

Eutrope. Dette er filmens tredje afsnit. Her skaber Rivette konsekvent og velovervejet en tydeligt afspændt atmosfære, hvad den ydre ramme angår, men kun for til gengæld at stramme og intensivere det indre drama. Den ydre afspænding kommer til udtryk i, at enkelte af de grå farver erstattes af lilla og mauve farver.

Og nonnernes dragt pyntes med en diskret blondebort. For første gang ser man solen skinne udenfor, og der er blomster i haven. Man genfinder i hele klosteret den samme elegante stemning som i en tegning af Fragonard. Og samtidig bliver kamerabevægelserne, som indtil nu konsekvent har været langsomme og højtidelige, mere smidige og luftige. Denne mere afslappede atmosfære gør dog ikke spændingerne mellem Suzanne og hendes omgivelser mindre end før. I St. Eutrope er det selve luften, der – åndeligt set – er forpestet. Suzanne er undsluppet det ene fængsel, men kun for at blive spærret inde i det næste. Tidligere har hun været offer for en priorindes umenneskelige hårdhed – her bliver hun offer for en anden priorindes overdrevne venlighed og sygelige tilbøjeligheder. Hun erfarer, at friheden ikke bare er et spørgsmål om ydre omstændigheder, men at den dybest set er et spørgsmål om indre harmoni. Man kan blive berøvet sin frihed ved en tyrannisk herres vold, men også af sine egne lidenskaber og instinkter. Der er fængsler, man selv skaber sig.

Det ender med, at Suzanne flygter fra klosteret. Nu bliver filmens sekvenser kortere og rytmen mere staccato. Farverne bliver mere kontrasterede og voldsomme end tidligere. Suzanne jages nu fra alle sider. Hun er rodløs. Før har hun oplevet en kvindes attrå – nu er det mændenes, hun erfarer. Hun bliver genstand for deres begær – en brugsgenstand, som først en munk og senere forskellige elegante adelsmænd prøver at bemægtige sig. Den eneste vej ud af det hele, Suzanne kan finde, er at springe ud af et vindue. Det sidste billede i filmen er meget udtryksfuldt. Man ser den unge pige ligge på stenbroen som i en sidste bøn og et sidste knæfald, der minder om, hvad hun tidligere gjorde i klosterkirken. Det var den pris hun måtte betale for endelig at vinde friheden.

Som det forhåbentlig fremgår af denne hastige analyse, har Rivette omdannet den ret kunstige roman fra det 18. århundrede til en film, der, både hvad stilen og dramaet angår, virker fuldstændig klassisk. Rent stilistisk er det lykkedes ham at undgå de fejltagelser, der har præget de tidligere »nonnefilm«, som vi har nævnt ovenfor, hvad enten det var Zinnemanns overfladiske holdning til sit stof, den over-spændte og propagandistiske tone, som svækkede den polske film, de delikate, men tomme fotografier à la Agostini, eller det strøg af sentimentalitet, der i enkelte afsnit prægede Bressons debut. Vi kan uden at overdrive sige, at vi aldrig før har set en instruktør udnytte et klostermiljø så stilrent som her.

Hvad handlingsforløbet angår, kan man dårligt forestille sig et strammere og mere konsekvent gennemført drama. Hele udviklingen i det vækker forestillingen om en labyrint, der stadig indsnævres mere og mere. Og i denne labyrint er Suzanne spærret inde. Fire gange efter hinanden tror hun,

at hun er ved at komme ud af den, men næppe er hun kommet ud af det ene fængsel, før hun befinder sig i det næste. Når hun undslipper en form for trædom, er det kun for at komme ind under en anden. Hun minder – om end på et mere beskedent plan – om en slags Jeanne d'Arc, overflyttet til et klostermiljø. Suzanne Simonin er Bressons Jeanne, placeret i de samme omgivelser som »Sydens engle«. Og i sin ensomhed og sin stræben efter friheden er hun samtidig en ældre søster til Mouchette. Ligesom Mouchette hverken kan eller vil hun lade sig nøje med »at drikke, spise, bede til Vorherre og sove«, som man vil, at hun skal gøre det. Hun vil ikke være en fange – hun vil frit og uden tvang give sig hen både til Gud og mennesker.

At emnet stadig er aktuelt, fremgår kun alt for tydeligt af den meningsløse kampagne, der af visse katolske kredse i Frankrig er blevet ført for at få Rivettes film forbudt. Suzanne Simonins historie er historien om den fare, der truer os alle, så snart et samfund (eller en samfundsgruppe) prøver på at gøre sin indflydelse gældende og bruge sin myndighed – hvad enten den nu er religiøs, politisk eller moralsk – til at undertrykke den enkelte og derved »udslukke ånden«.

