



Roger Leenhardt i Godards „Une Femme mariée“.

INTELLIGENSEN ROGER LEENHARDTS TO FILM

AF ALBERT WIINBLAD

„Intelligens, det er at forstå noget, før man udtaler sig om det“, siger Roger Leenhardt i Godards „Une femme mariée“. Denne yderst enkle definition har han, fortæller han i filmen, fra en bemærkning, som en modstandsmænd lod falde i 1940: manden ville til Vichy for at undersøge sagerne selv, inden han tog parti. Leenhardt gjorde definitionen til sit personlige motto, hvad han med fuld ret kunne

gøre, eftersom den i grunden kunne have været hans motto også før den tid.

Det „noget“, som Leenhardt gerne vil forstå og udtale sig om, er menneskenaturen. I sin kritik, i sine essays, i sine kortfilm og i sine to spillefilm har han næsten uafbrudt været optaget af at udforske *le mystère humain*. Tøvende siger jeg „udforske“. Leenhardt er ingen forskernatur, han er såvist ikke viden-

skabsmand. Ganske vist har han, som er født i Montpellier i 1903, bestået eksaminer i litteratur og filosofi ved Sorbonne-universitetet, men han er meget lidt akademisk. Han er en slags *gentleman scholar*, som interesserer sig for mennesker – og følgelig for kunst. En litterat, som har viet en stor del af sit liv til at beskæftige sig med filmkunst. Hvorfor? Det kan ikke have været for at nå ud til et større publikum, heller ikke for at opnå nem berømmelse eller for penges skyld; den slags ønsker er ellers efter Leenhardts egen mening drivfjeder for adskillige yngre filmfolk. Leenhardts spillefilm er ikke egnede til at falde i et større publikums smag, selv om den ene af dem overraskende fik nogen publikums-succes. Kortfilm er som bekendt for de lykkelige få, der ved et tilfælde får lejlighed til at se dem. Og filmkritik spinder man ikke guld på, og da slet ikke når man som Leenhardt fortrinvis reserverer den for tidsskrifter. I øvrigt har han altså kun lavet to spillefilm – og i årelange perioder skrev han overhovedet ikke filmkritik. Han er ikke noget karriere-menneske, men en af de sjældne fugle, der ikke bryder sig om en berømmelse, som han ikke mener at gøre sig fortjent til. Han kender sine grænser og ser ikke nogen grund til at lide et nederlag over for det store publikum, når han kan finde personlig kunstnerisk tilfredsstillelse ved at lave kortfilm.

Men hvad har da fået denne litterat til at beskæftige sig så meget med film? Jeg tror, at han tidligt indså, at en række særdeles interessante kunstnere i stedet for at skrive bøger havde valgt at udtrykke sig i film. Dette kunne for en Leenhardt være begrundelse nok til at skrive filmkritik. Og hvorfor selv kun sige det, man har at sige, i tryksager? Hvorfor ikke selv udtrykke sig i film?

„Leenhardt er først og fremmest ordets mand,“ sagde *André Bazin*. For Leenhardts kortfilms vedkommende har *kommentaren* stor betydning, og for begge spillefilmernes vedkommende gælder det, at det, personerne *siger* til hinanden, er det væsentligste. I kortfilmene har han for øvrigt med forklarlig skildret litterære personligheder som *Paul Valéry* og *François Mauriac*. Og i sin kritik har han været meget optaget af at undersøge drejebøgernes mangler og kvaliteter. Han har rent ud erklæret, at fransk films guldalder i 30'erne

skyldtes manuskript- og drejebogsforfatterne, ikke instruktørerne, et synspunkt, *François Truffaut* også er gået bombastisk ind for. I en vis forstand kan det altså nok være rigtigt, når det påstås, at Leenhardt er forblevet litterat, også når han laver film. Men det betyder ikke, som visse synes at mene, at hans filmkunst er forskruet, opstyltet eller blot virkelighedsfjern. Og det betyder heller ikke, at den er blodfattig, som f. eks. *Bjørn Rasmussen* har villet antyde. Samme *Bjørn Rasmussen* fordømte „*Les dernières vacances*“ (1948) i sin indledning til filmmuseets forevisning af filmen i 1961 netop med henvisning til, at den var „kolossalt litterær“. Det er sandt nok, at filmen virker som en roman fortalt i film, men er det *det*, som er dens svaghed? Det mente Bazin i hvert fald ikke. Han medgiver, at filmen i alt væsentligt havde „romanens æstetiske beskaffenhed“. „Leenhardt har,“ fortsatte han, „filmet den roman, han ville have kunnet skrive . . . Men er alle de film fra den sidste halve snes år, der virkelig tæller i verdensproduktionen, fra „*La Règle du jeu*“ til „*Citizen Kane*“ og „*Paisa*“, ikke netop romaner (eller noveller), som har foretrukket at blive film? Og skyldes de mest indlysende fremskridt, det filmiske sprog har gjort i løbet af den samme periode, ikke disse æstetiske mutationer (der, jeg gentager det, ikke er bearbejdnings eller genskabelser)?“

