

JACQUES BECKER

En instruktør, der er født for tidligt - eller for sent

MARTIN DROUZY

Jacques Becker døde for 10 år siden - den 21. februar 1960. I den anledning viste Det danske Filmmuseum for nylig en næsten komplet serie af hans film. Dette gensyn med hans betydeligste værker åbner mulighed for at vurdere hans egentlige indsats og for i dag at placere ham som en virkelig filmskaber i mellemgenerationen inden for fransk film.

I slutningen af forrige århundrede prøvede den franske historiker og filosof H. Taine at trænge til bunds i, hvorfor og hvordan en genial kunstner egentlig opstår. Det var efter hans mening et fænomen, der kunne forklares rent videnskabeligt ud fra en gang fastlagte sociologiske love. Et geni var simpelt hen et produkt af sin tid og sit miljø, hvor det opstod som resultat af et usædvanligt sammentræf af gunstige sociale faktorer.

Går man ind for denne tankegang (som unægtelig rummer en hel del af sandheden), kan man føre den videre og sige, at der også er tidspunkter, hvor et *uheldigt* sammentræf af omstændigheder gør, at en højt begavet kunstner har svært ved at trives og udfolde sig. Den slags perioder kan betegnes som overgangsperioder, hvor de kollektive værdier – det være sig af politisk, moralsk eller kulturel art – bliver taget op til en mere eller mindre gennemgribende revision. Den spænding og den usikkerhed, der i sådanne perioder ligger i luften, gør, at kunstnerne (måske lige bortset fra de helt store) har svært ved at finde sig selv og bringe deres personlighed til udfoldelse.

Det er ganske sikkert i en sådan periode, Jacques Becker skal placeres. Han blev født i 1906 og lavede sin første spillefilm i 1942, mens Frankrig var besat af tyskerne. Hans sidste film, »Hullet«, stammer fra 1959, dvs. det år, da den franske nye bølge brød ud. Det var det år, da Fr. Truffaut viste »Ung flugt« på festivalen i Cannes, og

A. Resnais kom med »Hiroshima, min elskede«. Året efter var det navnet Godard, der blev kendt takket være en film, der hed »Åndeløs«. Hele Beckers værk var således præget af krigen og efterkrigsårene. Det hørte altså til i en udpræget overgangsperiode, men det alene kan naturligvis ikke forklare det til bunds. Jævnside med Becker og samtidig med ham går nemlig Robert Bresson sin ensomme vej uden at lade sig påvirke af hverken det sociale miljø, den politiske uro, moden eller det publikum, han henvender sig til. Men J. Becker hører ikke til den type kunstnere, der kan leve i et elfenbenstårn, og det er næppe for meget at sige, at han formodentlig er den instruktør, inden for sin egen generation, der har følt sig mest splittet mellem det gamle og det nye – mellem i går og i morgen. Jacques Becker er med andre ord født enten for sent eller for tidligt. Han var enten for ung eller for gammel, og af dette træk bestemmes såvel begrænsningerne i hans værk som dets enestående betydning.

Man må nemlig ikke glemme, at J. Becker tilhører den samme generation som de instruktører, der i 40-erne fremtrådte som eksponenter for den såkaldte kvalitets-tradition. Han er stort set jævnaldrende med Christian-Jaque, Autant-Lara, J. Dellannoy, A. Cayatte, Y. Allégret og H.-G. Clouzot, som alle er født i årene 1900–10. Christian-Jaque og Autant-Lara havde ganske vidst allerede lavet en række film, før krigen brød ud, men til gengæld optog

Cayatte, Clouzot og Y. Allégret deres første selvstændige film samme år som Becker eller året efter.

J. Becker er på en række punkter beslægtet med disse repræsentanter for »fransk smag«. Ligesom de holder også han af veludført og vel gennemført arbejde. Der er utallige gange blevet gjort opmærksom på, at de skikkelser, der optræder i hans film, næsten altid karakteriseres ud fra deres stilling i samfundet. I »Det hændte i kroen« er det arbejdet på gården, der samler og præger alle personerne i filmen, som alle tilhører Goupi-slægten. Clarence i »To mænd og Micheline« er modeskaber, og hele filmen kan fortolkes som en skildring af det parisiske modehusmiljø, som J. Becker kendte så godt fra sin moder. I »To i Paris« arbejder Antoine på et bogbinderi, og når man ser ham bruge skæremaskinen, kan man ikke være i tvivl om, at han ikke bare er filmstatist, men en rigtig faglært arbejder. I »Edouard og Caroline« er Edouard pianist. Manda i »Smukke Marie« er snedker, og Fr. Truffaut gør i den forbindelse opmærksom på, at det er første gang, man i fransk film har set en håndværker benytte en høvl med en så enestående dygtighed og ægthed. Når J. Becker et par år senere interesserer sig for Arsène Lupin og laver en film om ham, er det ikke mindst, fordi denne gentleman også er indbrudstyv og dermed velbevandret i alle håndværksmæssige professioner. Hvad »Hullet« angår, er det som bekendt en film om menneskets ihærdige præstation



»Smukke Marie« var den første franske film, hvor man så en snedker benytte en høvl, sådan som en snedker gør det i virkeligheden (Serge Reggiani som Manda).

