

CANNES kan ikke være det bekendt

POUL MALMKJÆR

For mig at se står Cannes-festivalen ved en skillevej: aldrig har den haft så mange film, aldrig har den været besøgt af så mange presse-, radio- og TV-folk, aldrig har der været gjort så mange forretninger (at dømme efter aktiviteten på Hotel Carlton), aldrig har den demonstreret så mange kompromis'er. Den store deltagelse fra pressens side kan kun opfattes som et udtryk for bred øget interesse. Den kan ikke af festivalen udlægges som et tegn på kunstnerisk succes. Udvælgelsen af filmene til konkurrencen gør en sådan tolkning umulig.

Det er ikke et udtryk for kritisk hovmod når man erklærer, at 11–12 af de 29 viste film, heraf 5 *hors compétition*, ikke hører hjemme på en filmfestival, der søger at bevare en position som den første store internationale filmbegivenhed. Tværtimod kan man begrunde sin erklæring med en formodning om, at disse 11–12 film og deres skabere skades unødigt. Festivalpublikummet er, som ofte fremhævet, kynisk, snobbet, demimondænt, hjerteløst i sin kritik, unanceret i sin reaktion. Dets hånlatter kan ydmyge de mest seriøse kunstneriske intentioner, dets reaktion kommer uden tøven på tilløb til klicheer og *déjà vu*. Festivalen kan aldrig blive fødselshjælper for de utraditionelle filmlande blot ved at vise det bedste af de pågældende landes produktion. Det må dog straks her tilføjes, at man kommer stærkt i tvivl om værdien af de kriterier, der ligger til grund for udvælgelsen af filmene, når man betragter en del af de valgte film fra de traditionelle filmlande, og man er altså ikke overbevist om, at der ikke produceres bedre film i de utraditionelle.

Det er ingen kunst at vælge „Blow-Up“, „Mouchette“, „Accident“ eller „Jeu de massacre“. Vanskeligheden for festivalen ligger i at sige nej til *Torre-Nilssons* fedt symbolske „Monday's Child“, til *Joseph Stricks* selvmorderiske forsøg på at filmatisere „Ulysses“, til *Luigi Comencinis* tuttenutte-tragedie „L'Incom-

preso“ og lignende forsøg på litterær eller kinematografisk pseudo-respektabilitet.

Skillevejen er for festivalen et valg mellem kvaliteten og kvantiteten, mellem kunsten og kommercialismen, mellem instruktøren og producenten. Og dette valg skal ses i lyset af den omstændighed, at festivalen i øjeblikket synes at være stærk nok – også ud fra en kommerciel betragtning – til at vælge kvaliteten, kunsten, instruktøren. De vragede vil stadig flokkes uden for festivalbygningen, de vil stadig gøre gode forretninger på Hotel Carlton.

Filmene

Vinderfilmen „Blow-Up“ er anmeldt andetsteds i dette nr. *Joseph Loseys* „Accident“ skuffede tilsyneladende mange i Cannes; man havde vel ventet en fortsættelse af „The Servant“. I stedet er Losey vendt tilbage til en simplificering af stilen og en friere udnyttelse af tid og sted; hans trapper er der stadig, men spejlene er blevet til mennesker, dramaets personer spejler sig i hinanden i den hidtil smukkeste personinstruktion fra Loseys hånd. *Dirk Bogarde*, *Stanley Baker* og *Vivian Merchant* følger her med formidabel sikkerhed Loseys intentioner i et lydefrit sammenspil. *Harold Pinters* manuskript (efter en roman af *Nicholas Mosley*) er enkelt i formen, distinkt i replikkerne og ofte meget vittigt i behandlingen af milieuet. Den unge pige, der skal virke som katalysator, spillet af en intetsigende *Jacqueline Sassard*, er efter min mening filmens afgørende svaghed. Vel må hun på intet tidspunkt dominere et eneste billede i filmen, men hendes udstråling, hendes funktion som netop katalysator, må fornemmes mere end som et postulat. „Accident“ modtog den ene af juryens specialpriser. England viste yderligere (foruden „Ulysses“) *Peter Watkins'* „Privilege“ uden for konkurrencen, et stort anlagt, voldsomt ambitiøst forsøg på en analyse af pop-industriens muligheder, dens yderste konsekvens, dens politiske



Jacqueline Sassard og Dirk Bogarde i Loseys „Accident“.

og religiøse fremtid med allusioner til „Triumph des Willens“ o.l., med direkte plagiat af *Koenig* og *Kroiters* „Lonely Boy“ og sidst men ikke mindst med en for indædt indigneret problemstilling. „Privilege“ delte filmklubbernes pris med „Blow-Up“.

