

begreber og konventioner. Hendes instinktive spil er gang på gang overrumplende smukt og bevægende, og hun er det absolutte centrum i denne nye amerikanske version af temaet om „to have and have not“. *Richard Burton* er heller ikke ueffen i sit modspil som præsten, der endelig møder noget, som han ikke kan klare ved hjælp af intellektuel overlegenhed eller lærd distancerende ironi.

Men i sin iscenesættelse skildrer *Minnelli* også dette sammenstød mellem et uafhængigt menneske og et selvtilfreds velhavermilieu med en smukt afvejet sympati for outsideren og en aldrig grell kritik af de andre. Der kan nok

trækkes nyfigne paralleller mellem filmens par og virkelighedens, men *Minnelli* viser endnu engang, hvorledes han kan skildre de store og overrumplende følelser, hvor man traditionelt ikke venter at finde dem. Den sophisticated instruktør ved ikke så lidt om, hvad der findes af følelsesreservoarer i det tilrettede civilisationsmenneskes velordnede tilværelse.

Op alene for indledningens suite af roligt glidende naturbilleder fra Big Sur, der fint indvarsler filmens hele stemning af melankolsk dæmret lidenskab vil man gerne se den igen.

Ib Monty.

SET I INSTITUT FRANÇAIS:

LE FEU FOLLET, Frankrig-Italien 1963.
 Prod.: Nouvelles Editions de Films/Arco
 Film. Instr. og manus.: Louis Malle – efter roman af Pierre Drieu la Rochelle. Foto: Ghislain Cloquet. Klip.: Suzanne Baron.
 Musik: Uddrag af Erik Saties „Gymnopédies“ og „Gnosslennes“. Dekor.: Bernard Evein.
 Medv.: Maurice Ronet (Alain Leroy), Léna Skerla (Lydia), Yvonne Clech (mlle Farnoux), Hubert Deschamps (d'Averseau), Jean-Paul Moulinot (Dr. La Barbinais), Mona Dol (madame La Barbinais), Pierre Moncorbier (Moraire), René Dupuy (Charlie), Bernard Tiphaine (Milou), Bernard Noel (Dubourg), Ursula Kubler (Fanny), Jeanne Moreau (Jeanne), Alain Mottet (Urcel), François Gragnom (François Minville), Romain Bouteville (Jérôme Minville), Jacques Sereys (Cyrille Lavard), Alexandra Stewart (Solange), Claude Deschamps (Maria), Tony Taffin (Brancion), Henri Serre (Frédéric), Vera Valdez, J. Wells, Claude Deleusse, Madeleine Declerog, Michèle Mahaut.
 Længde 3000 m. (110 min.).

„Le Feu Follet“ er en tragisk film. Dog, så mange film er blevet kaldt tragiske, at denne betegnelse ikke i sig selv vil virke ophidsende. Tværtimod vil mange forbinde dette med noget melankolsk, case-history-præget, eller bare kedommeligt. Hvis vi prøver at kalde „Le Feu Follet“ en ren tragedie, vil i hvert fald folk med klassisk orientering være klar over, at det drejer sig om noget langt mere spændende, end det devaluerede „tragisk“ lader formode. Men samtidig bør en smule argumentation medfølge en så fornem genre-betegnelse. Virkelige film-tragedier er en *sjældenhed*.

„Le Feu Follet“ handler om en selvmorders

sidste 48 timer, og hans sidste konfrontation med den „normale“ verden – hans tidligere venner og miljø, før han på klinikken, hvor han har udstået en alkoholkur, skyder sig, nøjagtigt på den af ham selv fastlagte dag. Denne kerne: en selvmorders sidste timer er benyttet tidligere på film, men fører erfaringsmæssigt let til den genre, man kunne kalde „den melankolske“. En afgørende forskel på den melankolske og den tragiske film er håbets tilstedeværelse i førstnævnte og komplette udeblivelse i den rent tragiske. Akkurat som håbet i sig selv er en negativ følelse, der hindrer os i at leve i nuet og sløver vore sanser for det nærværende, således spiller håbet i den melankolske film en så dominerende rolle, at tilskueren hindres i distanceret at kunne iagttage filmens detaljer, og filmens „slutning“ får en afgørende betydning, som ikke står i rimeligt forhold til værdien af samme „tilfældighed“. Fra første scene i „Le Feu Follet“ aner man hovedpersonens skæbne, og filmen udvider i ro og mag (bl. a. = rolige bill. og klip) denne anelse til vished. Hele vor iagttagelses-evne er dermed mobiliseret og frigjort til studiet af forløbets enkeltdele: hovedpersonens konfrontation med de ting, der omgiver ham, og de personer, han tidligere færdedes iblandt. Mens den melankolske film over et lignende emne forsøger at tvinge os til en identifikation med hovedpersonen, og denne tvang enten fører til helhjertet modstand eller mavesyre-frembringende underkastelse – tilstræber den tragiske film *analyse* og tillader tilsku-

eren at medbringe sine egne personlige erfaringer. Filmens indre konfrontationer udvides med en tredje.

