, hvor det samme tema går igen i en form, der virker mere organisk afrundet. F. eks. er trioen her blevet en udpræget trekant, men hele dens koncentration ligger om Charlotte. „Bande à part“ har i den retning nærmest karakter af en cirkel, hvor personerne som punkter på periferien er afskåret fra direkte kontakt, men samtidig i følge formen, udgør en enhed (den fremhæves, hvor de ikke er sammen, f. eks. af krydsklipningen).

Deres enhed manifesterer sig imidlertid også på det sociale plan. Her som forskellige variationer over „outsideren“. Der er altså her tale om en trestemmig kontrapunktisk fremstilling af det samme tema, hvor stemmerne kan karakteriseres som emotionel (Odile), reflekterende (Franz) og instinktiv (Arthur).

Man har især i Godards tidligere film villet kunne se hans påvirkning fra Brecht. Men med hvor stor ret? Den meget omtalte V. effekt er vidt forskellig fra Godards distancering. Den afstand, Brecht bl. a. af ideologiske grunde opnår ved at fremstille sine karakterer uengagerende i et neutralt-nøgternt lys, opstår hos Godard på en ganske anden vis. Hans personer er i høj grad engagerende i deres umiddelbarhed, fantasi og naivitet. Men de er mere Godard end de typer, de giver sig ud for – har nok et naturalistisk aspekt, men er samtidig deres types abstraktion. Det væsentligste distancerede element i filmen er imidlertid Godards egen kommentar. Dens betydning kan bl. a. betegnes som supplerende og giver som

sådan trioen tema en fjerde og teatralisk variation.

Hvis man i „Bande à part“ overhovedet kan tale om påvirkning, må den nærmest hentes hos Artaud og hans ideer om „Grusomhedens teater“. Hans konstruktion af begrebet „destruktiv humor“, der senere blev et af grundelementerne i det absurde teater (specielt Beckett), benytter Godard rigeligt i filmen. Mest udpræget er den i scenen, hvor Franz og Arthur læser avis citater op, mens de venter på Odile. Et af dem lyder „20.000 mis-handlede lig skyllet i land på Ruandas kyst“. Endelig foregår der – på linie med det absurde teater – ingen erkendelse eller psykisk udvikling hos personerne – filmen er skildringen af en tilstand – og samtidig alt andet.

Peter Kristiansen.

Outsider

THE SANDPIPER (Du skal ikke begære). USA 1965. Prod.: Martin Ransohoff – MGM – Filmways. Instr.: Vincente Minnelli. Manus: Dalton Trumbo og Michael Wilson efter en story af Martin Ransohoff, bearbejdet af Irene og Louis Kamp. Foto: Milton Krasner (Panavision, Metrocolor). Dekor.: George W. Davis og Urie McCleary. Kostumer: Irene Sharaff. Musik: Johnny Mandel. Medv.: Elizabeth Taylor (Laura Reynolds), Richard Burton (Edward Hewitt), Eva Marie Saint (Claire Hewitt), Charles Bronson (Cos), Morgan Mason (Danny Reynolds), Robert Webber (Hendricks), Torin Thatcher (dommer Thompson). Dansk distrib.: MGM. Dansk premiere: 28.4.1966, Dagmar. Længde: 3025 m (109 min.).

Minnellis „The Sandpiper“ bør ikke overses, selvom man i det Minnelli-dyrkende tidsskrift „Movie“ har kunnet få at vide, at den var hans værste film, og selvom den herhjemme (naturligvis) af en del blev modtaget i den mildt nedladende og overbærende tone, som automatisk anlægges, når det drejer sig om et Hollywood-melodrama, og især en Elizabeth Taylor-film.

Ikke blot er filmen selvfølgelig værd at se for hendes skyld. Ingen anden skuespillerinde kan spille så usminket ærligt på sin erotiske naturlighed inden for et melodramas konventionelt afstukne grænser. Hun fremstiller virkelig overbevisende et menneske, for hvem livet er et spørgsmål om følelser, og om at lade følelserne folde sig ud uden hensyn til moral-