

TIL FILMBAL MED DJÆVELEN

Melville: »Caméra!«

Charvain: »Prêt.«

Melville: »Moteur!«

Gallois: »Ca tourne.«

Melville: »Partez!«

Døren til Manouche's soveværelse går op. Kameraet er anbragt skråt bag hende. Kameramanden Charvain har *Christine Fabrega's* runde ansigt og en del af den tomme spejlflade i søgeren. Hendes blik møder de to indtrædende skikkelser i spejlet. Med et træt udtryk vender hun sig om og ser ind i to pistolmundinger.

Melville: »Coupez!«

Charvain, den gale, men talentfulde fotograf kravler ned fra sin høje stol og erklærer, at optagelsen kan gå an for ham. Gallois tager hovedtelefonerne af og nikker til Melville, der siger: »*Merçi Coco! elle est bonne, on la garde.*« Stemningen i studiet er tålelig for én gangs skyld. Melville virker afslappet. For første gang siden vi startede optagelserne, er hans film ved at komme ind i en normal rytme. – Han klapper den udskældte, fortvivlede cheffotograf *Marcel Combes* på skulderen og iført sin store, provokerende amerikanske hat traver han småsnakkende og leende op og ned ad studiegulvet sammen med *Lino Ventura*, som medvirker i den næste scene.

For Melville har det været ét langt mareridt at forberede »*Le Deuxième Souffle*«. Projektet til filmen er flere år gammelt, og optagelserne til filmen havde for tre år siden været i gang i 14 dage, da hans producent pludselig gik fallit og begyndte at udstede dækningsløse checks til *Serge Reggiani* og *Simone Signoret*, som skulle have spillet hovedrollerne i den originale »*Deuxième Souffle*«. – Melville måtte indstille arbejdet på filmen for at finde en ny, pengesterk producent, men da det endelig lykkedes to år senere, ville den almægtige franske filmfond ikke give sin tilladelse til optagelse af filmen, da den nye producent, *Charles Lumbruso* for det første ikke havde penge nok og for det andet var befængt med et af de mest uheldbringende navne i den franske filmverden. – Forhandlingerne trak i langdrag. Da filmen foregår om vinteren, var det umuligt at optage om sommeren. En anden instruktør lagde sig imellem og forsøgte at hugge rettighederne til *José Giovanni's* historie fra Melville, som hårdnakket holdt fast ved sin film.

»*Le Deuxième Souffle*« blev lavet på trods, imod alt og alle. Og dens forhistorie minder ikke så lidt om filmens egen historie. Man kan trække paralleller mellem Melvilles ensomme kamp for at lave sin film (på et vist tidspunkt var der ingen i hele Frankrig foruden ham selv, der troede, at filmen ville blive realiseret) og *Gustave Minda's*

»sidste åndedrag«, hans sidste kraftanstrengelse for at gennemføre sit kup. Siden *L'Ainé des Ferchaux* fra 62 havde Melville befundet sig i et dødvande. Hans opfattelse af filmkunsten var stærkt på retur i Frankrig, hvor en hel ny generation af instruktører på basis af Astruc's og Melville's egne erfaringer med held havde skabt en *Cinéma d'auteur*, som tilfyneladende viste vejen frem, mens den form for perfekt handlingsfilm, som Melville havde rendyrket, ingen arvtagere og afløser fandt.

»*Il faut que je fasse ce film*«, sagde Melville, og kastede sig ud i en række nye endeløse telefonsamtaler og forretningsfrokoster, som hver gang mandede ud i det samme: måske i morgen, måske på mandag. Nu må vi i gang! – Det tog to år.

Da vi startede optagelserne en kold februardag i 1966, havde vi endnu ikke fået filmfondens officielle tilladelse til at dreje. Lumbruso var praktisk talt ikke i besiddelse af en øre af de fire millioner kroner filmen under alle omstændigheder ville komme til at koste. – Lino Ventura var kun ledig i tre uger, hvorefter han skulle til Østrig og indspille en anden film, og da hans tilstedeværelse var nødvendig hver eneste arbejdsdag, måtte vi afbryde optagelserne, mens han var væk, og indstille os på at genoptage dem en gang i løbet af sommeren!