Alain Jessuas „Jeu de massacre“ fik manuskript-pris, hvad det så end skulle betyde. Der var vel ikke andre priser ledige. Dette må ikke misforstås, for „Jeu de massacre“ er en meget spændende film, gennemarbejdet, konsekvent, foruroligende trods en distancerende humoristisk form, smukt iscenesat og yderst velspillet (bl. a. af *Jean-Pierre Cassel*). Den fortæller om en ung, rig, naiv og dagdrømmende mand, der bliver gjort til helt i en tegneserie, og som lever sig ind i sit tegnede idealliv i en sådan grad, at han ikke formår at skelne tegneserie fra virkelighed. Hans vildfarelse fører tillige tegneseriens skabere frem til en livsholdning, hvor de tror sig i balance og ro, men hvor Jessua med en kamerabevægelse viser selvbedraget. *Guy Peellaerts* tegneserier (det er ham

med „Jodelle“) ser vidunderlige ud, og Jessua har gjort prisværdige – om end ikke helt vellykkede – forsøg på at ramme tegneseriens farver i en række af de spillede sekvenser.

Juryens specialpris blev også givet til den jugoslaviske „Skupljaci perja“ (Jeg har endog mødt lykkelige sigøjnere) af *Aleksandar Petrovic*, en dygtigt iscenesat, lidt vel folkloristisk, skildring af skæbner i et sigøjnermilieu. Blandingen af dødeligt drama og sort humor var vellykket; det kneb straks mere med skildringerne af den hæmningsløse livsglæde, måske fordi eksponenten herfor, en knejpe-sangerinde, virkede som et indslag i en mellemeuropæisk natklub med eksotiske prætentioner. En ung ungare, *Ferenc Koba*, fik debutprisen for „Tizezir nap“ (Titusind sole), der havde sin styrke i den ofte fremhævede ungarske bondedrama-tradition, men som iøvrigt enmæssigt klitrede sig op ad *Zoltán Fábri*s „Húsz óra“ (20 timer) fra 1964: den politiske udvikling skildret gennem to generationer i et landsbysamfund, venskaber, der ødelægges, kollektiviserin-



Pia Degermark og Thommy Berggren i Widerbergs „Elvira Madigan“.

gens delvise fallit, opstanden i 1956 og opgøret. Nydeligt, lidt trægt og – efterhånden – lidt uinteressant.

Endnu en manuskript-pris blev uddelt. Den tilfaldt *Elio Petris* anskuelsesundervisning i siciliansk råddenskab „A Ciascuno il suo“, en momentvis fængslende, men som helhed trættende opvisning i telelinsens anvendelsesmuligheder. Der var absolut intet tilbage af tidligere films gråtoneskildringer af det sicilianske landskab. Det så helt rart ud, om det ikke havde været for de mennesker, der boede der, som en af de medvirkende udtrykte det. Han blev da også straks efter myrdet på det grusomste. Der var straks mere ræson i præmieringen af *Bo Widerbergs* „Elvira Madigan“, selv om det måtte blive *Pia Degermark*, der officielt modtog prisen. Ud af den populære, folkelige tragedie har Widerberg skabt en meget smuk og bevægende skildring af en kærlighed, der må ende tragisk, fordi den ikke kan udfolde sig i kontakt med et samfund, fordi de elskende ikke kan give sig til kende over for omverdenen. Umiddelbart før selvmordet siger Sixten Sparre sit fornavn

til en skovhugger blot for en sidste gang at prøve, hvordan det er at kunne give sig til kende, komme i egentlig, personlig kontakt med andre. Widerberg har lagt betydelig vægt på skildringen af miljøet, den sydfynske natur, og han har gjort det mageløst med en enkel og stærkt virkende opbygning af lydsiden, der understreger og kompletterer billedsidenes pastelmalerier. Og igen en stor præstation af *Thommy Berggren*, som burde have haft en pris. Den gik i stedet til *Oded Kotler* for hans tilforladelige indsats i den israelske „Shlosa yamin veyeled“ (Tre dage og et barn) af *Uri Zohar*, en „moderne“, løs skildring af tre dage i en ung mands liv.

Den talentfulde *Volker Schlöndorff* forsøgte at gå nye veje med „Mord und Totschlag“, en ikke helt overbevisende analyse af en ny mennesketype, en ung, illusionsløs og ufrugtbar impulsiv pige, der har så let ved at komme til at skyde sin elsker, men som må gå så meget igennem for at skaffe liget af vejen. Der var megen vaklen i afviklingen af historien, og den synes at pege i retning af, at Schlöndorff be-

høver et nogenlunde stramt manuskript som arbejdsgrundlag. Den schweiziske TV-instruktør *Jean-Louis Roy* viste i „L'Inconnu de Shandigor“ en sær blanding af agent-film og sværmerisk drømmeromantik, der ikke sagde mig noget, men jeg må indrømme ham en ulydning sans for billedindfald og makaber humor. Humor var også den bærende kraft i amerikaneren *Francis Ford Coppolas* „You're a Big Boy Now“, en locationskildring af en ung mands besværligheder med at slippe fri af familien og af en mindre impotensfrygt. *Peter Kastner* i hovedrollen var et interessant bekendtskab, og borgmester *Lindsay* kan godt være tilfreds med filmens skildring af New York. *Antonin Mášas* Kafka-inspirerede „Hotel pro cizince“ (Hotel for fremmede) var tjekkerne officielle bidrag, en tung, søgt obskur og symbolsk affære, og jeg foretrækker langt det uofficielle bidrag, *Jiří Menzels* „Ostře sledované vlaky“ (Toggangen passes til punkt og prikke – el. lign.), en meget grinagtig, meget charmerende og stilfærdig skildring af en ung jernbanefunktionærs besværligheder med tog- og kønsdriften. Den bør vises vidt om.