Imidlertid tænkte Bazin ikke kun på litteraturen i Leenhardt, da han karakteriserede ham som „ordets mand“. På den unge Bazin gjorde Leenhardts radiocausierier om film stort indtryk. Senere skulle Bazin lære Leenhardts gaver som konversationskunstner at kende. Det har ikke kun været hyggeligt, men også lærerigt. I hvert fald fortalte Leenhardt i en artikel i anledning af Bazins død, at han, Leenhardt, ofte ikke blot havde følt sig rørt, men også irriteret over, at Bazin i sine artikler beskæftigede sig med tanker, som Leenhardt havde fremsat under en diskussion. En af grundene til, at Leenhardt uden beklagelse kunne opføre sig med at kommentere film i tidsskriftet „*L'Esprit*“ var i øvrigt, at Bazin, der blev hans efterfølger, fortsatte den Leenhardtske linje. Bazin, der selv forblev en „ordets mand“, eftersom han skrev, indtil pennen faldt ham ud af hånden, men aldrig lavede nogen film, finder, at Leenhardt personlighed har været af



„Les Dernières vacances“: Odile Versois og Michel François.

større betydning end Leenhardts film. Denne vurdering kan man acceptere, også selv om man, som jeg, sætter stor pris på Leenhardts to spillefilm. For Bazin kom Leenhardt til at stå som „en slags filmkunstens grå eminence“. Det at lave film er for en mand af Leenhardts natur en *Nebengeschäft*, for han har kun sådanne. Det er blot en af de måder, hvorpå han deltager i livets runddans.

Leenhardt har uden tvivl vakt andre *for* filmkunsten end Bazin. Vi ved i grunden for lidt om, hvad eller hvem det er, som får visse mennesker til at holde op med bare at gå i biografen og til at begynde med at se film som kunstværker og så vidt muligt kun ofre tid på de film, som fortjener at blive betragtet som kunstværker. For mit vedkommende har jeg svært ved at tro, at det skulle være nogen

nytte til at gøre film til skolefag. Hellere vil jeg sætte min lid til det *klima*, man har talt om. Og jeg er overbevist om, at dette klima ikke kun skabes ved, at der bliver lejlighed til at se gode film (det er der jo, trods visse forsonnelser, allerede lejlighed til), nej, der skal personligheder à la Leenhardt til. En tilfældig tilskuer, der kom fra en biografrevise af „Jules et Jim“, blev af en TV-medarbejder spurgt, om han så danske film. Ja, svarede manden, men kun sådanne, som *Rifbjerg* har skrevet manuskript til. Det er heller ikke ukendt, at *Erik Ulrichsen* har fået mange af os til at rende pokker i vold for at se en film, *han* fandt interessant.

Det er ikke overdrevet at påstå, at Leenhardt, som kunne have gjort karriere som universitetsprofessor, som romanforfatter eller som litteraturkritiker, ved sit eksempel – det stod nemlig klart fra begyndelsen, at han var en selv efter franske forhold usædvanlig begavet kritiker – ved at tage filmkunsten helt alvorligt gav filmen en på det tidspunkt højst fornøden prestige. En engelsk kritiker, „Movie“s *Paul Mayersberg*, har sagt, at Leenhardt er fransk kritiks bedstefader og Bazin dens fader. Da det, som efterhånden alle ved, var Bazin, der satte Truffaut, Godard og hele „Cahiers“-kliquen i gang, er det helt naturligt, at Godard har ønsket at hyldes *grand-père* ved at lade ham optræde i en af sine film. Men Godard kan også have haft andre grunde. Leenhardt var nemlig en af de første kritikere i Frankrig, som beskæftigede sig indgående med amerikansk film. Endelig var han, der sammen med bl. a. Bazin, *Bresson* og *Cocteau* stiftede „Objectif 49“, hvoraf „Cahiers du Cinéma“ voksende frem, også en af fædrene til den berømte *auteur-idé*.