Fagforeningerne spændte ben for os, da produktionen ikke kunne garantere regelmæssige lønudbetalinger. Lumbruso's elendige rygte gjorde ikke sagen bedre. Jeg oplevede, at en dekorationsmaler, som stod med kuglepennen i hånden på nippet til at underskrive en tre måneders kontrakt, vandrede ud af kontoret med ordene: »Så hellere være arbejdsløs!« – Han havde opdaget Lumbruso's navn på kontrakten.

Tilrettelæggelsesarbejdet mellem instruktøren og hans assistenter, som normalt går en måned eller to forud for de egentlige optagelser, blev lavet på en uge, nat og dag i de rottemyldrende, fugtige kontorer i Jenner-studierne, som ejes af Melville, og som hans kone, *Florence*, forvalter med autoritet. Vi var tre assistenter, der skiftevis puklede med arbejdsplanen, birollebesætningen, kostumeudvælgelsen, fremskaffelsen af den stribe amerikanske biler, som er uundværlige i en Melville-film og frasorteringen af de meget dystre og onde ansigter i den flok *frimes* (statister), som hver morgen mødte op i studierne i håbet om at redde sig en lille rolle.

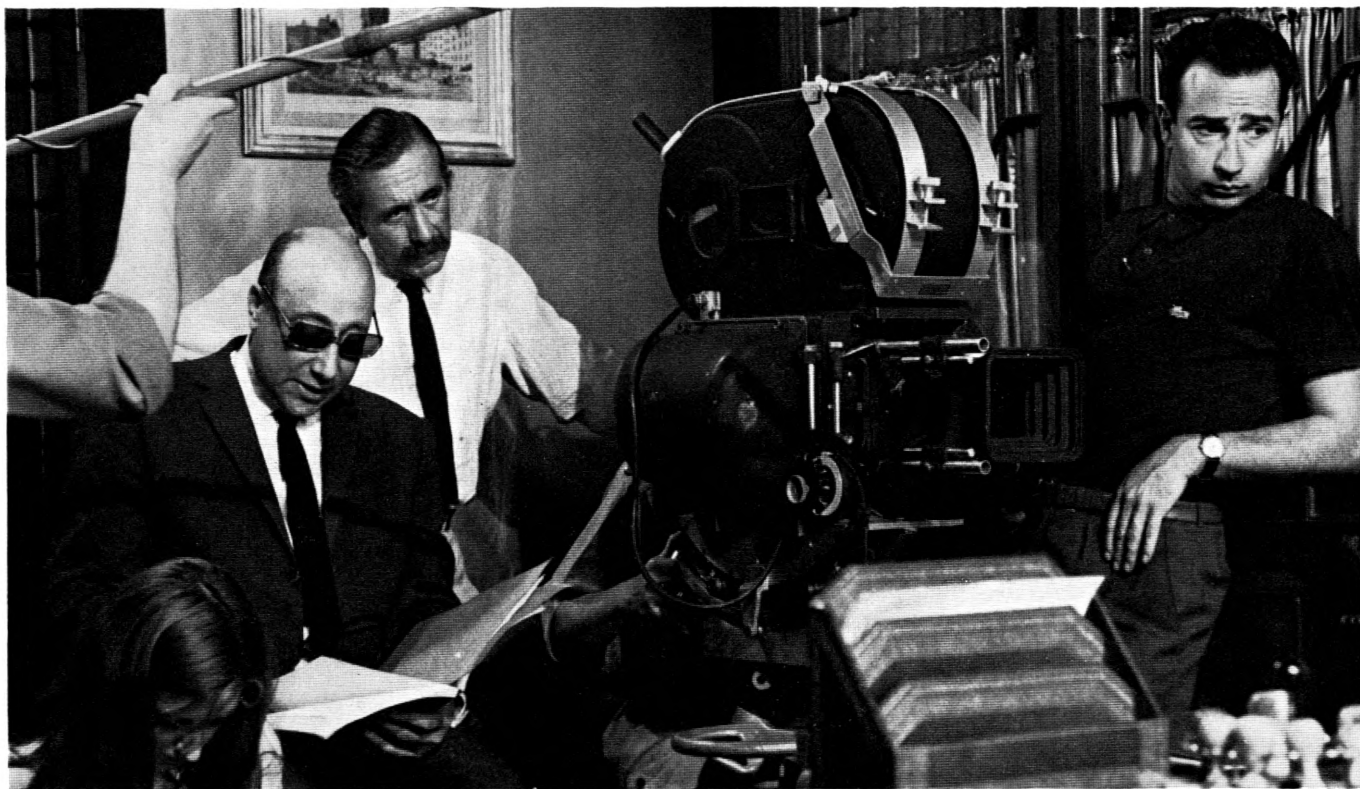
En hel dag blev brugt til at finde de forskellige overskæg, bag hvilke *Gu* gemmer sig efter flugten fra fængslet, og det viste