„Le Feu Follet“ er heller ikke en „case-history“. I denne genre gives der nemlig nok tilskueren lejlighed til den distancerede analyse, men derimod sjældent til at forbinde denne intellektuelle leg med sin egen håndgribelige virkelighed.

Jeg vil i det følgende forsøge en analyse af, hvad der gør netop denne film til en vedkommende tragedie, der styrer fri af diverse farer som melankoli og uvedkommende „tilfælde“ – som hovedtemaet: EN SELVMORDERS SIDSTE TIMER lægger op til. Først et par ord om hovedpersonen, tid, sted og miljø.

Louis Malle har hentet en del af historien fra en roman af *Pierre Drieu la Rochelle* og er desuden inspireret af *Scott Fitzgeralds* liv og forfatterskab, (Alain Leroy, som hovedpersonen hedder, læser Fitzgerald – vist en samling efterladte breve), men har ikke ønsket at vække evt. nostalgiske følelser ved at lade filmen foregå i tyverne, og filmen udspilles derfor i vore dages Paris – det er her og nu!

Alain Leroy er en tidligere playboy. Han har tilbragt sin ungdom i en kreds af velstillede eller dog ikke socialt tyngede personer, men ved filmens begyndelse er kredsen splittet. En, viser det sig, begik selvmord, én holder den gående med narkotika, én har kastet sig over interessebestemt karriere, én selskabelighed på det dannede og konforme plan o.s.v. – Han selv har været på kur i fredelige, altså trygge omgivelser og er nu erklæret rask. At alkoholen ikke er hans egentlige problem er således fastslået. Alain kunne nu begynde et „nyt“ liv, hvis ikke sygdommen, som han kalder dårligt hjerte, var definitiv. Sagt med andre ord, Alain er ude af stand til enten at komme i direkte kontakt med nogen og noget eller at *af-finde* sig på den ene eller anden måde, som de tidligere venner har gjort det. Han skal snart forlade klinikken som „helbredt“ og tager konsekvensen af sin indstilling. På spejlet i klinikværelset har han skrevet datoen – 23 Juillet – sin egen dødsdag, og aflægger farvels-visit hos venner og bekendte i Paris. Skønt „dødsdømt“ er han med sin kompromisløse livsopfattelse mere levende end de „levende døde“, han opsøger på denne odysse. Dette paradoks er med til at bringe ham fra det melankolske tilfælde og ind i det fiktionsagtige, symbolprægede, hvor alle store tragedie-figurer befinder sig.

I min indledning til „L'Ascenseur Pour L'Echafaud“ – Malle's første selvstændige spillefilm – kom jeg ind på forholdet mellem den distancerede personschildring og den detaljere-

de genstandsbeskrivelse. Dette er der her mulighed for at udbyde.

Igennem tingene går det almene. Alain Leroy er en fiktions-figur, og det er gennem tingene denne fiktionsfigur skabes i tilskuerens bevidsthed, for genstandene er fælles for instruktøren og tilskueren. Det er også gennem genstandene, Louis Malle er psykolog. Scenerne i klinikværelset i begyndelsen og i slutningen af filmen er vel mest iøjnefaldende eksempler herpå. Alt dette og værelset opfattes som symbol på Alains indespærrethed er udført så overlegent intelligent, hvert billede har betydning, fordi personernes placering indbyrdes og personernes placering i forhold til tingene er så sigende og samtidig så upopstillet. Det er vel også rigtigt at nævne, at tingene ikke kun opfattes som udgangspunkt, men i tingene findes selve følelsen. Tingene lever så at sige deres eget liv i forbindelse med fiktionsfiguren, og tager samtidig let plads i tilskuerens bevidsthed. Således kommer filmen og filmens tragedie til at leve i tilskuerens bevidsthed, i stedet for at han kvæles i filmens tilfældige forløb.

Alains ansigt er lukket land i store dele af filmen, og hele personen er velklædt og velbarberet – således barberer Alain sig på selve den dag, han har bestemt som sin dødsdag. Det virker derfor meget stærkt, når personen også i det rent ydre viser tegn på sit psykiske forfald. Barscenen, da Alain drikker den første – farlige – drink efter kuren, er det bedste eksempel herpå. I disse øjeblikke brydes muren mellem tilskueren og fiktionsfiguren, og den fysiske kontakt er et øjeblik sluttet og holder interessen for personen levende, og uden denne kontakt ville al umage trods alt være forgæves – men som sagt en kvalmende identifikationsproces er aldrig påtvunget os.

Til slut er at sige om „Le Feu Follet“ (= lygtemanden), at naturligvis er også musikken fremragende rigtig, og naturligvis er også dialogen intelligent. Men dialogen bliver aldrig handlingsbærende, er kun med til at understrege, hvad allerede i forvejen er kendt, således Alains dybtfulte skrig om hjælp, da han sammenfatter sin situation i kerneordene:

Figurez-vous que je suis un homme. Eh bien, je n'ai jamais pu avoir d'argent, ni de femmes. Pourtant, je suis très actif. Seulement, voilà. Je ne peux pas avancer les mains, je ne peux pas toucher les choses. D'ailleurs, quand je touche les choses je ne sens rien.

Niels Billgren.