

se fra hans side løber hun tilbage til Daniel (2. bølge). Igen er stemningen spændt, Daniel bakker ud og vil rejse. Adrien og Haydée taler roligt om tingene, som venner. Da dukker kunstsamlere Sam op og overtager efter bevidst kalkulation fra Adriens side, Haydée. Da også det forhold (3. bølge) er ovre, synes vejen åben for de to, men så kikker det som nævnt til slut.

Hele dette spillfægteri der nøgternt set mest ligner *Adriens* krogede vej til Haydée, fortolker han gennem hele filmen (og han bliver end mere hårdnakket i sine teorier jo mere han selv griber aktivt ind!) som veloverlagt strategi fra *hendes* side. Hans pompøst egocentriske teorier bliver stadig mere urimelige som filmen skrider frem, indtil den totale gennemhulning til sidst.

Alt må således omvurderes. Den Haydée som titlen gør til hovedperson, viser sig i virkeligheden (så vidt noget overhovedet er kontrollerbart i denne film) blot at være en meget ung, meget laber dame, hvis problem altid har været at mændene hang efter hende. Hun er usikker, prøver sig ret ureflekteret frem og tilstår, at det hun længe efter, er at etablere et blot nogenlunde normalt forhold til andre mennesker. Den moralske forkastelse af hende, som de to mænd præsterer, falder altså. Hvis der er nogen der er skurke er det snarere dem. Daniel opfatter sig selv som barbar (som hans kunst der kan skære), én man ikke skal komme for nær. Det er en grov holdning, men han har dog et ret afdæmpet forhold

til sin egen distanceren sig, gider ikke konsekvent gøre alt for at afskærme sig.

Yderst og mest radikalt står da Adrien. Haydée er ikke hovedpersonen, det er derimod hans besværlige bevidsthed. Han ønsker den endelige »splendid isolation«, den perfekte sommerferie, hvor man behersker alt. Han dyrker fanatisk sin uengagerthed, læser for ikke at tænke, bader med militærisk præcision, indretter sin tid systematisk. Bevidstheden mestrer dog ikke den ubevidste Haydée, han bliver ganske almindeligt jaloux, pansret smuldrer, og da han endelig bliver alene, var det hele kun pjat. Hans ensomhedstrang var kun virksom og besnærende, så længe de andre var der. Til slut vælger han sentimentalt (?) at tage til London.

Filmen selv (om man så må sige) fremstår som et unikum af neutralitet og sikker kølig ro og skønhed. Den gør som sagt på meget subtil måde rede for de tre's spil, deres roller og små luskerier. Som et fint eksempel på afbalanceret karakterisering står f. eks. portrættet af Sam (det er her filmen og ikke Adrien der fører ordet). Denne på en måde usympatiske gamle gris, lutter lumre sovekammerblikke og dreven »charme«, bliver ikke udleveret. Tværtimod er han helt fornuftig, når han med sin gyserlige accent fortæller Adrien om hulheden i hans dovenskabsteorier.

Overfor personer står lokaliteterne, solen, den sommerhede atmosfære. Igen (og nu langt mere konsekvent end i »Le sig-

ne...«) overholder filmen i sin klipning døgnets rytme, det cykliske forbindes med selv meget lange tidsstræk. Landskabet er indfanget i store klare farvebilleder, ikke mondænt lækkerhedssøgende, men smukt, sitrende af evindelig fuglekvidder. Og dette er da filmens fineste pointe: at den forbinder Adriens rabiate sommerdrømme med selve drømmen om sommeren i fuldstændt smukke billeder af den prægtige natur, hvor alle muligheder ligger åbne, forbinder i blid ironisk kontrast. Natur contra en bevidsthed der plager sig med naturdrømme og som i og med sig selv opløser dem. Og det deraf følgende muntre paradoks: at den morale der måtte ligge i filmen ligger implicit i forløbet, sådan at vi selv må grave det frem og danne os en opfattelse. Sådan kan Rohmer være både neutral og moralist.

