

om jeg elsker formen. Jeg har brug for at lave noget andet, men jeg ved endnu ikke hvad. Det er vanskeligt efter »Rochefort«. At blive færdig med den film var som at komme ud af et fængsel og trække vejret frit igen. Når jeg laver film, ser jeg overheadet ingen nye mennesker og ingen andre film, og nu bagefter trænger jeg meget til at leve og være sammen med mennesker igen for at modtage nye impulser. Jeg har brug for at lave film, som jeg har brug for at elske, men hele tiden løber man den risiko at isolere sig for meget. Kærligheden dør, hvis man ikke modtager nye indtryk udefra, og sådan er det også med ens skaberkraft.

– De har ofte ytret ønske om at lade personerne fra Deres første film dukke op i de efterfølgende, så vi hele tiden følger deres skæbne. Er De gået bort fra den tanke?

– Jeg synes stadig, det er en smuk tanke, men jeg har erfaret, at den er næsten umulig at gennemføre. En romanforfatter kan gøre det, – en filmkunstner kan have meget vanskeligt ved det af rent praktiske årsager. I »Rochefort« havde jeg oprindeligt tænkt mig at lade Nino Castelnuovo fra »Pigen med paraplyerne« dukke op igen,

og jeg skrev en smuk rolle til ham, som han blev glad for, og han lovede mig, at jeg kunne regne med ham når som helst. Men så en måned før optagelserne skulle begynde var jeg i USA for at indspille musikken til filmens amerikanske version, og da fik jeg pludselig telegram fra Nino om, at han var blevet forhindret i at være med på grund af en serie i italiensk TV. Det var forfærdeligt. En måned før optagelserne måtte jeg sætte mig ned og skrive hans rolle helt om. Jeg var slået ud, deprimeret og skuffet. Nino var en god ven af mig, vi havde altid haft det godt sammen, og vi havde glædet os til at ses igen, og så dette telegram i sidste øjeblik. Jeg ringede til ham og sagde, at det kunne han ikke gøre. Men han gjorde det. Nej, en forfatter kan bruge sine personer, som han har lyst, – en filmkunstner kan ikke altid.

– Det er blevet sagt om Dem, at Deres livs største ulykke er, at De ikke er født inden for Hollywoods rækkevidde?

– Når man elsker filmkunsten, er det umuligt at hade Hollywood. Men mit livs største skuffelse var at komme til Hollywood i forbindelse med »Rochefort«. Der sker intet i Hollywood mere. Alle mulighederne er der, alle stjernerne, alle tekni-

kerne, men der sker ingenting. Hollywood er som en enorm kirkegård, hvor man bogstaveligt vandrer på gravene. Der findes denne store hovedgade, hvor alle stjernernes navne er skrevet på fortovet, – både de afdøde og de nulevende. Og man vandrer på disse navne i fortovet, som man vandrer på en kirkegård. Det var en frygtelig oplevelse. Jeg er bange for, at amerikansk film hører fortiden til. Da Cukor, Minnelli og Stanley Donen skabte film, foregik der noget. Og Orson Welles er den største af dem alle. Jeg har en svaghed for »Kvinden fra Shanghai«, som jeg har set mindst 20 gange. Den er på en gang meget poetisk og meget grusom, og denne blanding forekommer mig altid så sand.