Af teoretikeren Leenhardt har Godard og andre i første række kunnet lære, at teoretiske spørgsmål i virkeligheden har begrænset interesse. Filmologiske afhandlinger kan være fornøjelig læsning, men oftest er der kun tale om en grusom kompliceret omskrivning af forhold, som – når det kommer til stykket – er temmelig indlysende. Hvad skal man stille op med filmteoretiske fremstillinger, der spekulerer over tekniske elementer, som ikke anvendes længere? Overtøning, eksponering, montage, hvilken betydning, spørger Leenhardt, kan man tillægge den slags i dag? Og hvor

stor er forskellen i grunden mellem en film, der er optaget i en lang række scener, og en, som er optaget i én lang scene? Ifølge Leenhardt ville *Hitchcocks* „Rebet“, der er optaget i én lang scene, ikke være blevet stort anderledes, dersom instruktøren havde valgt at optage den i en række scener. Betydningen af specielle kameravinkler, panorering osv. kommer man også let til at overvurdere, mener Leenhardt. Det er også en fejltagelse at tro, at nærbilledet særlig egner sig, når kunstneren vil beskæftige sig med personernes indre. Tværtimod. Det er ganske vist sådan, forklarer Leenhardt, at skuespillerens ansigtsudtryk på film svarer til den kommentar, en romanforfatter føjer til en replik, men billedet må være i halvnær. Et hvilket som helst kvindensigt vil ligne *Falconettis* i Jeanne d'Arc, hvis det optages i et nærbillede, der viser hudens porer.

Leenhardt har vel ret i, at man kan overvurdere teknikens betydning, men man kan vel også komme til at undervurdere den. Her i landet jubler vi over, at filmskolen nu er kommet i gang. De fleste af os er dog på det rene med, at selv ikke en så sympatisk rektor som hr. *Lauritzen* kan gøre eleverne til interessante mennesker. Men vi ved også, at det teknisk set ikke har været strålende, hvad dansk film har præsteret, og så kunne det jo være, at interessante mennesker faktisk var blandt eleverne. I Frankrig, hvor man jo også længe har haft filmskole, stiller problemet sig noget anderledes, eftersom man ikke i samme grad som vi kan lægge vægt på at forbedre eller blot lære teknikken. Alligevel er Leenhardt for hård ved det tekniske. For det er gennem teknikken vi har mulighed for at finde frem til et sprog, en terminologi. Når vi vil forklare en scenes virkning, kan vi få brug for denne terminologi. Leenhardt bruger selv denne terminologi.

Men sagen er, at teknik for Leenhardt er noget, som er underforstået. For ham har det større interesse at spørge, i hvilket omfang filmkunsten har udvidet vor forståelse af tilværelsen og mennesket. Men dette spørgsmål fører jo netop til stilproblemerne. Og der er også stilelementer, han vil anerkende; han betragter således flash-back og det, at man anvender kommentator, for væsentlige landvindinger. Derved åbnes der muligheder for nu-

anceret, personligt udtryk, og det er for ham det allervigtigste. *Eisenstein* og *Pudovkin* er teknikere, først fra slutningen af 30'erne og især efter krigen træffer vi de store stillkunstnere: den italienske neorealisme med så forskellige stillkunstnere som *Rossellini*, *Visconti* og *Fellini*. Endnu bedre ville det være, dersom instruktørerne var deres egne drejebogsforfattere. At filmkunstneren blev *auteur*, som *Welles* er det.