Truffaut berømmer med rette (interview Kos. 82) Rohmer for hans evne til at fortælle en historie i en tid hvor kronologi og den slags er problematiske for mange filmfolk, og fremhæver desuden »La collectionneuse«s neutrale skønhed. Det er i virkeligheden en meget præcis karakteristik af kunstneren Rohmer: En kølig intelligens, uden den hjerteknugende følsomhed måske, men en mand der er sig bevidst med hensyn til de krav man må stille til film som fortælling i vore dage. Det er film som prosa, ikke poesi, men det er jeg-film, et raffinement der er ganske nyt og fuldt af ikke mindst moralske muligheder.

HULOT I FORSTÆDERNE PLAYTIME

Ib Monty



Næsten 10 år har vi ventet på et gensyn med vor ven, M. Hulot. Nu er han her – foreløbig i Frankrig, forhåbentlig også meget snart i de danske biografer. Han er tilbage blandt os i »Playtime«, en film, der har været længe undervejs; men som er ventetiden værd. Ikke blot betegner den Jacques Tatis hidtil største indsats i produktionsmæssig henseende, i mine øjne er den også Tatis hidtil vittigste og smukkeste værk.

Det er 19 år siden, at Tati efter en række kortfilm, som vi desværre endnu ikke har stiftet bekendtskab med, introducerede sig selv med den kønne, stilfærdige og lyriske idylfarce »En festlig dag«. Siden har han kun lavet tre film, alle med Hulot-figuren, der præsenteredes i »Festlige feriedage« (1953), en venligt-ironisk sædekomedie om det franske borgerskabs mærkelige adfærd. Det tidskommenterende perspektiv udvidedes i »Min onkel« (1958), hvori den moderne verdens komforttyranni kontrasteredes mod det traditionelle parisiske livsmønster.

Med »Min onkel« placerede Tati sig i manges bevidsthed som en konservativ, ja næsten reaktionær satiriker, der som alle store satirikere gjorde grin med fremskridtet og romantisk priste en svunden tidslivsstil. At han med denne film også kunne begejstre de politisk fremskridtsvenlige, de venstreorienterede, er måske ikke så paradoksalt, som det kunne synes. Ikke blot fordi de politisk fremskridtsvenlige jo oftest er lige så bekymrede over den moderne verdens fremskridt i f. eks. teknisk henseende som de reaktionære. Men vel først og fremmest fordi Tati er humorist, ikke satiriker og moralist. Tatis holdning til verden er ikke bekymret, men undrende. Han vil ikke lave om på verden. Han vil først og fremmest betragte den. Tati er som kunstner upolitisk. Han er ikke interesseret i meninger, men i mennesker. Hans film vil aldrig bevise noget, men vise noget. Det vigtigste i filmene er aldrig historien, eller intrigerne, det er personernes adfærd. Hvordan reagerer mennesker i bestemte situationer? Og dette hænger naturligvis nøje sammen med det komiske princip, hans iscenesættelser er baseret på. Som alle store komikere arbejder Tati på grundlag af en formidabelt udviklet iagttagelsesevne. Han observerer virkeligheden, men når han gengiver den i humoristisk perspektiv, er der altid kun tale om en næsten minimal drejning over mod det kærerede. Tati er vel nok den af de store filmkomikere, der forvrænger virkeligheden mindst. Scene efter scene i hans film er kun løftet så lidt op over, hvad der egentlig godt kunne ske for os alle, at Tati alene af den grund har sin helt særlige placering blandt de store komikere, hvor han hører hjemme. Trods deres individuelle forskelligheder er der større lighed mellem Chaplin, Keaton og Jerry Lewis end mellem Tati og nogen af de andre. Tatis situationer udvikler sig aldrig ud i den gigantisk-komiske overdrivelse. Og med Hulot har Tati skabt en fuldkommen original figur, der forekommer at være uadskillelig fra den Tati'ske verden, selvom Tati selv har sagt, at han drømmer om at lave en film uden Hulot. »Playtime« kan godt opfattes som et skridt på vejen mod opfyldelsen af denne drøm.

Hulot er fremfor alt tilskueren, og han adskiller sig fra alle andre komiske figurer ved, at han aldrig bliver involveret i komiske situationer eller katastrofer. Hulot er i grunden altid en tilfældig biperson i filmens hændelser. Man kan ikke engang kalde ham en katalysator eller igangsætter. Han kommer altid ind i billedet som en person, der er en lille smule i tvivl om, det er ham, man henvender sig til.