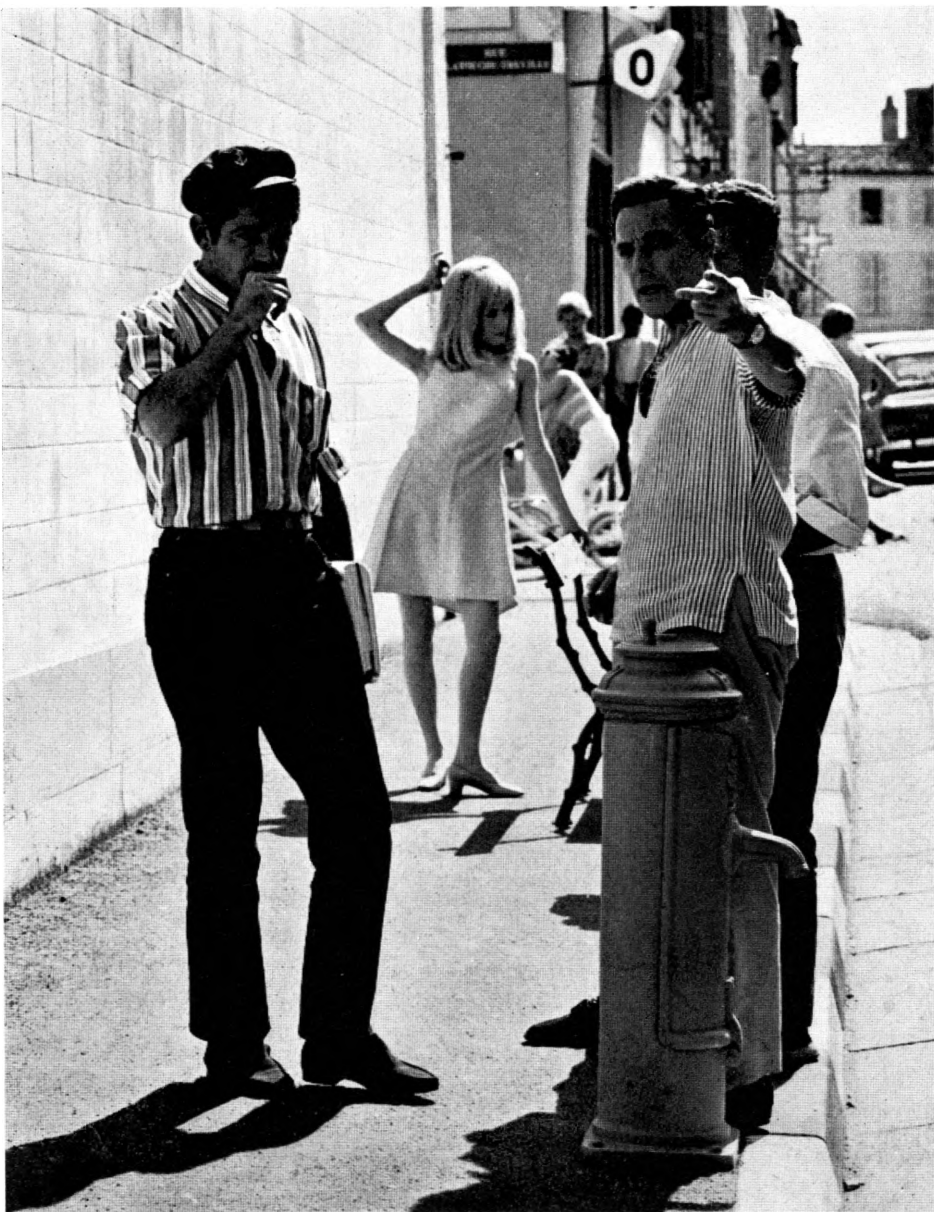
– Næh, i dag er europæisk film mest interessant. Det er godt, at Robert Bresson nu endelig er ved at blive anerkendt efter fortjeneste, for han har altid været undervurderet. »Pickpocket« er en fantastisk film. Og Antonionis »Blow Up« er også fascinerende. Måske er det en pessimistisk film, men den giver os alligevel lyst til at tage kampen op. Man er ikke ødelagt, når man har set den som efter »Virginia Woolf«, – den rummer en tro på, at det kan betale sig at fortsætte og kæmpe.

# EN EUROPÆISK musical

## »PIGERNE FRA ROCHEFORT«

SØREN KJØRUP

Fra indspilningerne af  
»Pigerne fra Rochefort«.  
Jacques Demy (t.v.), Catherine Deneuve  
og Gene Kelly.