sig næsten håbløst at få fat på alle de typer revolvere og pistoler, som efter en af Melville nøje fastlagt plan skulle fordeles mellem politi og gangstere, da tre-fire andre gangsterfilm blev optaget samtidig med vores, og vi måtte derfor ligge i fast taxakørsel mellem de fire parisiske studier og tage de rygende skydevåben ud af hænderne på *Jean Gabin* og *Alain Delon*, efterhånden som de var færdige med deres respektive optagelser. Hvert element, hvert lille objekt i filmen havde sin *dossier*, sit generalieblad, således at vi kunne finde frem til dem igen, efterhånden som det blev nødvendigt. Og hattene! Hattene er et af Melvilles kardinalpunkter, og indkøbet af dem overlader han ikke til nogen anden. »Der er en mystisk forbindelse mellem min form for cinéma og hatte«, forklarer han, og henter en stak gamle amerikanske herremodeblade fra trediverne frem og udvælger en halv snes stykker til hver af hovedrolleskuespillerne. De fleste af dem måtte laves på bestilling, da den slags hatte simpelthen ikke føres i de parisiske forretninger.

Arbejdsplanen blev udarbejdet som en logisk sammenkædnings af de godt og vel tusind nummererede *plans* drejebogen bestod af, og *det* er noget nær det mest irriterende og trættende arbejde, instruktørassistenten kan komme ud for. Ikke alene skal han tage hensyn til skuespillerne forskellige andre engagementer, der forhindrer dem i at komme lige nøjagtig de dage, hvor deres tilstedeværelse er absolut nødvendig, men han skal også være opmærksom på dekoratørens problemer. Det kræver en dag eller i hvert fald en nat at bygge en middelstor, sydfransk luksusvilla op, og når man kun disponerer over to studier, som i forvejen ikke er store nok, kan det have sine vanskeligheder. Der var derfor også kun sympati tilovers for chefdekoratøren, da han midt under arbejdet brød grædende sammen og slyngede et stort askebæger gennem regissørens glasdør. Men han fik sine dekorationer færdig i tide, og de var gode.

Skuespillerne møder sædvanligvis veloplagte op kl. 12, når scenearbejderne, sminkører, dekoratører og assistenter har arbejdet i fire-fem timer. Assistenterne, som bærer skylden for alt det, som ikke lykkes, har på det tidspunkt konfereret et par timer med instruktøren, som iført en blå broderet pyjamas, liggende i en stor specialbygget sydamerikansk farmer-seng, har indviet dem i de ideer, han har fået i løbet af en lang, søvnløs nat.

Kl. 11.30 sidder instruktøren i studiekaninen, hvor han indtager en solid frokost – uden vin. Melville hverken ryger eller drikker i de måneder optagelserne står på. Efter at have drukket to kopper kaffe og spist



to store flødeskumskager (som regel *mille feuilles*, dem vi på dansk kalder Napoleonskager) står han pludselig i studierne, optagelserne kan begynde. Da Melville næsten altid bruger direkte lyd, blev vor tonemester Jacques Gallois en nervøs mand, mens filmen blev lavet. Scenearbejderne var på grund af tempoet nødt til at arbejde ind imellem optagelserne, og da ingen af dem hørte råbet »klar til optagelse«, endelig så den tændte røde lampe, havde vi jævnligt spansk folkesang og hammerslag på de første optagelser. – Det blev derfor pålagt assistenterne at gå rundt til hver enkelt maler og tømrer og sige: »Stille! Vi optager.«