Hulot er det forekommende og høflige menneske i renkultur. Vi ved intet om ham. Vi kender ham kun som en, vi tilfældigt møder på gaden. Vi ved ikke, hvad han laver f. eks. Han falder ind i helheden. Hans høflighed bevirker også, at han kan virke næsten ufølsom. Vi ved ikke, hvad han tænker eller føler, thi intet gør egentlig indtryk på ham. Han er nok utrolig interesseret i sin omverden, og han er meget nysgerrig. Han har altid tid til at standse, når der er et eller andet, der undrer ham, og næsten alt får ham til at undre sig, men han giver næsten altid på sin urbane og høflige facon udtryk for en komplet mangel på forståelse af, hvad der egentlig sker omkring ham. Man kan godt sige, at Hulot er udtryk for en total fremmedgørelse, men hos ham har alienationen ikke skabt neuroser. Han befinder sig ganske godt ved at være udenfor. Og den omstændighed at han virkelig er et af den moderne films mest utilpassede individer er ikke tragisk. Det kan bl. a. holde ham inden for den blufærdigheds grænser, som måske er hans væsentligste egenskab. Hulot er, som Gilles Jacob har sagt det, »en ven, der er flink og adspredt«.

Og selv om Hulot er en biperson, så er han for Tati inspiratoren i filmene. Lad os igen citere Gilles Jacob: »Hvis Tatis verden er ladet med komik, som uvejret er ladet med elektricitet, så er det M. Hulots tilstedeværelse, som sætter ild til krudtet og på en eller anden måde frigør en undertrykt latter, der er lige ved at bryde løs.«

Det er netop denne komik for lavt blus, som man elsker og fryder sig over i Tatis film, og Tati har aldrig mestret denne komiske teknik så suverænt som i »Playtime«. Det er muligt, at man på forhånd skal være meget forelsket i Tatis humor og stil for at nyde »Playtime« helt uforbeholdt. En af de indvendinger, der er rettet mod filmen, er f. eks. at den er for lang (den varer 2½ time), at scenerne er trukket for langt ud. Nogle finder også, at den i sin ydre form er alt for grandios anlagt i forhold til det lidt, der sker. Indvendingerne forekommer mig at være udsprunget af en konventionel tankegang. Det er dog ikke spørgsmålet, om der foregår lidt eller meget i en film, men det heldige resultat afhænger af, hvordan det lidt eller meget, der sker, er skildret. Man kan også vanskeligt tage den indvending alvorligt, der går ud på, at det er forkert af Tati at have lavet sin film i 70 mm og med stereofonisk lyd. Dette udstyr bør dog ikke være forbeholdt superproduktionerne. Tværtimod kan man ikke minde at have set det gigantiske lærred anvendt med større kunstnerisk nødvendighed end i »Playtime«, der er frappe- rende smukt og naturligt fotograferet af Jean Rabal og Andreas Windig. Og i hvert fald har jeg aldrig oplevet en så gennemtænkt anvendelse af den stereofoniske lyd som i »Playtime«. Tati har altid været

en instruktør, der var lige så interesseret i lydlige gags som i sight gags, og den stereofoniske teknik har sat ham i stand til at udforme nogle lyd-gags, som det ville være umuligt at skabe med samme effekt efter det normale system.

Som instruktør er Tati en professionel perfektionist. Han vil gerne spille på hele klaviaturet, og har jo i øvrigt sagt, at han også helst ville have lavet sine to første film i farver.

»Playtime« begynder i et interiør, som vi har vanskeligt ved at identificere. Vi befinder os i noget, der ligner en ventesal i et moderne nikkell- og glashospital. Et ældre par sidder og venter i en sofa. De er urolige og nervøse. Smukke piger i nærmest antiseptisk udseende dragter bevæger sig tyst ud og ind ad døre. En mand nusler rundt og fjerner usynligt støv. Men lidt efter lidt går det op for os, at vi er i Paris' lufthavn. Denne indledende scene anslår straks stilen. Vi er i den fremtid, der efter sigende allerede er begyndt. Alt er efterhånden kommet til at ligne hinanden.