I kritikrugen, der som selve konkurrencen var af meget svingende kvalitet, førte Jugoslaviens sig frem med to spændende film, *Zvonimir Berkovics* smukt gennemførte „Rondo“, en ron-

do om et trekantet forhold, konstant fængslende og konsekvent gennemspillet. *Dusan Makavejevs* „Ljubavni slučaj – ili – Tragedija sluzbenice P. T. T.“ (En kærlighedshistorie – eller – En telefonistindes tragedie) var ikke mindre fængslende. I en fascinerende blanding af dramatiske episoder og populærvidenskabelige indslag fortælles en grinagtig og grum erotisk historie om telefonistindens og den statsansatte rottebekæmpers korte lykke og bitre tragedie. Filmen er sikret for Danmark.

Ved en enkelt forestilling uden for festivalen fik man lejlighed til at se *Walerian Borowczyks* 80 min. lange tegnefilm „Théâtre de Monsieur et Madame Kabal“, en beundringsværdig, banebrydende vision, der måske er den første egentlige tegnefilm for voksne, som instruktøren selv hævder det. Den stiller alvorlige krav til tilskueren med sin præsentation af et besynderligt ægteskab i et milieu, der kan være før skabelsen eller efter bomben, men hvor både stilens og indholdets fascination af det mekaniske, det metalliske, taler om nutiden. „*Borowczyk, l'un des grands visionnaires de son époque*“, siger *Robert Benayoun* i „Positif“, „*un chef-d'oeuvre inconfortable d'humour noir*“, siger *Guy Allombert* i „Arts-Loisirs“. „Den må til Danmark“, siger jeg og tænker mit, „men den er i Eastmancolor“.

Læserbrev

Det er forfriskende, at „Kosmorama“ endelig efter mange års tilløb bringer en spændende artikel om *Jean-Luc Godard* i sidste nummer. *Robin Wood* er en dygtig iagttagter og en spændende fortolker. Alligevel forekommer det mig, at han i sit forsøg på at indkredse traditionens rolle i Godards produktion kun indkredser den halve sandhed og måske den mindst væsentlige.

Hvad *Wood* overhovedet mener med traditionen er uklart. Det er vel ikke en hvilken som helst tradition, som det er en tragedie at være isoleret fra? Og når *Godard* uafsladelig lader sine personer citere andre tænkere, kunstnere og kunstværker, så er dette ikke nødvendigvis et forsøg på at genopbygge en kulturtradition, som det er muligt at have et forhold til. Tværtimod, er man lige ved at sige. Når *Godard*-personerne citerer *Godards* yndlingsbøger og -film, er det nok så meget, fordi *Godard* også på den måde vil demonstrere deres manglende evne til at bryde med deres teoretiske forhold til kulturtraditionen og få et helt umiddelbart forhold til verden og menneskene omkring dem. Den umiddelbare emotionelle oplevelse får aldrig lov at være, hvad den er, men skal altid bearbejdes af intellektet (ligner *Anna Karinas* ansigt et maleri af *Renoir* eller *Velasquez*?). Ofte hos *Godard* blokerer kunsten simpelt hen for virkelighedsoplevelsen, – tydeligst måske i „*Pierrot le Fou*“, hvor *Ferdinand* beständig skal gøre notater i sin dagbog om sine oplevelser med Ma-

rienne, og hvor kærligheden dør af det, og *Marlene* stikker af med gangterne igen. Der er en klar forbindelse tilbage til det klassiske *Poe*-citát i „*Vivre sa Vie*“, hvor vi hører *Godards* egen stemme læse en *Poe*-beretning om en ung mand, der maler et så livagtigt billede af sin elskede, at hun dør, da billedet er færdigt.

Godard har i virkeligheden et ganske kompliceret had-kærlighedsforhold til kunsten, og det demonstreres bl. a. gennem den seneste sensationelle udvikling i hans film. Han kalder selv „*Pierrot le Fou*“ for sin sidste professionelle film (se interview i „politisk revy“ 27.1.67). Det gælder derfor ikke mere, når *Robin Wood* siger, at et af de væsentligste principper i *Godards* kunst er at „fastholde publikums bevidsthed om, at de overværer en film“. Fra „*Masculin-Feminin*“ synes *Godard* at have forladt de traditionelle verffremnings-effekter og er nu mere interesseret i at lave reportager om *la vie moderne* fremfor at fortolke livet. Den super-intellektuelle *Godards* mistillid til kunsten driver ham frem mod en sprængning af filmkunstens grænser. *Glasrud* ud til virkeligheden skal slås i stykker, og helst af alt vil han som bekendt (jvf. „*Sight and Sound*“ winter 66/67) lave TV-reportager, hvor virkeligheden får lov at gå direkte ind i kameraet uden først at skulle omformes og bearbejdes af kunstneren!

Chr. Braad Thomsen.