Netop fordi det nuancerede, personlige udtryk var det vigtigste for ham, kunne kritikeren *Leenhardt* skrive sin berømte og på sin vis forbavsende artikel *A bas Ford - Vive Wyler!* i „L'Ecran français“. Forbavsende, fordi jeg ville tro, at en *Ford* umiddelbart står *Leenhardt* nærmere end en *Wyler*. Desværre har man kun hæftet sig ved den udfordrende overskrift, *Leenhardts* „krigsråb“. *Lindsay Anderson* har i hvert fald ikke læst hele teksten, siden han i sit *Ford*-essay påstå, at de to instruktører stilles sammen „som upersonlige håndværksmestre, der ikke søger nogen form for individuelt udtryk med deres kunst“ (*Monty & Pail*: „Se - det er film“, II, p. 77). Hvad *Leenhardt* mener er, at *Ford*, skønt hans stil er mere personlig end de flestes, skaber en filmkunst, der er en slags fortsættelse af stumfilmtidens, hvorimod *Wyler* repræsenterer det nye: fortællingen fremfor dramaet. Ingen af de to filmkunstnere, som *Leenhardt* - i 1948 - med rette holdt for de to største, skrev deres manuskripter og drejebøger selv. Ikke desto mindre finder *Leenhardt*, at *Wyler* er *auteur* og *Ford* *technicien*. Filmens historie, siger han, følger romanens: en moderne romanforfatter viger tilbage for en alt for spændende intrige. Således også *Wyler*-tendensen: skyhed over for effekt og drama. Tiden har givet *Leenhardt* ret. Ganske vist er vi vel endnu et par stykker, som elsker *Fords* filmkunst, men det er *Wyler*-tendensen (omend unægtelig ikke *Wyler* selv), der har sejret. Al væsentlig filmkunst i 60'erne holder sig langt fra det dramatisk effektfulde og de alt for interessante intriger.

Det er skade, at mange ikke kender andet til *Leenhardts* kritik end den famøse overskrift, som jo i hvert fald var et journalistisk kup. Hans kritik er altid gennemført seriøs og på ingen måde journalistisk i dårlig forstand. Vittige formuleringer kan udmærket have se-

riøse formål. Han skriver klart og myndigt; hvis hans artikler virker eksklusive, er det ikke på grund af overflødig stilistisk ornamentering, og heller ikke på grund af tilstræbt dybsindighed, men udelukkende, fordi hans artikler holder sig på et niveau, der er forskelligt fra de fleste filmskribenters. Selvfølgelig øser han rigeligt af sine litterære kundskaber, men han udstiller på ingen måde sin viden, for at vi kan beundre den; paralleler bringes kun i anvendelse, hvis de støtter argumentationen eller på en eller anden måde virker slående eller tankevækkende. Han ynder ikke de fra de hjemlige aviser så velkendte anmelder-nøddøsninger af typen: „filmen er fuld af lune“, „filmen er dygtigt lavet, men overbeviser ikke“ eller lignende. Sjældent anvender han et adjektiv, der kan rumme en dom, uden nærmere at gøre rede for, hvad han lægger i adjektivet. Man kan jævnligt herhjemme finde en film karakteriseret som værende „original“ (gerne omskrevet til: „filmen savner ikke originalitet“). En sådan karakteristik er temmelig værdiløs for læseren, men den rummer trods alt en slags uforpligtende vurdering. Det synes at være meget få film, *Leenhardt* finder originale; når han bruger udtrykket, undlader han ikke at forklare, hvori originaliteten består. En af de film, *Leenhardt* finder originale, er *Welles'* „*Citizen Kane*“. I sin anmeldelse fra 1946 siger han, at *Welles* tydeligt nok har bestrebt sig for at være original - og at det i dette tilfælde virkelig er lykkedes. Derefter behandler han emne, drejebog, fotografi, dekoration og kameraføring, og påviser, at filmen på alle disse områder præsenterer noget usædvanligt. Og dog ville al denne originalitet være tomt virtuoseri, hvis ikke *Welles* samtidig havde stræbt efter og opnået forenkling, hvorefter han forklarer, hvori forenklingen består. Filmen er ikke enestående, fordi den er original, men fordi *Welles* har noget at sige og siger det på en original måde. Der gøres indgående rede for både hvad og hvordan. Ofte kan det virke, som om *Leenhardt* i første række skrev for sig selv, for at fortælle sig selv, hvad han mener om den eller den film, for for sig selv at søge at begrunde eller forklare sin umiddelbare reaktion.

★

Men naturligvis skrev han for et publikum, hvordan end hans kritiske metode har været.