Til denne lufthavn kommer et selskab af amerikanske kvindelige turister. De ser ud som sådanne damer skal se ud, og som de i virkeligheden også ser ud. De pludrer lykkeligt. De skal gøre Paris. Ud fra denne start forløber nu filmen, der godt kan betegnes som en serie scener af pariserlivet, som det udfolder sig i de forstæder, der efterhånden æder sig ind på storbyerne. Det amerikanske selskab dukker med visse mellemrum op i filmen, og det virker som en slags forbindelsesled mellem scenerne, der i øvrigt står uafhængigt isolerede fra hinanden. Vi får præsenteret en række eksempler fra *la vie moderne*, og Tati bruger skiftevis de amerikanske damer og M. Hulot til at give scenerne en vis samling. Hulot og damerne mødes, men lærer dog aldrig hinanden at kende. De lever i to verdener. Kun med en ung pige i selskabet får Hulot nærmere kontakt. Hulots forhold til denne pige svarer fuldkomment til Hulots forhold til den unge pige i »Festlige feriedage«. Inderst inde i Hulot er der måske nok en drøm om, at forholdet kunne udvikle sig til noget mere, men for pigen er Hulot blot en flink og venlig pariser. Og naturligvis bliver der heller intet ud af møderne.

Hulot møder vi, da han skal finde en mand i en kontorbygning. I denne scene synes Tati ikke at have glemt en eneste af de latterligheder, som er forbundet med et sådant moderne kontorkompleks. Alle-rede hos portneren tårner vanskelighederne sig op. Portneren er en ældre mand, der er blevet stillet over for et elektronisk kaldeanlæg. Portneren prøver uden den mindste overbevisning om, at det vil lykkes at finde frem til den mand, Hulot søger. Anlægget summer, knapper lyser, men portneren er fuld af mistro og opgiver til sidst. Hulot bliver naturligvis ikke vred. Han forstår portnerens apati over for det elektroniske vidunder, og han sætter sig tålmodigt til at vente. Venteværelset er forsynet med moderne pneumatiske lænestole, og på lydsiden får Tati den maksimale effekt i retning af mærkelige suge- og pustelyde, hver gang Hulot sætter og rejser sig. Tati topper lydkomikken, da en anden kommer ind og sætter sig. Den nye er en meget energisk og effektiv yngre forretningsmand, der åb-

ner sin flade mappe med vældige lynlåslyde, knitrer med sine papirer, knalder med sin kuglepen, og som også fremkalder helt andre lyde fra sin lænestol end Hulot gør det. Tati karakteriserer i denne scene en moderne forretningsmand alene på grundlag af de lyde, han fremkalder. Scenen udvikler sig efterhånden til en stilfærdig, men enorm lang række misforståelser, hvor Hulot og den mand, han skal møde konsekvent går fejl af hinanden i det geometriske kontorlandskab.

Efter at være kommet ud af den mærkværdige kontorbygning slipper Tati Hulot løs på en messe for tekniske innovationer. Hulot går rundt med sin store undren og får demonstreret støvsugere, der kan lyse ind under møblerne, således at husmoderen kan finde støvet, hvis hun vel at mærke lægger sig fladt på jorden. Amerikanerinderne er naturligvis henrykte, og *Art Buchwald*, som Tati har fået til at skrive de amerikanske replikker, har lagt dem en ræk-

ke af de særligt malende amerikanske henrykkelsesudbrud i munden. Højdepunktet i denne scene er demonstrationen af en dør, der ikke kan høres, når man smækker den. Den tyske sælger er henrykt for opfindelsen lige til det øjeblik, hvor Hulot driver ham til raseri ved sin nysgerrighed, og han vredt forlader ham – hamrende døren i – men berøvet effekten – da døren er lydløst smækkende.

Det skal ikke skjules, at der er svage partier i »Playtime«. Det er karakteristisk, at det mindst vellykkede afsnit er et, hvori Tati bygger på en mindre original idé, for ikke at sige en idé, der allerede er en komisk kliché, nemlig en scene, hvori der gøres nar af folk, der ser fjernsyn.