Martin Drouzy

Le voleur (Tyven fra Paris)

Prod.: Nouvelles Editions de Films (Paris), Les Productions Artistes Associes (Paris) og Compania Cinematografica (Rom) — 1967; Producere: Nobert T. Auerbach og Louis Malle; Inst.: Louis Malle; Manus.: Louis Malle og Jean-Claude Carriere efter roman af Georges Darien; Dialog: Daniel Boulanger; Foto: Henri Decaë; Farveproces: Eastman-color; Farvekonsulent: Ghislain Uhry; Klip: Henri Lanoe; Arkitekt: Jacques Saulnier; Dekoration: Jacques Saulnier; Kostumer: Ghislain Uhry; Tone: Andre Hervee; Inst. ass.: Juan Luis Bunuel og Patrick Bureau; Medv.: Jean-Paul Belmondo, Geneviève Bujold, Marie Dubois, Françoise Fabian, Julien Guiomar, Paul Le Person, Martine Sarcey, Marlene Jobert, Bernadette Lafont, Madeleine Damien, Christian Lude, Fernand Guiot, Marc Dudicourt, Jacqueline Staup, Charles Denner, Christian de Tilière, Pierre Etaix, Roger Crouzet; Dansk distribution: United Artists; Spilletid: 120 min.; Dansk premiere: 19. 2. 1968 i Bellevue Teatret.

Louis Malles seneste film »Le voleur« vidner om en meget stærk kontinuitet i den begavede filmskabers virke. Selv den diverterende »Viva Maria« har tematiske ligheder med Malles øvrige film, men hvor debutfilmen »L'Ascenseur pour l'échafaud« fra 1957 relativt unuanceret viste Malles ensomme menneske, har instruktøren siden finslebet sin teknik, og film efter film – fra »Les amants« til »Le feu follet« – har været en bekræftelse på Louis Malles konstante udvikling som filmkunstner. »Le voleur« er Louis Malles både bedste og smukkeste og mest gennemarbejdede og mest gribende film.

Umiddelbart kan filmens historie måske forekomme en smule bizar, men den nøgterne og helt usentimentale skildring af en gentlemantyv fra århundredskiftets Frankrig viser sig meget hurtigt at have relation til nutiden. Uden at forråde filmens historie registrerer Malle i sin personskildring forudsætningerne for tressernes voldsmentalitet, og i sin ubarmhertige blotlæggelse af samfundets svagheder er filmen indirekte en stærk anklage mod nutiden (som f. eks. også Mizoguchis »Ugetsu Monogatari« er det). Og trods »Le voleur«s fortidige moder er skildringen af omverdenen langt mere almen og derfor mere vedkommende end i »Le feu follet«, hvis misantropiske univers er stærkt afgrænset.

Som i flere af sine tidligere film koncentrerer Malle sin fortælling inden for en kort tidsperiode, men i modsætning til de tidligere film har Malle denne gang valgt at berette om personernes fortid via en række lange tilbageblik, fortalt af tyven Georges Randal (Jean-Paul Belmondo). Der startes i filmens nutid. Mens Randal under et tyvetogt ransager en rigmandsvilla, ransager han også sin fortid. Han blev første gang tyv i en alder af 25 år. Handlingen var da impulsiv og først og fremmest en reaktion på, at hans elskede kusine Charlotte (Geneviève Bujold) mod en klækkelig medgift var løvet bort til en anden. Uden at forfalde til populær freudiansk psykologiseren accepterer Malle det faktum, at årsagen til Randsals passion for tyverier dybest set er uforklarlig. Senere oplæres den begavede amatør Georges Randal af en katolsk pater (Julien Guiomar), der nærer samme patologiske lidenskab for det bizarre erhverv. Mere end begæret efter rigdom forklares tyverierne som givende tyvene en fryd, der synes at nærme sig katharsis. Et par replikker antyder, at den ejendommelige lystfølelse måske kan føres tilbage til et aldrig helt forklaret had til det bestående samfund, men der er aldrig tilløb til at iklæde personerne et falsk myteskær à la Robin Hood (som f. eks. i den romantiserende »Bonnie and Clyde«).

Samfundet viser Malle os set med tyvens øjne, og karakteristisk er det, at ingen af filmens personer i almindelig forstand kan betegnes som hæderlige mennesker. Alle er på en vis måde tyve. Randsals første offer efter at han er blevet professionel, er en belgisk industrimand (Fernand Guiot), tilsyneladende en agtværdig borger, reelt mere skruppelløs end tyvene. Han taler om kapitalens løv (først fortjeneste, så udbytte til arbejderne) og synes overhovedet ikke at stille etiske fordringer til sig selv eller til livet. En ulykke på hans fabrik har kostet 15 arbejdere livet, men begravelsen betragtes af industrimanden udelukkende som god reklame for virksomheden.

