

den af Citroën; de taler gerne, måske for meget, og det er noget af det, der skader Partiet.

Paul er død, muligvis et selvmord, snarere en »idiotisk ulykke«. For denne teori taler bl. a. Catherine, der elskede Paul, og som vel er den mest bevidste af de ellers ubevidste piger i denne film. Man kan vel næppe lægge nogen klar parallel mellem Pauls død og Godards hyppige anvendelse af voldsscener i slutningen af sine sekvenser. Sekvenserne begynder roligt og arbejder sig op i tempo til den hurtige, voldsomme afslutning. Fortællingen om Pauls død er kort og ret »voldsom«. Den er også blottet for romantik, blottet for skønhed. Madeleine ved ikke, hvad hun skal stille op med sin graviditet. Hun »tøver«, siger hun i et ubarmhjertigt nærbillede af en pige, der ikke kan elske. Hun »tøver«.

15. *Etc.* At se en tidlig Godard-film i dag er som at lytte til »Love Me Do«. En række af Godards film vil i det kommende tiår blive genstand for en omvurdering. Det væsentlige resultat vil – jeg vover at spå – blive en erkendelse af, at de må betragtes som et forgæves opgør med traditionen. Det gælder naturligvis det filosofiske plan, ikke det tekniske, hvor opgøret til fulde er ført igennem. Og når Godards brug af citater er glemt (de er vel ofte en nem genvej til illusionen om en filosofisk holdning), vil hans

tidsbilleder blive stående som det væsentlige, de tidsbilleder, som han først nu er ved at få hold på. »Masculin-Féminin« er det bedste hidtil. Det er måske en forbløffende sen reaktion på Morin/Rouch eller på *Leacock/Maysles*, men igen må man henvise til hans personlige problemer, der har stillet sig hindrende i vejen i film som »Paris vu par ... Godard« (hvor han endda arbejdede sammen med Albert Maysles), eller »Une femme mariée«. Som *Jerry Lewis* står han ved en skillevej med erkendelsen af, at hans egen generation ikke er den eneste toneangivende, og at hans private »diorisme« nu heller ikke for ham er tilstrækkelig. Han søger da en ny form, hvor han kan blande det private op med en betragtning af en ny generation, en generation, der tror den gør oprør, og som af systemerne får lov til at blive i troen. Det er indlysende, at netop den generation i Paris vendte sig imod »Masculin-Féminin«, der bl. a. søger at blotlægge denne »tro«. Troen på oprøret, på revolutionen, er blevet en erstatning for oprøret, revolutionen. Hasch er jo ikke noget virkeligt problem, men ved at gøre det til et problem og ved at få unge til at acceptere, at det er et problem, får man engageret en række følelser, der ellers ville være aktiverede i de virkelige, de alvorlige problemer. Og hvem er det, der gør hasch til tidens store problem? Noget andet er, at »oprørerne«

med tiden selv skal vise vejen ud af problemet: legalisering og forbrugsbeskatning. Ville det være en sejr for »oprørerne«? Godard mener nej. I Godards verden er alle ting af betydning, alt er indbyrdes forbundet.

Paul og Madeleines generation skildres af Godard som en enklave i samfundet. Den har tilsyneladende, men kun tilsyneladende, meget få (og i reglen ubehagelige) berøringspunkter med det øvrige samfund. Der er lidt økonomisk kontakt, lidt kontakt med systemer og traditioner, men Godard afstår fra de alt for mange og lange citater. »Masculin-Féminin« er ikke nogen inside-story om generationen, og Godard kender ikke de citater, generationen ville anvende. Der er tilløb, men det bliver ved tilløbene, og det passer til stilen og Godards sædvanlige distance. Han har ganske vist udtalt, at han ville skildre »typiske unge mennesker af i dag«, men det var før optagelserne, og han har også sagt, at han tror »man ved alt for lidt om de unge«, og at han »vil vise de unge, hvad det unge er«. Han vil netop vise mere end fortælle, han vil også, og især, i kontakt med de unge; han er derved nået frem til en skildring af en tid i et land, der om nødvendigt nok skal vide at skaffe sig problemer. Ved decembervalget var en trediedel af vælgerne under 35 år.

Poul Malmkjær.