De tre første uger var helliget udeoptagelser, og Melville var i hele denne periode i usædvanligt dårligt humør. Han hader *les extérieurs*, fordi så mange tilfældige ydre faktorer spiller ind, og han bliver først nogenlunde medgørlig igen, når man vender tilbage til sine egne studier, sit eget filmunivers. Når Lino Ventura, som er en kendt og elsket skuespiller, viste sig i Paris eller i Marseille's gader, stimlede folk sammen, og spurgte, hvad det var for en film vi lavede, og hvad den handlede om, og (især) hvornår den ville få premiere. I de fleste tilfælde svarede vi venligt på alle spørgsmål i det håb, at vi derpå kunne få folk til at gå almindeligt og naturligt forbi kameraet, mens vi drejede. Uvist af hvilken grund svigtede dette system imidlertid altid, og folk stirrede ind i kameraet, som om de ventede at skimte en mystisk filmgud inde bag linserne.

Det er karakteristisk for Melville, der ikke selv har nogen egentlig filmuddannelse, men er fuldstændig selvbevaret, at han elsker det professionelle filmhåndværk, og kigger blot én forbipasserende ind i kameraet er scenen ødelagt for ham. Han star-

tede i 1946 på amatørbasis og har lært sig selv alt med en gundighed, som gør det specielt spændende at arbejde med ham. I de magre filmår efter krigen arbejdede han som almindelig fotograf, montør, filmfremviser i en provinsbiograf, dekoratør og tonemester, og der er derfor intet i filmens tekniske tilblivelse, som er ham ukendt. Når vi hver aften, efter overstået arbejde, så gårsdagens *rushes* i hans lille projektionssal, var det ham der før fotografierne konstaterede, at den eller den sekvens var en anelse underbelyst. Det var han, der som den første opdagede små skjolder eller ridser på negativerne, og vi oplevede flere gange at han forkastede en hel dags arbejde tilsyneladende på grund af bagateller, men ved nærmere eftersyn og især da filmen var færdig, kunne vi se, at han havde haft ret i ikke at slække på kravene.

Når Melville optager, befinder han sig i en slags overnervøs tilstand, som ikke hører op før dagen efter filmen har haft premiere. Han arbejder dag og nat og kræver omtrent lige så meget af sine medarbejdere. Filmen drejer konstant inde i hans hoved, og han præsterer ofte at ringe en af sine skuespillere op midt om natten for at bede ham lægge sin spille-stil en anelse om. Hvad han forlanger, tangerer det urimelige, men til gengæld føler han sig udløst, befriet, hvis en sekvens lykkes specielt godt, og så er der ingen grænser for hans anerkendelse. I den scene hvor *Fardiano* (Paul Frankeur) udsætter *Paul* (Raymond Pellegrin) for vandkuren, den samme torturscene, som forøvrigt senere blev klippet ud af censuren, konfronteres Gu (Lino Ventura) med den halvdøde ven Paul, der tror Gu har angivet ham. Gu har håndjern på, men bliver fuldstændig vild ved synet af den maltrakterede ven, og med et mægtig slag af sine samlede hænder, sender han Paul Frankeur i gulvet. Scenen blev taget om ca. ti

gange, fordi denne væsentlige sekvens efter Melvilles mening ikke var voldsom nok. Men da han omsider var tilfreds, måtte vi bære Paul Frankeur ud af studiet og pleje en enorm bule i hans tinding med cognac fra kantinen. Lino Ventura var i 1950 Europamester i brydning (hvis man ellers kan tro filmens presseattaché) og han startede sin karriere som *cascadeur* (stuntman). Der er kraft bag hans slag!

Næste gang var det Lino Venturas egen tur. I begyndelsen af filmen undslipper Gu fra fængslet sammen med en yngre medfange, og man ser dem løbe hæsbælende langs et godstog, som de forsøger at springe op i. Scenen er meget væsentlig, fordi den afslører Gu's svigtende fysik og derved begrunder den desperation, som bliver mere og mere udtalt hos ham i filmens forløb. Til brug for denne optagelse havde vi lejet et godstog i en lille provinsby ca. 100 km syd for Paris. Lino Ventura var ret bekymret for situationen, da vi prøvede scenen. Toget kørte for hurtigt efter hans mening. Det var for farligt at springe på det i den fart, og han bad Melville om at lade en *cascadeur* overtage scenen. Men det ville Melville ikke høre tale om, blandt andet fordi kameraet, som står oppe i en af godsvognene ifølge drejebogen tager en række nærbilleder af den løbende, stønnende Gu, mens han ved vennens hjælp forsøger at hage sig op.