Georges Randsals onkel (Christian Lude) viser sig også hurtigt at være en

tyv af sind, om end han benytter legale metoder. Som værge for Georges har onklen administreret drengens formue, og da Georges vender hjem, er den efterladte arv svundet ind til ingenting. Kun værdiløse aktier er tilbage.

Heller ikke damerne går ram forbi. En søster (Marléne Jobert) til en af de tyve, som Georges en tid samarbejder med, lever af mænd, og veninden Ida (Françoise Fabian) bruger sin modesalon i Paris som mødested for Randal og damer af det højere borgerskab, der giver tyven tip om sikre kup mod procenter af udbyttet. Og da Georges under et kup møder sit officers hustru (Marie Dubois), har denne forgæves forsøgt at stjæle fra manden, og hun viser sig senere mere end villig til at plukke Georges Randals onkel, der har udviklet en *faible* for piger af alle racer.

Heller ikke en tilsyneladende idealistisk politiker levnes nogen ære. Der tales om begyndende anarki i samfundet, og politikerer taler (som de Gaulle) om nødvendigheden af at vende tilbage til fortiden for at frelse nationen og genopvække idealerne, men denne spillet på vælgernes primitive følelser gør politikerer suspekt, idet han ikke røber hvilke minuser fortidsdyrkelsen kan indeholde.

Kun to af filmens skildrede mennesker afskrives ikke helt. Tyven Cannonier (Charles Denner) omfattes af Randal med en vis følelsesmæssig respekt (da den eftersøgte Cannonier skydes ned af politiet taber den stoiske Georges sin selvbeherskelse). Også kusinen Charlotte omfattes af Georges Randals blidere følelser, men selv da de efter adskillige år genforenes, og efter onklens død kommer til penge (Georges skriver et falskt testamente, så Charlotte arver alt), nægter Georges at opgive sit erhverv. »Det er gået mig i blodet,« siger han i et fatigt forsøg på at forklare Charlotte årsagen, og tidligere i filmen har han småfilosoferende sagt, at ingen undgår sin skæbne, og uden mange spørgsmål til sig selv, har Georges Randal fatalistisk accepteret sin skæbne som synonym med tyvens, har accepteret at han er outsideren, den ensomme i et samfund, hvis forskrifter er anderledes end hans, mens dets mennesker ikke af den grund ejer større respekt for ejendomsretten end Georges.

Bag tyvens og Malles misantropiske univers (mere eller mindre tydeligt ses det i alle Louis Malles film) findes måske en uafklaret marxisme, men der er ingen dogmer i filmen. Heller ikke er der meget tilbage af den totale livsledelse, som Louis Malle så præcist og forstemmende skildrede i »Le feu follet«, og kun tilsyneladende er Louis Malle en kølig og uengageret betragter. Hele tiden fornemmes der en smertefuld desperation bag billederne, og misantropien bliver aldrig til foragt for mennesket, men kan måske tværtimod tydes således, at Malle

nærer en så stor respekt for mennesket, at han nødvendigvis må angribe menneskene. Da Georges i filmens midte fortæller pateren om en guillotining, og om hvordan han pludselig fornemmede en stærk trang til at ændre samfundet, svarer pateren, at sådan er spillets regler, men i filmens slutning er katolikken tilsyneladende parat til at rejse bort fra Frankrig for at søge andre værdier end de materielle. Også tyven Cannonier er kommet til den erkendelse, at samfundet må ændres og siger, at menneskene kun respekterer styrken, hvorfor han vil bruge magt og terror. Georges vender sig herimod, og siger, at han er imod vold, han er bange for at blive revet med. Malle nærer ikke mange illusioner om menneskene, men synes nærmest ved at sige, at på trods af alle erfaringer er man nødt til fortsat at bevare håbet om en menneskeværdig fremtid.

Filmene er iscenesat med en imponerende økonomi og præcision. Alt overflødig er skåret bort i billedrækkerne, og de stramt og funktionalistisk afmålte kamerabevægelser viser nøjagtigt, hvad Malle vil have os til at se. Også personskildringen er grebet an på denne måde. Ingen af personerne skildres med alle detaljer givet. Der mangler enkelte brikker i puslespillet, men netop dette princip turde være en gevinst for filmen, idet Malle således sikrer sig et større engagement, en stærkere medleven, hos publikum. Kun i skildringen af den katolske tyvepater kunne man have ønsket sig en større klarhed, idet det aldrig fremgår tydeligt, om præstekjolen kun er en forklædning eller om mennesket bag det sorte klæde oprindeligt er præstedannet, men senere frafalden på grund af sin ejendommelige lidenskab og måske også på grund af utilfredshed med kirken (men ikke skriftens änd). Det sidste forekommer dog mere sandsynligt, fordi tyven Georges Randal i filmen accepterer ham som præst, ja oven i købet spørger, hvad der egentlig bliver af de penge, som katolikken samler ind til kirken. Men usikkerheden giver ikke filmens personskildring slagside. Hertil bidrager selvfølgelig også de fremragende skuespilpræstationer, der livgiver selv de mindste roller og yder Malles tørre humor fuld retfærdighed. Det er en meget civiliseret film. *Per Calum.*