At den verden, der træder frem i *Jacques Demys* hidtil sidste film – som i de tre foregående – er helt igennem instruktørens egen, lader han os klart forstå allerede i sekvensen før og under fortekstene. Efter det allerførste billede af hængebroen, der fører over til eventyrliget Rochefort, ser vi bilkaravanen, der på trods af, at den altså endnu er udenfor, dog allerede med sine beredne guitarister lader ane, hvad der vil komme. Bilerne kører op på broen, mændene og pigerne springer ud og strækker sig – og samtidig med at violinerne glider kraftigt ind i den endnu kun af piano, bas og trommer antydede melodi, ser vi hængebroen slippe land, ikke for at glide lige frem, men – som billedet er opbygget med meget lavt kamera – for at stige til vejrs, svæve over i eventyrlandet. Og da dansen kommer rigtigt i gang, også takket være tvillingernes voldsomme melodi, der netop sætter ind ved filmens titel i fortekstene, går kameraet til vejrs, og vi ser menneskene bittesmå, ophængt som marionetter i broens wirer. Vi kan nu vente og se, hvordan instruktøren vil trække i trådene, hvordan han vil skabe en særligt *europæisk* musical.

Det særlige i Demys stil ligger ikke mindst i arbejdet med de store strukturer i en film. En amerikansk musical ville næppe kunne komme i land med så få fremragende enkeltpræstationer, som »Pigerne fra Rochefort« indeholder, men i stedet for dette har Demys altid sat en fuldkommen gennemført *mise-en-scène* og en stilens enhed fra det mindste til det største, som man næppe finder magen til på den anden side Atlanten. Og i denne film gør han endog enheden stærkere og strammere end i sine egne tidligere, hvilket naturligvis også har været nødvendigt, i betragtning af det større apparat. Hvor han før især har yndet arabesken, den svungne linje og helst den lukkede, svungne linje: cirklen, udnytter han her især et med cirklen beslægtet rent *symmetrisk* strukturelement. Arabesken, cirklen, spiralen findes ganske vist også i denne film, især i Monsieur Dames musikforretning med dens flygler og andre dekorative instrumenter og først og fremmest med den elskede, fra *Ophüls'* »Madame de...« overtagne vindeltrappe (der dog her ikke udnyttes som handlingscentrum, som hos Ophüls, men kun som ornament).

Men alligevel præger symmetrien nu praktisk taget alle billedopbygninger. Der er i filmen vist nok ikke et eneste billede, der udnytter f. eks. det gyldne snit, men udviklingen går fra det fuldstændigt symmetriske indledningsbillede af broen, over tilbagevendende symmetriske billeder af handlingens kernested, pladsen med husrækkens højeste hus lige i midten, til de stadigt gentagne billeder af de to tvillinger eller de to unge mænd, hver tildelt en billedhalvdel (og en højttaler).

Også i persongalleriet og i handlingsopbygningen finder vi denne symmetri: Vi har to unge piger – sågar tvillinger – to unge mænd, to drømmeprinser, to skumle figurer – og sandelig om ikke også sønnen, Boubou, har fået sin pendant i bedstefaderen, Pépé. Endvidere falder filmen klart i to halvdele, delt af den store opremsning af alle personernes længsler og musikalske temaer fredag aften. Inden da har vi i denne rækkefølge hørt om personernes drømme og

længsler: Maxence, Delphine, Solange, Monsieur Dame, Andy Miller, Madame Yvonne, Dutrouz; derefter finder de forskellige deres elskede i den omvendte rækkefølge (så godt dette nu går, når to enkeltpersoner bliver ét par): Dutrouz sin danserinde (om end på en noget makaber vis), Solange sin Andy, Simon sin Yvonne, Maxence sin Delphine. Og også hele filmens verden er inddelt symmetrisk, en mørk (Dutrouz, Lancien) og en lys side, også udtrykt i det sorte galleri og den hvide butik, med den neutrale café på pladsen, hvor alle kan mødes, som hele filmens og handlingens midtpunkt.