RESNAIS OG VIRKELIGHEDEN

La Guerre est finie (*Krigen er endt*)

Prod.: Sofracima (Fr.) — Europa Film (Sv.). 1965. Instr.: Alain Resnais. Manus.: Jorge Semprun. Foto: Sacha Vierny. Klipn.: Eric Oluet. Musik: Giovanni Fusco. Dekor.: Jacques Saulnier. Medv.: Yves Montand, Ingrid Thulin, Geneviève Bujold, Jean Bouise, Jean Daste, Michel Piccoli, Roland Monod, Antoine Bourseiller, Gerard Sety, R. J. Chauffard, Antoine Vitez, Marie Mergey, Antoine Ferjae. Dansk premiere: 25. 7. 1967, Alexandra. Dansk distrib.: F-C Palladium.

Konstruktionen har altid været Resnais' store force. Et tilsyneladende svigtende engagement i de historier, han fortalte, har skabt en påtagelig distance til stoffet, der derfor fortrinsvis fanger i kraft af den formelle behandling, Resnais giver det. Hvad stoffets egentlige iboende kvaliteter angår, synes han kun at være midelmådt interesseret, eller rettere: det interesserer ham kun i det omfang, det rummer muligheder for formelle manipulationer såsom parallelføring, kontrastvirkninger og tidsforskydninger. I dag, hvor de stilistiske nydannelser ikke længere kan overraske, er der kun én ting ved f. eks. »Hiroshima, mon amour« der overrasker – dens krukke banalitet.

En tvivlsom egenskab, der sikkert i nogen grad kan tilskrives Marguerite Duras; det emotionelle fundament blev simpelthen talt i stykker i den *operadialog* som Resnais er så svag for, og som stadig gør sig uheldigt gældende (»Du har intet set i Hiroshima. Intet«. »Jeg har set alt. Alt.« Osv.). Det er næppe uberettiget at mene at Hiroshima-tragedien er et tvivlsomt udgangspunkt for æstetiske og formelle eksperimenter, men metoden, at integrere adskilte handlings- eller tidspåner (fortid og nutid) og måden den gennemføres på, er interessant nok. Den er principielt til stede i »Nat og tåge« (1955), men bliver stadig mere forfinet og subtil i hans senere spillefilm. Mens konstruktionen helt bemægtiger sig det tilgrundliggende materiale i »I fjor i Marienbad«, oplever man med »Muriel« det glædelige at konstruktionen endelig underordnes stoffet, går i dets tjeneste. »Muriel« er, som i virkeligheden alle Resnais' film, overordentlig ordinær, når man blot kommer ned under den formelle overfladebehandling. Men det afgørende er, at med »Muriel« bryder virkeligheden igennem. Den lader sig ikke længere snylte på, men kræver sin plads. Dette hænger måske sammen med, at Resnais vælger et

nyt udgangspunkt: »I »Marienbad« fandt handlingen sted i personernes bevidsthed. I »Muriel« vil de implicerede blive betragtede udefra. De vil kun give sig til kende gennem deres handlinger«.

Med »Krigen er endt« træder Resnais atter inden for, ind i hovedpersonens bevidsthed – i det mindste lejlighedsvis – men virkeligheden synes at have fundet en blivende plads i hans film. Endnu vigtigere: Resnais engagerer sig i den. »Muriel« var en analyse af følelser, men da Resnais valgte at vise sine personer udefra, valgte kun at vise deres handlinger, som ofte virkede fragmentariske og uden umiddelbare referencer – sådan som vi ville opleve dem, hvis vi var til stede – blev den også til hans mest ambitiøse film. Da det gjaldt om at analysere følelser ud fra den foreliggende virkelighed, uden mulighed for at trænge ind i disse menneskers bevidsthed, tilsløredes også vor mulighed for øjeblikkelig orientering i filmens åbningsbilleder. Her var foreløbig kun virkelighedsfragmenter.

