

Madame, jeg er her ikke for at tænke- Jerzy Skolimowski's »Starten«

Anders Bodelsen

»Starten«. Jean-Pierre Léaud og Catherine Duport.



Når der er noget, man vitterligt ikke forstår i en film, er man vist særlig disponeret for at tilskrive det sin egen dumhed eller uopmærksomhed. I bogen kunne man have slået tilbage. Filmen tvinger én videre, og som regel har man jo ikke misforstået så meget, at man er blevet helt »kastet af«.

Da jeg havde set »Starten« første gang og forlod biografen opfattede jeg filmen som ukompliceret. Det overraskede mig derfor ved et gensyn at møde flere sekvenser, som jeg tydeligt huskede at jeg heller ikke havde forstået første gang. Eksempelvis: hvorfor mødes de to venner, der skal »låne« chefens Porsche, ved netop den telefonboks, hvor Jean-Pierre Léaud efter al sandsynlighed ville have ringet til den anden for at fortælle, at hans knallert var gået i stykker. Hvem er det der i Maharajakostume opsøger Léaud, da han prøvekører Maharajaens Porsche ude i skoven? Hvordan er svindelen blevet afsløret, af bilforhandleren eller af frisørsalonens chef? Hvordan finder den Maharajaklædte person (som vist nok er Léauds kollega i frisørsalon, men hvorfor så i det kostume?) Léaud? Jeg har spurgt en del mennesker, som har set filmen om disse ting og hver gang fået et nyt (meget bestemt, »herregud, det er da meget enkelt«) svar. Disse punkter er næppe en indgående analyse værd, men de skal fremhæves som en understregning af, hvor lidt filmen har at gøre med den film, den for en rask betragtning kan ligne: Den realistisk »skægge« film om en ung mand, der er gal med biler til han møder den helt rigtige pige. Den »vitale« film om »at være ung i 1967«, sådan som blandt andet englænderne poster dem ud i disse år.

Skolimowskis film er vital når det passer den, ikke af princip. Den »dyrker« ikke noget, den er ikke principielt ung med de unge, bilgal med de bilgale eller forelsket med de forelskede. Den er utvivlsomt Skolimowskis letteste og morsomste film, men den har hele denne særlige følsomhed og nervøsitet, dette begyndende vanvid, der kendetegner alt, hvad han har lavet.

I lighed med Skolimowskis andre film har den en bedragerisk enkel intrige. En ung mand er villig for at få fat i en Porsche til et motorløb. På alle mulige måder mislykkes hans forsøg. Endelig får han fat i en, men samtidig er der dukket en ualmindelig kooperativ pige op, og den morgen han skulle være kørt i løbet, opdager han, hvor interessant hun er, og at det (med Skolimowskis ord, andetsteds i »Kosmorama«) måske er lidt »barnligt« kun at interessere sig for biler. Vi må forestille os, han i fremtiden deler sin opmærksomhed mellem de to ting.

I alle sine film bruger Skolimowski en meget enkel historie, måske fordi han ved, at han undervejs kommer til at desorientere sin tilskuer på så mange andre måder, at det i hvert fald vil være en fordel, om stedets, tidens og motivets enhed overholdes. Alle hans film skildrer en vandring frem mod et mål, en odysse med klassiske distraktioner, uden større tidsoverspringelser og med vægten lagt på natlig »forfølgelse« gennem en øde og fjendtlig by.

Vandringsmanden er en outsider, men igen gælder det, at han ikke entydigt beundres på omgivelsernes bekostning, han

romantiseres ikke. Hovedsagen er at sige noget om den kolde verden, der omgiver ham, men regnskabet er ikke gjort op på forhånd, der spilles ikke med mærkede kort.

De iagttagelser, som Léauds jagt på en ledig Porsche giver anledning til, er så godt som alle centrale for filmens tematik. *Bilen* spiller selvfølgelig en afgørende rolle. Skolimowskis udtømmelige billedfantasi gør sig gældende, når bilen – en af de mange »lånte« Porscher – ses i forkortning, direkte forfra, med en løbende benzin-tankstøt i forgrunden, så det ser ud, som Léaud og hans pige selv er sat på en eller anden form for taxameter. Slagsmålet mellem Léaud og en scooterist betragtes fra et plankeværk af en række unaturligt glade *Simca*-ejere, og som så ofte går Skolimowskis billedkomposition i dybden med flere kontrasterende eller kommenterende lag, for bag plankeværket igen ser vi en skummel, tom beboelsesejendom der på plankeværket annonceres »til salg« – med nedrivning for øje, må man tro. Man kan sige, det ikke er nogen større joke at modstille trafikanternes bitre slåskamp med en reklame-malers fantasi over lykkelige idealbiler. Det er da også først billedets bageste plan, der giver det både miljø og perspektiv. I bilernes samfund er boligen håbløst for-sømt.

Helt centralt placeret i filmen er *biludstillingen*. Og central i biludstillingen manden der åbenbart har fået hjertestop ved rattet af sin drømmebil. Scenen kobles for alvor ind i historien med et lille kup: Da to sygeplejersker bærer den døde mand bort prøver forskellige personer at klappe ham på kinderne for at bringe ham til bevidsthed. En af dem er Léaud, som skubbes væk. Scenen er netop ikke bastant, fordi den snarere handler om, at man kan vente for længe med at sætte sig til rattet i sin drømmebil end om det modsatte: at man dør af at stræbe efter biler. Léaud, der i sit job ingen udsigter har til selv at eje en Porsche (medmindre han da kan demonstrere, at han er en fremragende kører, hvad vi ingen grund har til at tvivle på), får netop i denne scene instruktørens medhold: dødsscenen skræmmer ham ikke væk fra bilerne, tværtimod. Det skræmmende er at blive gammel og aldrig have gjort, hvad man har lyst til. »Jeg kender ingen fornuf-

tige mennesker over fyrrer,« siger Skolimowski her i bladet.