I hele sit persongalleri, sin opbygning, sit udstyr og sin længde er »Pigerne fra Rochefort« mere ødsel, mere overdådig end nogen af Demys tidligere film, og det har tydeligt nok været af vigtighed for ham, at han alligevel fik skabt en enhed i sit værk. Hvad handlingsforløbet angår lykkes det ham rent ud forbløffende at fortælle de forskellige handlinger sideløbende på en måde, så man oplever det som om handlingens enhed var overholdt i filmen. I den fuldstændige version, med middagsselskabet i cafeen, udvikler alt sig fuldkommen sammenhængende og logisk. Alle delhandlinger kædes sammen på den eleganteste måde, enten ved det helt naturlige: »Nu går jeg der og der hen,« og så er vi der, eller ved at vi i en scene i baggrunden eller på anden måde ser en person på vej et sted hen, hvorefter vi i den næste eller måske først i den derpå følgende scene er hos ham ved hans bestemmelsessted. En umiddelbart indlysende overgang er overtoningen mellem maleriet og Delphine, og jeg skal blot give et enkelt eksempel på en af de mere komplicerede: efter at de to »chabavanais«-dansenpiger har forladt Bill og Étienne klippes der til en scene i cafeen mellem Madame Yvonne, Dutrouz og Maxence – et klip, der er motiveret af, at vi lige efter den to numre tidligere scene, Solange hos Monsieur Dame (der efterfølges af mødet med Andy og *Gene Kellys* dans), har set Dutrouz passere butikken (og et kompagni soldater) på vej mod pladsen. Og scenen med pigernes afsked knytter samtidig op til Bills og Étienes forgæves forsøg på at hente Boubou. Overalt møder vi denne logiske sammenkædning af scenerne.

Alligevel er det vel især musikken og farverne, der holder filmen sammen. Musikken tjener til dels direkte til at kæde de enkelte scener sammen, således som den også benyttes i »Lola«: Vi hører ofte et bestemt steds eller en bestemt persons tema, før end stedet eller personen selv toner frem. Meget elegant udnyttes dette i begyndelsen, hvor den formidable kamerabevægelse, der forbinder dansen på pladsen med dansetimen hos tvillingerne også understreges af en langsom, foregribende op-toning af Solanges klampen. Men herudover bruges musikken også til at forbinde hele filmen på karakteristisk måde. I »Paraplyerne« benyttes også denne fremgangs-måde, men langt fra så tilfredsstillende som her. *Michel Legrands* kompositoriske fantasi er begrænset, og han var ikke i stand til at skabe melodier, der kunne bære følelserne i »Paraplyerne« frem. I »Pigerne« har kun Maxences sang stillet krav til følelsesindholdet – og her forekommer de honoreret; bortset herfra har

musikken hovedsageligt blot skullet være frisk og sjov, og dette ligger noget bedre for Legrand. Udgangspunktet er stadig det samme som i den tidligere film: et par melodisk-harmoniske figurer og rytmer, der kan kædes ind i hinanden og varieres til et mønster, eller kan udvikles til en række melodier, der netop er tilstrækkeligt forskellige til, at man kan ane deres forbindelse med hinanden, og dog tilstrækkeligt ens til, at disse også kan forbindes med hinanden, hvor dette har mening.