Ellers kunne man jo heller ikke forklare „krigsråbet“. Også filmene har han selvfølgelig lavet for et publikum, selv om han gav afkald på en karriere som spillefilminstruktør for at søge „personlig kunstnerisk tilfredsstillelse“ ved at lave kortfilm. Disse kortfilm, der ofte karakteriseres som en slags filmiske essays, har da også fået *succès d'estime* hos et beskedent, kræsent publikum. Enkelte er endog blevet præmieret ved festivaler, således „Naissance du Cinéma“ (1947) ved dokumentarfilmfestivalen i Bruxelles og „Paul Valéry“ (1961) i Cannes. Det ville være en god opgave for en rask filmklub herhjemme at forsøge at fremskaffe en række af disse kortfilm til en lille festival. Til TV egner de sig næppe, og i øvrigt kan man ikke forestille sig, hvorledes de skulle kunne rubriceres under en af TV's fortvivlende prætentiose serietitler, „Mennesket og dets omgivelser“ eller noget i den retning.

De to spillefilm har filmmuseet – selvfølgelig – vist.

Bazin fortæller i sit ypperlige essay „Les dernières vacances“, hvis oprindelige titel betegnende nok var „Stilen er manden“, at man havde bange anelser, da det blev kendt, at Leenhardt ville debutere som spillefilminstruktør og havde truffet aftale herom med producenten *Pierre Gerin*. Det ville være pinligt, dersom en så æret og afholdt fortaler for og kender af filmkunst præsterede en dårlig film, og faktisk var Leenhardt, trods sine erfaringer som filmkritiker, producent og kortfilminstruktør, en begynder. Det kunne forudses, at han ville lade det personlige udtryk, den personlige stil være det vigtigste; kunne han klare opgaven uden erfaringer med hensyn til skuespillerinstruktion osv.?

Bazins bange anelser blev gjort til skamme. Hvad der lykkedes for en Cocteau og en *Malraux* kunne selvfølgelig også lykkes for en Leenhardt. „Les dernières vacances“ blev en smuk, stilfærdig film om to unges farvel til barndommen, fortalt af en klog og forstående kunstner – og i den forudsete personlige („private“, sagde man) stil. En stilfærdig film sagde jeg, andre har sagt stillestående. En dansk kritiker har som allerede nævnt beskæftiget sig med filmen. For mig er det overraskende, at Bjørn Rasmussen savnede forståelse for den; jeg ville have troet, at netop han havde forudsætninger for at påskønne den. Filmen hører

visselig ikke til de epokeskabende mesterværker i filmhistorien, men det er urimeligt at karakterisere den som „indbegrebet af blød mellemvare“. Det er rigtigt, at Leenhardts stil i denne film er så diskret, så stilfærdig, at det i nogen måde svækker filmen. Men helt så anæmisk, som Bjørn Rasmussen vil gøre den til, er filmen nu heller ikke. „Filmens nostalgiske skildring af forsvunden ungdom,“ siger han, „er subtilt og diskret fortalt med et mylder af små livagtige detaljer og poetiske aspekter, der får os til at lægge hovedet lidt på skrå og sige hñåh. Men funkende sprudlende rødt liv ejer filmen ikke. Den er kolossalt litterær, et nydeligt pillearbejde, der med udbytte kan studeres i detaljer, for Leenhardt har ikke „snydt“, men som helhed lader den os ganske kolde.“ Men, som Bjørn Rasmussen jo ved, er der ikke så forfærdelig mange film, som byder på en subtil og diskret skildring med et mylder af små livagtige detaljer og poetiske aspekter. Med hensyn til det funkende sprudlende røde liv, som filmen ikke ejer, må man nok undre sig over, hvad det egentlig er Bjørn Rasmussen savner, når han senere i sin indledning til filmen hævder, at den er „velegnet til forevisning endog i amerikanske Y.M.C.A.-kredse.“

Bjørn Rasmussen slår ned på det, der utvivlsomt er denne films svaghed, men han overdimensionerer svagheden, og det fører ham til en urimelig fordømmelse af en smuk og klog film, som i hvert fald en enkelt af tilskuerne fra 1961-forevisningen husker med glæde.

Man kan måske sige, at der er to „historier“ i filmen. I den ene, historien om ejendommen, er de voksne hovedpersoner og børnene bipersoner. I den anden, historien om Juliettes og Jacques' farvel til barndommen, er to af børnene hovedpersoner og de voksne bipersoner. Da de to historier fortælles samtidig, vil det sige, at replikker, der egentlig kunne siges at vedrøre den ene historie, det ene *tema*, får betydning for det andet. Jacques' farvel ved feriens slutning er ikke kun til barndommen, men også til ejendommen. For Jacques og Juliette repræsenterer ejendommen deres barndom, som de må sige farvel til. De voksnes farvel til ejendommen er samtidig et farvel til en bestemt livsform. Ofte kan det føles ikke kun vemodigt, men forfærdeligt at tage afsked. Afsked er, siger *Rilke* et sted, *ein grausames*



„Le Rendez-vous de minuit“ : Lilli Palmer.