For at overbevise sin skuespiller gennemspillede Melville selv scenen et par gange, hvorefter Gu meget dårligt kunne undslå sig. Melville er både ældre og kraftigere end Ventura. Til gengæld var Melville lidt ufin, da han i det endelige *take* over en Walkie-talkie kommanderede togføreren til at sætte farten op.

Ingen af filmens mange medarbejdere havde efter de tre første ugers arbejde fået udbetalt løn. Lydmesteren ville strejke, men



Lino Ventura som storgangsteren Gu i »Le Deuxième Souffle«.

de fleste andre folk følte sig alligevel på en mystisk måde knyttet til denne mærkelige »Deuxième Souffle«, hvis instruktør opførte sig som en John Ford eller Hitchcock med Hollywoods samlede kapital i ryggen. Lumbroso dukkede op hver dag og gav apéritiffer til alle og lovede, at der ville komme penge fra en svejtsisk bank »i morgen«. Men der kom ingen, og da vi pakede sammen efter at have færdiggjort alle udeoptagelserne i Paris og Marseille, regnede vi alle med, at »Le Deuxième Souffles« saga var ude. Men Lumbroso's kreditorer frelste os – ud fra det synspunkt, at de i forvejen havde sat så mange penge til på ham, at det ville være vanvittigt ikke at lade ham fuldende filmen og måske ved hjælp af den få nogle af pengene tilbage.

Melvilles arbejdsform i studierne er næsten klassisk. Før hver plan gennemgår han kamerabevægelserne sammen med Charvain, der anbefaler et bestemt objektiv, som Melville undertiden accepterer, men lige så tit forkaster til fordel for et andet. Skuespillerne prøver kort deres bevægelser og dialogen, som Melville ofte har forkortet eller fuldstændig omskrevet i løbet af natten, og Charvain følger med bag kameraet. Derefter forlader skuespillerne og instruktøren studiet for at gennemspille dialogen under mere intime forhold – alene med instruktøren. På dette tidspunkt træder Marcel Combes (*Le Directeur de la photographie*) i funktion og »sætter lyset«, et uhyre vanskeligt arbejde, som udføres af de højst betalte teknikere i den franske filmverden. Lyssætningen og kameraføringen er normalt i Frankrig to helt adskilte ting, hvilket ikke altid vides blandt danske filmkritikere, der tit kommer til at rose den eller den *directeur de la photographie's* »fremragende kameraføring«, mens vedkommende ikke på noget tidspunkt har været i nærheden af kameraet.

Combes styrter rundt i studiet med sit filter og foretager sig gådefulde ting med de statister, som illuderer skuespillerne. Undertiden vifter han med hånden foran ansigtet på dem og råber: »Un 5 kilos et deux vo-

lets!« (en fem kilowatt's lampe og to »klapper«), mens Yves, chefelektrikeren og hans medhjælpere kravler rundt på broerne og udfører hans ordrer. Andre gange står han selv oppe på broen og flytter projektørerne *un poil* (et hår, en millimeter). Hans arbejde er uforståeligt for den uindviede, der først fatter betydningen af det ved synet af den færdige film. For Melville spiller lyssætningen en vigtig rolle. »Le Deuxième Souffle« er en dyster film. Mørket er i den lige så væsentligt som lyset, og det tog adskillig tid før det gik op for Combes, hvor Melville ville hen. Normalt oplyser man en dekoration, hos Melville aner man den oftest. Hans skuespillere skal i højeste grad kunne spille på projektørerne, og næsten pr. intuition være i stand til at anbringe pistol-løbet i den rigtige lyskegle.

Når lyset er sat, melder Combes klar til en af assistenterne, som gennemgår scenen med kameragang, diverse lyseffekter og skuespillerens bevægelser.

Optagelserne er nerven i hele filmarbejdet og naturligvis det mest spændende. En perfekt, logisk glidende kameraføring til et smukt, intenst spil opleves i de få lidenskabelige øjeblikke, hvor filmmiraklet sker og instruktørens luner og indfald pludselig bliver til sammenhængende *filmkunst*, når den færdige film, som under optagelserne er uvirkelig og fjern, med et anes og begynder at tage form.