I alt arbejdes i »Pigerne« med ca. et dusin markante melodier (plus en del stumper, især ved festen), hvoraf ca. halvdelen for så vidt udnyttes med ledemotivisk karakter, som de er knyttet til bestemte personer og hændelser. Det er naturligvis først og fremmest Maxences melodi med længselsmotivet, som også knyttes til maleriet, og som bruges meningsfuldt af Delphine, men som synes misbrugt, når pludselig også Solange og Andy en enkelt gang længes på denne melodi. Man kunne også nok synes, at det bruges en gang for meget, da Maxence igen ved maleriet giver sig til at synge, men et særligt raffinement i forbindelse med den påfølgende overtoning er det imidlertid, at den klampen, som de små balletbørn bevæger arme og ben til, viser sig at være et kontrapunkt til længselsstrofen. Endvidere er det Madame Yvones og Monsieur Dames melodi, der meget fint fra første færd introducerer cafeen og nynes af Madame Yvonne, således at den allerede er kendt, før end Monsieur Dame for første gang synger den med den tekst, som hun senere næsten ordret gentager. Det er den pragtfulde kitch-klaverkoncert i g-mol (en hilsen fra »Englebugten«), som Solange spiller, Andy både synger og spiller, og de begge danser til; den er egentlig i 6/8-takt, men slår swingende over i 4/4, da Andy giver sig til at danse til den på gaden. Endelig bruges også såvel tvillingernes som fyrenes sang ikke blot som enkeltnumre, men også, om end mere sporadisk og ikke særlig hensigtsmæssigt, ledemotivisk. Af markante, mere eller helt for sig stående numre kan man nævne skænderiet i galleriet, Solanges fortælling om mødet med Andy, fortællingen om mordet, parodien »Le port du Hambourg«, som *Françoise Dorleac* synger så herligt falsk, tvillingernes varieté-nummer, »Jamais – pourquoi«-nummeret (efter festen med ekko hos pigerne næste morgen) og det morsomme »Les marins«-nummer, som Bill og Étienne og deres to piger synger og danser, da disse vil tage bort. Endelig må man nævne den melodi, som hele byen danser til fra tid til anden.

På samme måde som musikken holder farverne sammen på filmen. Man kan sige, at de her står i samme forhold til farverne i »Paraplyerne«, som musikken her til den i den foregående film. Mens *Bernard Evein* i »Paraplyerne« arbejdede med mættede farver og ofte tunge mønstre, bruger han her praktisk taget ingen mønstre (kun glasmosaik-væggen i cafeen kommer i nærheden af noget sådant) og næsten ingen mættede eller rene farver. Bortset fra et par gule og orange toner (Étiennes skjorte fredag, Delphines kjole lørdag, Bills skjorte mandag) og nogle sporadiske grønne hos de forbipasserende på pladsen er alle farver løst op i hvidt og holder sig i øvrigt

inden for et snævert spektrum fra rosa over violet og lyseblåt til ret stærkt blåt, eller i rene hvide og sorte neutraler (musikbutikken og galleriet, især, men også Bill og Étienne søndag aften). Også hele byen holder sig inden for dette spektrum med sine hvide huse med pastelfarvede skodder og de ligeledes pastelfarvede brandhaner (men pudsigt nok ikke bænkene, der nærmest er jordfarvede).

I denne forbindelse må man også gøre opmærksom på pladsens lille gruppe af børnepiger, der danser med marinerne; så vidt jeg kan skønne, må det være første gang, at der i en nogenlunde realistisk film bruges decideret stilerede scenekostumer, nemlig her ballet-tricot og derover blot et tyndt gevandt, der markerer en kjole.

For der danses jo også gevaldigt i »Pigerne«, og også dette holder sammen på helheden. Man kan dog nok få en svag fornemmelse af, at der på en måde danses både lidt for meget og lidt for lidt. Koreografen Norman Maen har tydeligt nok været hæmmet af, at søstre Deneuve-Dorleac slet ikke kan danse; alt for ofte er der situationer omkring dem, der ligesom skriger efter at udløses i dans – og som så kun i bedste fald udløses i dans netop omkring dem. De er da også skyld i de to svageste numre i filmen, det overstadige nummer med Bill og Étienne og instrumenterne i deres lejlighed, og Solanges dans med Andy i musikbutikken. Imidlertid redder kameraets bevægelser tvillingesangen (der naturligvis også synges sjovt); blot den måde, hvorpå de skifter plads på billedfladen, er nummeret værd. I det hele taget formår Demy og fotografen Ghislain Cloquet i meget høj grad hele vejen at friske op på koreografien, der i sig selv er ikke så lidt kedelig i sin uopfindsomme ensformighed. Den flugt, der er over det første store nummer, skyldes nok hovedsageligt kameraets fejen af sted med det store cinemascopobillede hen over pladsen, rundt om bassinet. Men det væsentlige er naturligvis også netop, at flugten og friskheden er der, ikke hvad den skyldes. Hvad man imidlertid i nogen grad må savne, er de glidende overgange mellem gang og dans, som ofte har betydet de største oplevelser i de bedste amerikanske musicals (*Astaire* og *Charisse* i parken, »Dancing in the Dark«, i »The Bandwagon« f. eks.); kun Gene Kelly viser noget af dette i sit eget pragtfulde nummer, der i øvrigt er i en ganske anden, mere »løs« og typisk kellysk stil end den øvrige dans – og som Demy pudsigt nok selv har markeret som *amerikansk* ved at lade ham danse med, ikke to *marins*, men to *sailors*. I øvrigt forekommer forsøget med at lade hele byen danse at være meget vellykket; det synes trods alt at være en mere tilfredsstillende løsning end at kun hovedpersonerne, som i »On the Town«-nummeret i »Sømmænd på vulkaner«, danser mellem uanfægtede forbigående.