Etwas. Afskeden i filmen finder sted i 1930 eller omkring 1930, og der er ingen tvivl om, at de to i filmen sammenfaldende temaer kan føres tilbage til Leenhardts personlige erfaringer. Man må med Bazin antage, at Leenhardt med dyb beklagelse, måske endog med forfærdelse, iagttag, at det protestantiske borgerskab, hvoraf han selv kom, måtte tage afsked med en livsform, det havde nydt godt af igennem flere generationer. Der var, mener Bazin, tale om en slags aristokrati; og selv om Leenhardt vel har indset, at denne livsform var en anakronisme, kan afskeden godt have været grusom. Sammenknytningen af de to temaer giver i hvert fald en fornemmelse af, at Leenhardt har beskæftiget sig med noget, der for ham er en hjertesag.

Filmens indledes og afsluttes med skolelærens nøglereplikker. Filmens første replik er skolelæreren: „Således har man kunnet sige, at Racine skildrer menneskene som de er, Corneille skildrer dem som de burde være“. Denne summariske skolelærervisdom kan ikke sige filmens tilskuere meget, men det må vel være meningen, at „menneskene som de er“ skal opfattes som en slags devise for filmen. Derefter taler læreren om eksamen, der skal finde sted senere på året – efter ferien. Men det er ikke det vigtigste. Det vigtigste er, at eleverne nu

er kommet i den alder, hvor børn bliver voksne, hvor *puer* bliver til *adulescens*. Her berører læreren altså filmens ene hovedtema. Derefter er vi klar til ferien. Jacques jubler:

Les livres au feu,

Les profs au milieu.

Juliette røber allerede her, at hun, skønt jævnaldrende med ham, er nået et stykke længere i sin udvikling end Jacques, idet hun foreholder ham, at han må være glad, at han går i gymnasiet. Det er dog først noget senere tilskueren forstår, hvor meget længere Juliette er nået end Jacques. Umiddelbart efter oplever vi et familieråd mellem de voksne: man må sælge ejendommen. De vigtige temaer anslås således allerede i filmens første minutter. Vi holdes ikke i spænding om noget, der er ingen egentlig intrige og heller intet man kan betegne som dramatisk højdepunkt: Leenhardt er tro mod sine ideer. Pierre Gabard, en 30-årig parisisk arkitekt, ankommer for at vurdere ejendommen. Han finder Juliette yndig (meget troværdigt, således som *Odile Versois* fremstiller hende), og forsøger i al stiltfærdighed at gøre indtryk på hende. Det irriterer til at begynde med den unge pige, men lidt efter lidt begynder hun at betragte sig selv som kvinde mere end som pige og bliver derfor endnu mere irriteret over Jacques' barnagtighed.

Jacques er dybt skuffet over Juliettes opførsel. Da hun under et lille skænderi giver ham en lussing, siger han sagte: „Da mor slog mig, havde jeg lyst til at slå hende ihjel; nu har jeg lyst til at kaste mig i floden.“ Også Jacques er ved at blive voksen. Gabard tager omsider bort. Svaret kommer fra Paris: man vil købe. Der pakkes sammen. Jacques forsøger at kysse Juliette på voksen-måné, men hun river sig løs: ferien er forbi, ejendommen er solgt, tilværelsen er en anden. Læreren i skolen får den afsluttende replik: „De alt for gamle huse og den alt for unge kærlighed må forsvinde.“ Og til Jacques: „Du må lære selv at bygge, at elske ... at leve.“

★

Også i Leenhardts anden spillefilm „Le Rendez-vous de minuit“ (1961) er der to historier, som denne gang er sammenknyttet på en langt mere raffineret måde – måske ganske godt i overensstemmelse med tidens smag.