Til gengæld stiger filmen efter pausen til sublime højder i filmens længste scene. Den drejer sig i al sin enkelhed om åbningen af en ny fashionabel restaurant. Det højere selskab ankommer, mens der endnu arbejdes af håndværkere, og i køkkenet er tjene-

re mere optaget af at diskutere detaljer med håndværkerne end at betjene gæsterne. På sin stilfærdige facon følger Tati pointe på pointe, og i denne lange og liflige scene finder man Tatis stil i smukkeste udfoldelse. Hans gags spiller ikke på overraskelsen, men netop på den rolige fremadskriden. På overfladen er alt tilsyneladende i orden. Gæsterne keder sig stive i ansigtet, og tjenerne udfolder al deres professionelle høflighed. Tati benytter gentagelsesprincippet på samme måde som Kurosawa gjorde det i »Shichinin no samurai«. Ved at gentage sine gags langt ud over, hvad en mindre dristig instruktør turde, lægger han en hel ny komisk virkning ind i det. Ved et bord sidder f. eks. et par, der får serveret en fisk. Fisken er båret ind, men hver gang tjenerne skal til at tranchere den bliver de afbrudt. Hver ny tjener når kun at støve fisken til med krydderier. Efterhånden har fisken fået denne indledende behandling seks-syv gange. Parret



ved bordet protesterer ikke. De er formentlig ikke sikre på, om tjenernes behandling af fisken ikke er et led i et raffineret gastronomisk ritual. Tati har med enkle midler individualiseret tjenerne, således at vi får næsten alle afskygninger af dette folkefærd. Særlig latterfremkaldende er en ung tjener, der er uhyre optaget af sit eget udseende, og som bevæger sig rundt mellem bordene med de mange smukke (og rige) kvinder med lade, omhyggeligt indstuderede sensuelle bevægelser for at gøre indtryk. Det stopper ham ikke, at ingen af kvinderne overhovedet lægger mærke til ham.

Efterhånden begynder der at gå opløsning i arrangementet. Arkitektens storslåede arrangementer falder fra hinanden, og alt ender i kaos, men i et glad kaos, anført af en jovial amerikaner.

Det er ikke uden betydning, at Tati netop lader amerikaneren være den, der får bragt livsglæden tilbage i restauranten. Da amerikaneren ankommer tidligere på aftenen, optræder han brovtende og anmassende som *tourist American style*. Man ser straks i dette udtryk for Tatis lette anti-amerikanisme, der jo var grundlaget for »En festlig dag«. At amerikanerens taktløshed senere viser sig netop at have den anden side, foragt for det stive og sofistikerede, er ingen tilfældighed. I denne detaille afspejles ganske tydeligt hele den ændrede holdning, ikke blot til *the American way of living*, men til den moderne verden, som man mærker i »Playtime« i sammenligning med den umiddelbart foregående »Min onkel«.

Det vil være vanskeligt at beskyjde »Playtime« for nogen reaktionær indstilling til den moderne tilværelse, og den sætter ikke det nye op mod det gamle som i »Min onkel«. I »Playtime« ser man overhovedet ikke andet end den nye forstadsverden. De stakkels amerikanske turistdamer kommer aldrig ind til Paris. De får kun de traditionelle parisiske seværdigheder (Triumfbuen, Sacre Coeur etc.) at se som spejlbilleder i de utallige glasdøre i filmen, når de åbnes eller lukkes. Og de er henrykte over disse spejlbilleder. »Playtime« er ikke en satire over den moderne verden. Hulot har accepteret den som en ny og mærkelig foreteelse. Og Hulot selv er mere i baggrunden end tidligere. Samtidig er han mangfoldiggjort. Der optræder flere steder Hulot-lignende personer i filmen. Hulot vandrer omkring i denne besynderlige moderne civilisationsverden med sin store undren. Han er som et barn, der opdager alting på ny, og filmen er totalt blottet for satirisk bitterhed. Den har en menneskevenlig ironi, og er uden tvivl Tatis mest generøse værk. Den er lavet på et overskud af ideer og på et overskud af interesse for menneskene. Den har det store kunstværks selvfølgelighed. Tatis iscenesættelse har samme naturlighed som de bedste amerikanske filmiscenesættelser. Det er en film, der opløfter en ved sin kombination af følelse og humor, og den slutter vidunderligt smukt med en gigantisk karrusel, hvor bilerne og busserne roterer i en rundkørsel til et af filmens kønne musikalske temaer. Man er ked af at sige farvel til M. Hulot, og man håber, at der ikke skal gå ti år, før vi atter ser ham iblandt os.