I »Krigen er endt« betragtes hovedpersonen udefra, placeret i sit miljø, og indefra. Indledningen kombinerer subjektivt kamera med indre monolog (»Atter engang har du overskredet denne grænse ...«), for i

næste øjeblik at betragte ham udefra, gennem bilens forrude. Diego Moras er under navnet Sallanches ved at krydse den spansk-franske grænse, på vej hjem efter en hemmelig mission i Spanien. Han er en midaldrende eksilspanier, bosat i Paris og i arbejde for en spansk eksilorganisation dér. Diego rejser på en anden mands pas, og hans dobbelte identitet her på grænsen mellem det land han lever i, og det land han lever for, afspejler også hans personlige situation: en dobbelt identitet er ingen identitet, og han lever i permanent forræderi mod et eller andet i sin tilværelse – enten Spanien når han lader sig binde af Marianne, den kvinde, han lever med i Paris, eller Marianne og deres fælles tilværelse, når han er i Spanien.

Diego er bekymret for udviklingen, der har været razzia i Madrid, politiet har slået ned flere steder samtidig, propagandacentralen og trykkeriet er taget. »Virkeligheden modarbejder os«, siger Diego – dette svarer ikke til vor drøm om fremskridt. Men når han aflægger beretning i Paris, og foreslår en moderat, forsigtig politik, får han at vide, at han og de andre i Spanien var for tæt på til at se tingene klart, »de ser slagene falde og tror alt tabt«. I Paris derimod er man på 2.000 kilometers afstand og har derfor et helhedsbillede af situationen. Diego, som har ladet sig blænde af enkeltheder, får besked om at blive i Paris. Marianne har karakteriseret deres forhold som et »falsk par med en falsk tilværelse«, men Diego modtager muligheden for at reetablere sin tilværelse uden overbevisning. Hans valgsituation er tilsyneladende permanent, og muligheden for at hans ven, Juan, er på vej ind i en fælde, som det spanske politi har sat, uden at være advaret, gør kun hans dilemma dybere.

»Krigen er endt« afviger fra de tidligere film ved at undgå konfrontationen mellem aktuel tid og erindring. Diego er ikke forfulgt af fortiden men af nutiden. Resnais er derfor i denne film mere realistisk end i nogen af sine tidligere, og de pludselige tidsforskydninger er associationer, der mere direkte er funderet i den foreliggende situation. Disse spring i tid peger, også i modsætning til tidligere film, alle fremefter, og står som *forestillinger*, der senere – i den egentlige sammenhæng – verificeres eller modificeres. Tydeligst gælder dette forestillingen om den rigtige Sallanches' datter, Nadine. Hendes hurtige reaktion på en opringning fra grænsepolitiet hjælper Diego ud af en farlig afhøring, og på resten af vejen til Paris forsøger han i glimt at skabe sig et billede af hende og mødet med hende. Klipningen her er velmotiveret, men nok en anelse for teoretisk. Han kredser i tanker om hendes udseende så længe han selv er uvirksom, glemmer hende, og begynder så igen at spekulere på hende i toget, sat i gang

af en ung kvinde, der sidder over for ham i spisevognen.

Heroverfor virkeligheden, der er filmens fundament og bestemmer dens stil. I modsætning til den hurtigt klippede »Muriel« vælger Resnais denne gang igen det langsomt fremadskridende tempo, der åbner muligheden for en omhyggelig virkelighedsbeskrivelse (med én undtagelse – hvor en lang spadseretur gøres kort ved at klippe de gående ind på en rykvis skiftende mur i baggrunden – er det hurtige tempo i klipningen begrænset til de associerende, imaginære afsnit). Diegos køretur fra grænsestationen er intenst oplevet fra bilens indre: vejen og vejskiltene registreres opmærksomt sammen med afviserkontaktens pinagtigt tikkende lyd; eller senere på banegården: jernbanefunktionærens omhyggelige redegørelse for togforbindelserne til Perpignan, der opleves som dobbelt tidrøvende, fordi ens egen tidsoplevelse i dette øjeblik er identisk med Diegos anspændte travlhed. Og senere igen: Diego der gør regnskab over udgifter og udlæg på turen, skifter bilende i det lånte pas, eller overværer, hvordan venen Ramon i sit autoværksted fylder en bil med propagandamateriale til afdelingerne i Spanien – den rene anskuelsesundervisning i smugleri.