Efter forteksterne præsenteres vi for den stenrige Anne Leuven, der i en suite på et fornemt hotel konverserer med en læge. Kameraet trækkes tilbage, og vi forstår, at vi sammen med et publikum er i biografen for at se filmen „Le Rendez-vous de minuit“, hvori Anne Leuven er hovedpersonen. Blandt tilskuerne er Eva, der har en slående lighed med Anne Leuven; pludselig forlader hun grædende biografen. Hendes sidemand, Jacques, følger efter hende; han er forbavset: der skete intet i filmen, som kunne tænkes at få en tilskuer til at græde. På gaden spørger han Eva, om han kan hjælpe hende, gøre et eller andet for hende. Hun peger på en af filmplakaterne og spørger, om han da ikke kan se, at det er hende. Han konstaterer, at der er en slående lighed mellem Eva og filmstjernen. Hun tænker imidlertid ikke på den fysiske lighed, som er *stupide*, men på, at hun som Anne Leuven vil begå selvmord ved midnat. Jacques går ind i biografen igen, men da han af filmens replikker forstår, at Anne Leuven faktisk vil begå selvmord ved midnat, farer han ud på gaden igen. Han finder hende og inviterer hende på et glas. Han er filmkritiker – han skal anmelde filmen – og må derfor interessere sig for Eva og hendes ejendommelige reaktion på filmen. Han forklarer hende, at

han er professionelt interesseret i den slags, og at hun interesserer ham som menneske. Han er ikke ude på eventyr. Han følger hende hjem. Undervejs bliver de vidner til et attentat og føres til politistationen. De fælles oplevelser synes at have bragt dem hinanden nærmere. Det regner, og Eva inviterer Jacques med op i sin kvistlejlighed. Da de befinder sig i lejligheden, er Eva helt forvandlet: ikke længere deprimeret og ynkværdig, men tværtimod kvindelig varm, livfuld, indbydende. Jacques, for hvem alt bliver stadig mere gådefuldt, gør tilnærmelser til hende (måske for ad den vej at få skrankerne til at falde). Men Eva afviser ham. Han bliver ærgerlig og mener, at han har været en tåbe, da han tog hende alvorligt. Men hendes fortvivelse var ægte. Hun er skuespillerinde, men uden succes, og må ernære sig som sygeplejerske. Det har slået hende, at hun befinder sig i samme situation som Anne Leuven, omend i andre omgivelser (indslag fra filmen om Anne Leuven har i mellemtiden godtgjort, at der er en hel del om det, Eva siger). Eva vil derfor dele skæbne med Anne Leuven til den bitre ende. De bliver enige om at tage til en biograf for at se filmens slutning. I biografen kysser de omsider hinanden. På lærredet er Anne Leuven ved at tage afsked med sin unge elsker. Eva identificerer sig igen med Anne og spørger Jacques, hvor gammel hans kone er. Derefter styrter hun ud af biografen. Målløs følger Jacques efter, men hun er borte. Filmen fortæller, at Anne Leuven vil begå selvmord ved Pont Mirabeau. Jacques skynder sig at tage til Pont Mirabeau. Eva skjuler sig for ham. Hun giver afkald på ham, men også på døden. Mødet med Jacques har overbevist hende om, at hun må leve sin egen historie og ikke Anne Leuvens.

Filmen indbyder naturligvis til forskellige fortolkninger. Der er f. eks. den psykiatriske: Eva (fællesnavnet for alle kvinder) lider under en identifikationspsykose, eller der er den sociologiske: stjernedyrkelse er farlig osv. Selv har Leenhardt – ikke overraskende – sagt, at det for ham har været meget vigtigt at vise, hvorledes to mennesker, der er fremmede for hinanden, i løbet af ganske kort tid kan lære hinanden grundigt at kende. Han var desuden, siger han, stærkt fascineret af ideen med filmen i filmen. Ny kan man jo ikke sige denne