FILMENE

Ostre sledovane vlaky (Skarpt bevogtede tog)

Prod.: Czech State Film Prod/Barrandov, Bohumil 1966, Czechoslovakiet. Instr.: Jiri Menzel. Forlæg: Hrabeks novelle af samme navn. Foto: Jaromir Sofr. Klip: Jirina Sust. Ark.: Oldrich Bosak. Medv.: Vaclav Neckar, Jitka Bendova, Vladimir Valenta, Libuse Havelkova, Josef Somr, Alois Vachek, Jitka Zelenohorská, Vlastimil Brodsky, Ferdinand Kruta, Kveta Fialova, Nadia Urbankova, Jiri Menzel. Prem.: 8/3, 1968 Alexandra. Længde: 92 min., 2510 m, censur: gul. Udlej.: Dan-Ina.

Det er overraskende, i hvor høj grad »Skarpt bevogtede tog« formår at spille på flere strenge og derved både udnytte det krigstrauma, der har domineret østeuropæisk film, og samtidig give det moderne og levende, impressionistiske hverdagsbilledet, der er typisk for østeuropæisk, især czekisk ny bølge. Filmen er anti-heroisk og oprørsk over for den ældre generations store ord om pligt, ære og disciplin (personificeret i stationsforstanderen) ligesom Milos Formans »Sorte Peter« og »Blondinens kærlighed«, men samtidig viser den netop en heroisk handling, nemlig sprængningen af et nazistisk ammunitionstog.

At koncentrere handlingen om det seksuelle var for nogle år siden utænkeligt i østlandenes film, især når de foregik under krigen. Samfundshensyn og ortodoksi dominerede, men nu erkender man, at individet og dets personlige modning har prioritet frem for statens krav. Det er først, da den lidt imponerende helt har haft succes med det erotiske, at han kan gøre en politisk indsats for fællesskabet.

I et indledende – måske en anelse anstrengt – afsnit slås den anti-heroiske og ironiske tendens fast: Hovedpersonen kommer fra en familie af fantastere. Vi ser ham få en fin jernbanekasket på og mindes ond-

skabsfuldt om kroningsscenen både i »Ivan den grusomme« og »Richard III«. Hele filmen igennem beholder hovedpersonen Milos dette stats- og statussymbol på hovedet (også i sengen med pigen), og i slutningen kommer kasketten trillende tilbage til stationen fra eksplosionen.

De overdådigt mange seksualsemboler tyder på en påvirkningslinie helt tilbage til Gustav Machatys »Erotikon« og »Ekstase«. Anvendelsen af tog er ægte freudianisme, og desuden er der stationsforstanderindens suggestive gniden af gåsehalsen, den trekantede revne i sofaens læderbetræk og flere andre ting. Kysset, der aldrig bliver til noget, fordi toget begynder at køre med pigen, er et morsomt og rammende udtryk for Milos' frustrerede forhold til kærlighedens fysiske side, og senere får vi ren besked, da han poetisk forklarer, at hans »lilje visner«, hvilket lægen kalder *ejaculatio præcox*. I betragtning af, at hele hans bevidsthed har været optaget af hans uskyld, er det konsekvent, at han skærer pulsårerne over. Lægen, der forøvrigt spilles af instruktøren selv, giver ham køligt det råd, at han skal tænke på fodbold næste gang – og i sin naive enfold fortæller Milos alle om sin *ejaculatio præcox*, sit selvmordsforsøg og fodbold-rådet.

En vis sort humor, et tragikomisk indtryk af absurditet minder os om, at vi er i Kafkas hjemland, mens den indforståede skildring af den frygtsomme hovedperson kan være påvirket både af Olmi og Truffaut. Man har beskyldt »Skarpt bevogtede tog« for at være lidt tør og have mindre poesi end Formans film. Den kan måske også virke forsigtig og lidt kølig-kynisk i sit strenge formsprog med mange faste totalbilleder, men poesi har den dog meget af. Man vil således sent glemme lokomotivet, der er overdækket med udstillede malerier. Stationsmiljøet med togenes evindelige afgang og ankomst kunne let give anledning til grådkvalt poesi om altings forgængelighed. Tilbageholdenheden er iøvrigt nødvendig, for at man kan acceptere både den