Shakespeare Wallah (*Shakespeare Wallah*)

Prod.: Ismail Merchant/James Ivory, Indien 1965. Udlejning: Fox. Instr.: James Ivory/ass.: M. Shafi, R. Subla. Manus.: R. Prawer, James Ivory. Foto: Subrata Mitra. Klip: Amit Bose. Satyajit Ray. Medv.: Felicity Kendal, Shashi Kapoor, Geoffrey Kendal, Laura Liddel, Madhur Jaffrey, Utpal Dutt, Jim Tyler, Parveen Paul, Prayagraj, Pincho Kapoor, Hamid Sayani, Partrap Sharma, Sudershan. Prem.: 22.1. 1968, Camera. Længde: 125 min. 3325 meter/rødd.

Som alle nye filminstruktører må James Ivory finde sig i at blive sammenlignet med en hoben af de gamle. Rigtig nok har hans film »Shakespeare Wallah« både mindelser om *Jean Renoir* (»The River«) og *George Cukor* (»Bhowani Junction«) og »Heller in Pink Tights«, men allermest nærliggende og allermest korrekt er det selvfølgelig at sammenligne Ivory med *Satyajit Ray*, som han da også gerne vedkender sig sin gæld til. Ray har komponeret musikken til »Shakespeare Wallah«, og han har også været rådgivende ved optagelserne. Ivorys beundring for ham gennemtrænger filmen. »Shakespeare Wallah« er fortalt med samme ligefremme og forfinede enkelhed som Rays Apu-trilogi, og den stiller anmelderen over for det samme problem – et problem, man for øvrigt også støder på, når man beskæftiger sig med filmkunstnere som *Jean Vigo* og *Eric Rohmer* – nemlig dette at skulle analysere og trænge ind i et værk, der i sin opbygning er helt usædvanlig homogen, og hvor de forskellige komponenter kun vanskeligt lader sig isolere. James Ivory er filmfortæller, ikke det bitterste nyskabende eller eksperimenterende, og han kommer i sin form meget nær til det ideal, som *Astruc* opstillede i sit essay om »Kameraet som pen«.

»Shakespeare Wallah« fortæller historien om en skuespillertrup, »The Buckingham Players«, der turnerer i Indien, og om dens fallit i de nye tider. (»Wallah« er et indisk ord, der betyder »fortolker« eller »formidler«). Ind i denne historie er flettet en anden om truppens ingenuer, Lizzie Buckingham, og hendes forelskelse i en rig, ung inder. Også denne historie bliver en fallit.

»Shakespeare Wallah« foregår i vore dage i et Indien, der er fuldt af modsætninger. Skuespillerne, der bærer på en britisk kulturarv, kan ikke længere finde afsætning for denne. De støder gang på gang sammen med samfundet, der har løst sig fra sine forpligtelser over for imperietidens engelske kultur, og som på én gang er blevet emanciperet og bagstræverisk. Men »Shakespeare Wallah« fortæller ikke blot om sammenstød mellem kulturer, men også om sammenstød mellem generationer. Lizzies forældre vil ikke acceptere hendes forelskelse i den unge inder, Sanju Rai, og de presser hende til at rejse hjem til England, til det England, hun aldrig har set, og som hun slet ikke længes efter. Selv bliver de i det Indien, der ikke længere har brug for dem.

James Ivory benytter i sin fortælling ofte den teknik at give os ét indtryk af en scene, som han derefter korrigerer ved at lade billedet udvide sig og vise os noget helt andet. Rent formelt består denne teknik i, at han ofte lader sekvenserne åbne sig i et nærbillede eller en halvtotal, hvorefter han lader kameraet glide tilbage til et totalbillede. Filmens første scene er et eksempel på denne teknik. Vi befinder os ved kanten af en kunstig sø, hvor skuespillerne er i færd med at opføre et superengelsk rokkokko-lystspil. Rays musik til scenen er pompøs og fuld af europæiske klangerfarver. Indstillingen skifter, og vi ser de indiske tilskuere i ærbødig og uforstående afstand. Citharmusik toner frem, og en vildfaren økse afbryder skuespillet. Den indiske virkelighed er brudt ind...