idé er. Romanen i romanen er et velkendt fænomen, og skuespillet i skuespillet kender man inden for teatret fra *Shakespeare* til *Peter Weiss*. Forudsætningen for, at en film, der skulle baseres på en sådan idé, kunne lykkes, var, at man kunne finde frem til en skuespillerinde, som overbevisende kunne klare dobbeltrollen Anne Leuven/Eva. Det kunne *Lilli Palmer*, hvis præstation i denne film er intet andet end mesterlig. Det var ingen hemmelighed, at *Lilli Palmer* er en strålende sprogbegejstret, men hun imponerer ganske særligt i denne film. Som Anne Leuven taler hun med stor sikkerhed perfekt *Jeanne Moreau*-fransk, som Eva taler hun – endda med ændret stemmeleje – immigrant-fransk. Hun virker lige overbevisende rigtig som society-fruen og som den ulykkelige, elskelige Eva. Også *Michel Auclair*s dæmpede, nuancerede spil som Jacques er fremragende. Med ham har Leenhardt kunnet praktisere sin teori om, at ansigtsudtrykket skal være en kommentar til begivenhederne eller replikkerne. I grunden er det en meget vanskelig rolle, for Jacques forstår hele filmen igennem kun langsomt og måske kun halvt. Det er det gådefulde hos Eva, der får Jacques til at forsøge at lære hende nærmere at kende. Der er på ingen måde tale om erotisk betagelse. Han er utvivlsomt ærlig, da han siger, at hun interesserer ham som menneske. Hans mål er hele tiden (undtagen i de øjeblikke, hvor han tvivler på, at han kan tage hende alvorligt) at hjælpe hende. Man kan måske sige, at han optræder som det, professor *Løgstrup* kalder *situations-etiker*. Han udleveres så at sige til en fuldstændig uventet, ny situation: han forstår ikke medmennesket Eva. Han vil hjælpe, føler, at han må prøve at hjælpe, men han har ingen mulighed for at vide, hvad der er det rigtige at gøre. Situationen er ny, den „dækkes“ ikke af de vedtagne normer eller principper. Og dog formår han, som det viser sig, at hjælpe hende, selv om han aldrig får det at vide selv. Hun afviser hans tilnærmelser, men måske er det netop dette hans forsøg på at bryde skranke mellem dem definitivt – denne handling, der under de givne forhold kunne tage sig moralsk forkastelig ud –, måske er det dette, der hjælper allermost.

Mens personerne i „*Les dernières vacances*“ talte et ret ukompliceret dagligsprog (der dog

ikke gjorde replikkerne mindre prægnante), så taler man i „*Le Rendez-vous de minuit*“ et meget differentieret, nuvel, måske en smule „litterært“, *bookish* sprog. Det er dette, Leenhardt kan have villet retfærdiggøre ved at lade sine personer være mere eller mindre intellektuelle. Anne Leuven er ikke nogen gennemsnits-societyfrue, hun har vid og dannelse; en af hendes unge elskere er forfatter (glimrende fremstillet af *Maurice Ronet*); Jacques er journalist (enkelte sådanne har intellektuelle interesser); politikommissæren, der var Jacques' klassekammerat, var nr. 1 i litteratur i skolen; Eva, der kan spille Anne Leuven (og således beviser, at hun er skuespillerinde) råder over egnede Shakespeare-citater og kan sin *Apollinaire* (hvis digt „*Le Pont Mirabeau*“ fra samlingen „*Alcools*“ så at sige er filmens „omkvæd“) udenad. Man taler i filmen uaf-ladelig om film og litteratur.

„*Le Rendez-vous de minuit*“ er vel heller ikke, hvor fængslende og rig filmen end er, et egentligt mesterværk. Dertil er Leenhardts mennesker måske lidt for specielle. Få mennesker lader deres liv bestemme af et digt eller en film, selv om man dog har hørt om enkelte tilfælde. Leenhardts spillefilm vil ikke danne skole; hans stil er nok personlig, men kan ikke kaldes ny eller banebrydende. Mesterværker er imidlertid sjældne. Hvorfor kaste vrag på film, der er næsten-mesterværker? Film som disse, der tydeligt er lavet af en klog menneskekender, som har noget på hjerte, og en smagfuld kunstner, der ved, hvad han gør, burde kunne indrømmes en plads i filmhistorien som *minor classics*.

*

Leenhardt var på midten af sin bane gennem livet, da han lavede sin første spillefilm, og han var en aldrende herre, da han lavede sin anden. Mellem de to film gik der ca. 13 år. Hvis der skal gå 13 år, før han laver sin tredje spillefilm, vil han have nået støvets år. Det er ikke helt usandsynligt, at det vil gå sådan, for han siger, at han kan lide at tænke sig om. I *Godard*-filmen fortæller han, at han som gammel mand har trang til at begå dumheder og – *il faut aimer les vieux fous!*...

Den gamle herre kunne godt tænkes at have noget i baghånden.