Et af disse stærke øjeblikke var den lange scene, hvor kommissær Blot gør sin entré i *Manouche's* restaurant kort efter at Jacques Le Notaire er blevet skudt af de tre gangstere fra Marseille. Sekvensen var oprindelig hugget op i en halv snes *plans*, men Melville ville, for at vinde tid, optage den i et stræk, hvilket krævede en temmelig koncentreret indsats af Paul Meurisse, som ikke alene afleverer en lang og subtil monolog, men også har en række komplicerede »ture« til hver enkelt af de ca. 10 implicerede personer, som han overdænger med små ironiske bemærkninger, vel viden, at ingen af dem vil fortælle, hvad der i virkeligheden foregik, før han kom. Kameraet følger hans bevægelser uafbrudt fra

det øjeblik, han kommer styrrende ind i restauranten, til han syv minutter senere forlader stedet igen. For første gang i sin skuespillerkarriere, fortalte han bagefter, måtte han hen og røre ved træ inden optagelserne. Efter 15-16 forgæves forsøg lykkedes sekvensen. Men midt i den almindelige begejstring, klapsalver fra teknikere, assistenter og scenearbejdere, formørkedes Melville's ansigt. Med fingrene formede som en søger gik han kameraets bevægelser igennem et par gange, hvorefter han bad alle gå på plads igen. Klar til at lave scenen om. Som den eneste havde han opdaget, at spidsen af ligets fod på et vist tidspunkt var *dans le champ* (i kameraets felt), det vil sige: skulle have været det, for vi havde kort forinden fjernet den døde, for det første, fordi han var træt af at ligge på gulvet, og for det andet fordi kameravognen ellers ville have kørt henover ham. Ingen af os andre havde bemærket denne detalje, som selv den mest skarpøjede filmmuseums-gænger næppe ville have set, og som med sikkerhed ville være gået hen over hovedet på det store publikum. – Men for Melville var det et principspørgsmål, »hvis blot en af 500.000 kan bemærke fejlen, bør scenen laves om igen«.

I det hele taget var den dag, hvor vi optog Blot's entre i *Bar Manouche* præget af uheld. Scenen indledes med et heftigt skyderi mellem de tre gangstere fra Marseilles og Albin. Manouche's barman og Gu's gode ven.

Albin står bag baren, da angrebet sker, og for at scenen skulle virke ægte, lå en af vore våbeneksperter gemt i den modsatte ende af dekorationen og skød med skarpt i retning af de store spejle lige bag Albin's hoved. Albin (*Michel Constantin*) var i en temmelig farlig situation på grund af projektilerne og glasskårene, som fløjtede omkring ham. Men der skete ikke *ham* noget. Til gengæld blev en af de indtrængende gangstere såret lige under øjet af en splint fra de ikke ufarlige løse plastikprojektiler. Manden måtte køres på hospitalet og kunne ikke medvirke i resten af filmen. Ydermere viste det sig, at de kugler, som blev affyret i retning af spejlene, gik gennem studiets halmvægge og hvislede rundt i gangene udenfor studiet, hvor scenearbejdere færdedes med dekorationer og malerbøtter, og gangen måtte derfor lukkes af for al færdsel.

Den franske filmverden har sine traditioner og tabuer, som man som udlænding gør klogest i hurtigt at sætte sig ind i. For eksempel er visse ord bandlyst på *plateau'et*, og det kan koste dyrt at lade hånt om dem – uskrevne lov. Ordene *corde* og *ficelle* (sejlgarn, snor) bringer ulykke hedder det sig, og den synder, der kommer til at bruge et af disse ord, skal give en omgang til hele holdet, og da det er på mode at drikke whisky hernede, kan det godt blive dyrt. Til gengæld må man godt sige *fil*, der betyder nogenlunde det samme. Denne overtro stammer (så vidt vides) helt tilbage fra de første stumfilmsdage, måske fra en ildebrand, men selv de ældste filmfolk hos Melville var mig svar skyldig. Charvain, vores kameramand brugte det skæbnsvangre ord *corde* under optagelsen af den scene, hvor Gu flygter fra fængslet. Var det nemesis, at Melville's studier brændte ned til grunden kort efter filmens premiere?