Brydningen mellem Diegos virkelighed og hans virkelighedsflugt bliver helt klar i to på hinanden følgende erotiske scener. Den første beskriver mødet med Nadine (der selvfølgelig ikke svarer til hans forestilling om hende). Diego besøger hende for at aflevere faderens pas, og scenen, som er helt realistisk i sit udgangspunkt, munder ud i en erotisk oplevelse, der får en ideal, næsten drømt karakter. Resnais låner her direkte og åbenlyst fra Godards »Une femme mariée«, med den forskel, at billederne af de isolerede kropsdele – Nadines arme, ben osv. – overbelyses. Scenen virker forbløffende stiv og akademisk og meget lidt vellykket i denne sammenhæng. Dette er Diegos »mellemlistand« anskuet på en ny måde, som den midaldrendes drøm om en tabt ungdom. Den anden scene beskriver hjemkomsten til Marianne, deres erotiske møde – som er gennemført realistisk – er et ægteskabeligt ritual, med lige vægt på fortrolighed og genopdagelse, eller snarere *generobring*. Resnais forfalder ikke til at demonstrere Diegos dilemma med et klip tilbage til Nadine efter dette eller efter Mariannes tilståelse af at hun nyligt har følt trang til at være ham utro; hans egentlige problem stikker dybere og har en anden karakter. Valget står ikke i første række mellem Marianne og Nadine, men mellem det Marianne repræsenterer for ham – og Spanien. I ét billede: Marianne går ud i køkkenet for at lave mad, hun ses gennem døren fra gangen til køkkenet, fuldt fortrolig i disse omgivelser, men på den anden side af døren hænger en spansk turistplakat

med en udsnitsforstørrelse af en catalansk middelalderfreske: et vældigt Kristi øje, der betragter Diego.

Med scener eller replikker, der rummer indbyrdes henvisninger cirkles Diego efterhånden ind i et klaustrofobisk rum, et Paris, der føles stadig snævrere, fordi han stadig støder på gentagelser. Eksilkomiteens bemærkning om, at han har ladet sig forvirre af detaljerne har hypnotiseret Diego så meget, at han robotagtigt gentager den senere. Han remser Nadines data op for hende, som eksempel på hvilket kendskab han i forvejen havde til hende, og på hendes uskyldigt-imponerede: »I går vel nok i detaljer« kan han kun svare: »Ja, derfor ser vi ikke helheden«. Da han gennem Nadine kommer i kontakt med en leninistisk aktionsgruppe bestående af studenter, der vil ramme det spanske diktatur gennem en lammelse af turisttrafikken, tvinges han, der på mødet med eksilkomiteen imødegik planerne om generalstrejke (»Lenin kritiserer generalstrejkteorien, hvis andre kampmidler derved udelukkes«), til at forsvare generalstrejken. Også i det små kastes hans handlinger tilbage mod ham selv: I Nadines vogn beordrer han hende til at tænde lyterne, som hun har glemt. Senere glemmer han det selv – i Mariannes vogn – og bliver standset af politiet.

Udvejen melder sig først, da venen Ramon dør af hjerteslag. Han skulle have rejst til Spanien for at advare Juan. Diego må tage af sted i stedet for ham, men først da Marianne – via Nadine – får en begrundet formodning om, at han risikerer at blive arresteret på hjemvejen, og rejser efter ham, er der (uanset udfaldet) kommet balance i Diegos verden. Han har præget hende med sit engagement.

Resnais selv er kommet et skridt videre mod det mere virkelighedsnære og medmenneskelige – en udvikling, som kun kan glæde. Han har denne gang vanskeligheder med at integrere associationer og tidsforskydning via klipningen, fordi dens teori og konstruktion står i voldsom kontrast til visse sceners påtagelige realisme. Humoren virker enten påklistret eller bizar (mareriddet med dynamitkufferten). Dialogens patetiske tonefald er stadig ubehagelig beslægtet med »Hiroshima«s og »Marienbad«s repeterende og besværgende recitativ, og der er sine steder ikke langt mellem »operadialogen« og Giovanni Fuscoss kor, der virker helt mod hensigten. Men fremstillingen af Diego er smukt nuanceret og overbevisende spillet af Yves Montand. I enkelte, meget løfterige scener, giver Resnais en antydning af, hvad han måske bevæger sig hen mod. Den bedårende Geneviève Bujold (Nadine) er ansvarlig for et par af dem, men alle, der beskriver forholdet mellem Ramon og hans hustru, klinger helt rent og ægte. De hører til det mest bevægende Resnais har skabt.

Øystein Hjort