Som sædvanlig udnyttes kameraets bevægelser både elegant og suggestivt af Demy. Hvorledes kameraet hjælper dansen på gled, er allerede nævnt, men også de mere rolige sange understreges af kameraets bevægelser. Meget smukt er den lange gliden, der følger Maxence rundt i cafeen, da han fortæller om sin drømmepige, og meget meningsfuldt forekommer det f. eks., at både Monsieur Dame og Madame Yvon-



ne isoleres fra deres tilhørere af kameraet ved den del af deres sang, der angår deres adskillelse.

Demy har sat en mængde ind på at gøre filmen så let og så munter som muligt. Dette har han ikke mindst forsøgt med en helt utroligt kraftig udnyttelse af ordvits – *à quatre sous*, som Solange med rette konstaterer, da Maxence for 117. gang fortæller, at han tager på *perm-a-nente* (*permission à Nantes*). Sangteksterne vrimler med sådanne vits, især teksten til lørdagens leg med dans, sang, figur-rokeringer og rim i hele byen og teksten til »Les marins«. Denne sidste er opbygges af nogle få fraser og citater, der vendes og drejes i en uendelighed: *Si les roses de notre amour ne fleurissent plus qu'en épines* lyder som et citat, men jeg ved ikke hvorfra. *Si mes yeux, chère Marquise, ne vous font mourir d'amour* er med en lille pudsig drejning fra Moliere, »Le bourgeois gentilhomme«, II, 4. Af samme karakter er naturligvis den vits, at hele middagsselskabet (en scene, der for så vidt er central, som den indeholder alle de obligate konkrete hentydninger til de tidligere film) udelukkende foregår i alexandrinere. Demy må holde meget af det 17. århundredes teater, især vel af intrige-komedien, som han har mange træk fælles med.

Som eksempler på andre vits er denne type, som nok kan være billig, men som man alligevel accepterer her, fordi filmen selv går så skamløst ind for dem, kan man nævne Jules-og-Jim-bemærkningen, hilsenen *Ça colle?* til den flittigt klistrende Pépé, at Michel Legrand nævnes og nogle af navnene, ikke kun Monsieur Dame, men også Subtil Dutrouz og Lancien. Højest beklageligt er det, at underteksterne næsten intet får med af dette (og skandaløst er det, at væ-

sentlige dele af sangteksterne ikke oversættes; de er jo ikke for ingenting skrevet af Demy selv). Imidlertid bliver der også brændt nogle alment forståelige billedvits af, som da Pépé klipper papir som en gal, mens der fortæles om, hvordan danserinden er blevet skåret i stumper og stykker. Karakteristisk er det i øvrigt, at man nok føler trang til både at smile og le ikke bare med filmen, men også *ad* den og dens naive sentimentalitet, uden at det ødelægger oplevelsen, fordi man ikke kan være i tvivl om, at det er meningen, at man skal småle *ad* den. Filmen ler jo *ad* sig selv, – læg blot mærke til, hvorledes den triste historie og Simons og Yvonnes kærlighed af begge synges med et lille ironisk smil om munden.