I frisørsalonen taler de to societydamer om et alderdomshjem, der er brændt ned, mens Léaud og hans kollega (igen disse kompositioner med handling i flere planer, à la »Fedthas«) gestikulerer og hvisker om at få fat i en ny Porsche. Léauds dame spørger, hvad man sådan tænker på, når man står og vasker hendes hår. »Madame, jeg er her ikke for at tænke,« svarer Léaud meget præcist. Vi véd, han tænker på en Porsche. Men mon konversationen om det nedbrændte alderdomshjem ikke fungerer som en ganske relevant randbemærkning? Jeg ville tro marxistiske kritikere netop i scenerne fra frisørsalonen ville kunne finde gode eksempler på »reifikation« i det kapitalistiske samfund. Man er der ikke for at tænke. Man er en ting. Men når man endelig tænker, så tænker man også på ting.

Det er filmens styrke, at den igen og igen viser, hvor tiltrækkende tingene kan være. Herigennem forberedes overgangen fra en kærlighed til tingene til en kærlighed til et menneske. Både bilen og pigen appellerer til sensualisten, til virtuosen. »Starten« er en meget upuritansk film i sin omgang med biler, hvorimod den nok kan kaldes om ikke puritansk så dog blufærdig, når den nærmer sig pigerne. Man skal dog ikke opfatte den (alt for lange) reportage fra en modeopvisning som kvinde-fjendsk, skønt der er en Mondo Cane-agtig vrængen i den. Netop den sekvens handler – igen – om reifikation, om mannequin'ernes »tingsliggørelse«.

På overfladen løser Skolimowski filmens konflikt med et ikke alt for overbevisende kunstgreb. Léaud får endelig øje for pigen, glemmer alt andet, og billedet kan brænde op, bil-manikeren udslettes, som netop i den foregående lysbilledscene billedet af pigens tidligere ven brændes op, »fordi« han er glemt. En ny og stærkere oplevelse udsletter eller ligegyldiggør erindringen om de tidligere. Lystspilskonventionen kræver denne slutning, men filmens substans ligger et andet sted. Tilskueren brænder ikke *sine* billeder af en ung mand, hvis liv er udsigtsløst – af desperation, en meget konkret angst for at gå amok af mangel på fremgang i en verden der dyrker fremgangen.

Igen og igen kærtrer lystspilstenen. Léaud

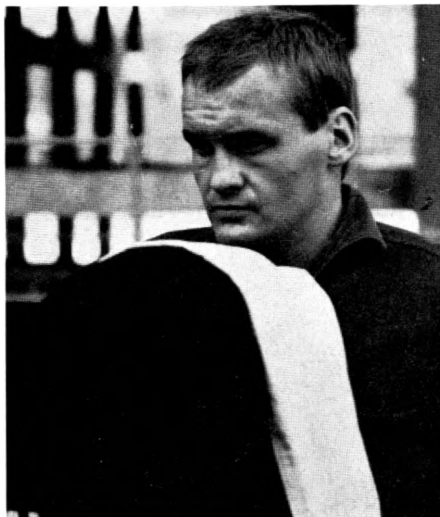
spjætter langs kanten af det store spejl og ligner pludselig, hvad han er: en sprællemænd. Han gentager på biludstillingen spørgen med den oppustede pose så mange gange, at ingen kan misforstå, at den heller ikke morer ham selv længere. Netop da den er færdig med at være morsom, bliver den på en ny måde meget morsom igen – og meget gribende. Gribende er også de øjeblikke, hvor hans tilkæmpede ro eksploderer uden hensyn til omgivelserne: hvor han råber af sine lungers fulde kraft, mens armene hjælpeløst går som møllehjul. Det er ikke lystspil, det er realisme.

Filmene er i det hele taget lige så meget Léauds som Skolimowskis. Der er både Chaplin- og Keaton-træk i denne skikkelse, men der er også noget helt originalt; ved siden af den ømhed og følsomhed, som omgivelserne ikke har brug for, en utålmodighed, der er hele filmens motiv i koncentration: i morgen eller en anden dag sidder du selv ved rattet i den bil der aldrig blev din og må fjernes af to sygeplejersker. Hvis du overhovedet skal ud på landevejen med den, så skal det være *nu*. Léaud gør denne lille biltyv menneskelig ved at gøre ham temmelig gal.

Der er et par ting, en anmelder må nævne uden at kunne yde retfærdighed. Willy Kurants grå og knaldsorte billeder fra Bruxelles. Komedas helt integrerede musik (navnlig et godt motiv til de natlige køreture med Porschen). Catherine Duports spil som den grænseløst tålmodige pige Léaud samler op ved lidt af en tilfældighed. Og Christiane Legrands sang under forteksterne og i scenerne på biludstillingen om natten (den lyder, som om den var skrevet af Michel Legrand – hun synger også i »Pigen og paraplyerne« og »Pigerne fra Rochefort«, er hun mon hans kone, søster eller datter?).

Men for at vende tilbage til begyndelsen: Filmen myldrer med ting, man heller ikke forstår efter andet gennemsyn, og som man måske slet ikke *skal* forstå. I en af de i sig selv ret kryptiske scener ved pølsevognen ser vi pludselig en stor prikket bold hoppe ned ad trapperne i baggrunden. Man venter der kommer nogen efter bolden, men det gør der ikke. Hvor kommer bolden fra, hvem fik den til at trille ned ad trapperne i denne øde natte-tid?

Skolimowski, formodentlig.



Skolimowski under optagelserne til »Walkover«.