Men munterheden og lykken står ikke alene i »Pigerne fra Rochefort«. Som i Demys andre film går også her en understrøm af noget tragisk og uforløst, der måske, netop på grund af den større, men også lidt mere overfladiske glæde, her synes stærkere end før. Allerede i den første sekvens præsenteres vi for den mørke side: den blå-hvide bilkortege er næppe kommet over i eventyrriget, før end den må dele billedet med en mørk gruppe soldater. Og hele filmen igennem mindes vi om denne mørke side; byen er virkelig, som Solange med nogen ironi bemærker, ikke blot fuld af miskendte malere, men også af sadister. Dutrouz, der allerede fredag bærer sorg på reverset, og som efter sit mord (der for resten lægger op til den eneste ligefrem usmagelige vits: en 60-årig varietédame, der for 40 år siden hed Lola-Lola – *Marlene Dietrich?*) er helt i sort, er måske nok blot en lille hverdagspessimist med sit ustandselige »det går skidt« og sine parallellel-

Fortsættes efter indlæg ■

lem situationen nu og situationen i 1939. Men også Madame Yvonne lader sig overbevise af pessimismen: hun kan jo dårligt åbne avisen uden at læse om ulykker; *C'est incroyable, cette manière de se battre*, kommenterer hun – krigen i Vietnam er ikke glemt i denne film, som Alger-krigen heller ikke var det i »Paraplyerne«. Og Lancien og hans pistol er heller ikke uden uhyggelige overtoner.

Mindre bemærket bliver måske det uforløste forhold til erotikken – helt modsat skildringen i »Lola« – der kommer til udtryk både i den kredsen omkring ord og hentydninger som »luder« og »boulevarderne«, som især tvillingerne hengiver sig til, og i en mærkelig dobbelthet i skildringen af såvel tvillingerne som de to unge mænd. På den ene side synger tvillingerne i »deres« sang om, at de har haft et utal af elskere, og senere synger Delphine over for Lancien om det liv, som hun ønsker at føre, og som han ikke kan forstå – på trods af, at det er det liv, der blandt andet

udnytter enhver gudsskabt nat til andet end søvn. På den anden side åler hun Lancien, der ikke er hendes elsker (»Du bliver aldrig min elsker,« synger hun), for at tænke på hendes krop. Heller ikke Solange har nogen elsker, og har måske aldrig haft nogen; Delphine siger til hende at med hendes indstilling vil hun aldrig finde en elsker. Og da det kommer til stykket vil pigerne heller, trods deres udvendige frigjorthed, alene hjem i seng og sove længe end i seng med de to rare fyre – og de synger endda om, at de er trætte af, at mænd aldrig tænker på andet. Ligeledes kan Bill og Étienne nok synge om, at de ikke blot rejser fra by til by og fra marked til marked, men også fra pige til pige, men de må alligevel over for sig selv indrømme, at pigerne altid siger nej, – *pourquoi?* Man begynder at tvivle på, at de nu virkelig har haft de to piger, der stikker af fra dem, både i deres brød og i deres senge.

Livet er slet ikke så grumme ukomplikeret i Jacques Demys udgave af Rochefort,

som det kunne synes; der lurer ganske klart en dunkel understrøm under den til tider noget hysterisk munterhed, der naturligvis ikke bliver mindre hysterisk af, at søstre, og især Françoise Dorleac, undertiden ser mærkværdigt trætte og udslidte ud. Man begynder at forstå den rastløshed og udlængsel, som alle de yngre mennesker i Rochefort er grebet af, og som også de ældre har kendt, selv om de nu er vendt tilbage. Og som allerede påpeget, står filmen som sådan heller ikke helt uden præg af at være lavet i en ganske bestemt ydre verdenssituation. Selv om munterheden, overdådigheden, lethed nok er de mest indlysende træk ved Demys verden, bør man ikke glemme, at filmen selv fortæller os, at det er en munterhed på trods. Opsigtsvækkende tit i filmen understreges det, at det er *quelque chose de gai* – noget muntært – vi har brug for, at man vil være lykkelige, men de to unge fyre fortæller selv i en sang, hvad det er, det gælder om: »Eksistensens tragedie gør vi til lykkens komedie«.

Fra den indledende scene i »Pigerne fra Rochefort«: dansen på hængebroen.