ner, om den præcision, hvormed det udfører sine handlinger, om dets tålmodige og omhyggelige arbejdsindsats og dermed til syvende og sidst om menneskehænder. Man vil i denne forbindelse sent glemme den scene, hvor en af fangerne ved hjælp af en tandbørste og et lille stykke spejlglass laver et periskop, og den, hvor Roland af to små flasker laver et timeglas. Alle disse ubetydelige småting er absolut ikke underordnede for J. Becker. Det er nemlig netop dem, han bruger som materiale for sine film. For øvrigt har han altid selv haft en hang til håndværksmæssigt arbejde, bl. a. med mekanik og motorer, først og fremmest bilmotorer. Også kameraet er for ham en vidunderlig maskine, som det fryder ham at arbejde med, og som han gør sit bedste for at udnytte så godt og så formålstjenligt som muligt. En kunstner er efter hans opfattelse først og fremmest en mand, der arbejder med sine hænder, dvs. en håndværker, og en film er først og fremmest et stykke fint håndværksarbejde. »Man skal arbejde meget,« skrev han engang, »og især instruktøren må efter min mening prøve på at klare mest muligt selv.« Det var dette krav til sig selv, der fik ham til at være ikke alene omhyggelig med sit arbejde, men som han selv siger: »manisk« (Arts, 29.12.54). Becker er af det samme kød og blod som de gamle franske håndværkere, Ch. Péguy lovpriste så højt. De lavede f. eks. en stoleribbe så fuldkommen som muligt, – ikke fordi den kunne ses, men netop fordi den *ikke* kunne ses, dvs. udelukkende på grund af glæden ved et veludført arbejde. Og det samme gælder Jacques Beckers værk. Det karakteristiske

ved hans film er nemlig netop den usædvanlige faglige samvittighed og den håndværksmæssige intelligens, hvormed de er udført.

På det punkt er han som sagt i slægt med de ovenfor nævnte instruktører, der ligesom han selv repræsenterer »fransk kvalitetstradition«. Den eneste forskel er, at han for sin del går endnu længere, hvad præcision, pertentlighed og ægthed angår, end de. Han går endda så vidt, at han i sin fremstilling når det, man kunne kalde sand realisme. Hvis man nemlig ser en film af f. eks. Christian-Jaque, Delannoy eller Y. Allégret en halv snes år efter, at den er blevet til, kan den ikke undgå at virke både kunstig og gammeldags. Og ikke nok med det. Det ser også ud, som om instruktørerne er udskiftelige, idet de alle sammen arbejder på næsten samme måde. Delannoy kunne lige så godt have lavet »De hovmodige« og Christian-Jaque »Kvindernes oprør« eller »La princesse de Clèves«. Ingen af dem kunne derimod have lavet »Smukke Marie« eller »Hullet«. Disse franske filmfolk, som en gang for alle har fået prædikatet »poetisk realisme« hæftet på sig, var i virkeligheden hverken »poetiske« eller realistiske. De var alle sammen instruktører, der for en stor del kørte på fiduser, – filmfabrikanter, som knap nok havde noget at komme med, fordi de ikke var visuelle kunstnere. I sammenligning med dem fremtræder Becker 20 år efter som den eneste, der har formået at præstere en realistisk filmkunst. Han gjorde det uden selv at vide det, uden at ville det bevidst, ja, man kan næsten sige imod sin hensigt, simpelt hen fordi han forsøgte at være

omhyggelig og ægte i alt, hvad han gjorde. Når han f. eks. i »Pariserungdom« viser os en gammel embedsmand, der drikker et glas mineralvand, er denne bifigur, som vi kun ser et kort øjeblik, trods alt et rigtigt menneske taget lige ud af hverdagslivet. Og når han i slutningen af »Paris på vran-gen« viser os en person som Jean Gabin, der er nødt til at tage briller på for at kunne se at dreje et telefonnummer, gør han noget, som ingen anden har gjort før ham, idet han viser os en gangster, som ikke bare er en filmfigur, men et rigtigt levende menneske. Her har vi netop det afgørende nye, Jacques Becker tilførte fransk filmkunst. Som Cl. de Givray så rigtigt siger det (Cahiers 106): »Der skal en enorm dristighed til, for at man som ambitiøs kunstner tager et enormt teknisk apparatur i brug udelukkende for at filme små ægteskabelige scener mellem Edouard og Caroline. Og dog har disse tilsyneladende u hensigtsmæssige ting åbnet et helt nyt perspektiv for filmkunsten, et perspektiv, der får os til at se verden ud fra dagligdagen, som skulle komme til at spille så stor en rolle for den nye filmbølge.«

På det punkt adskiller Becker sig altså ikke så lidt fra de øvrige instruktører af samme generation som han selv: kvalitetsgenerationen. Og samtidig optræder han uden selv at være klar over det som pioner for den nye franske bølge. Han har nemlig det til fælles med folk som Godard, Fr. Truffaut og J. Demy, at han er dybt interesseret i sine medmennesker, og at han gang på gang udviser en umådelig sympati for dem. Det var denne sympati, der fik ham til at lave bl. a. »Det hændte i kroen«. Som det bymenneske, han var – han boede hele sit liv i Paris – kendte han så godt som intet til miljøet på landet, og det er for ham netop en ekstra grund til endelig at gå i gang med at fortælle en historie, der foregår på landet. Og det er den samme interesse for andre mennesker og samfundsgrupper, der inspirerer ham til at lave film som f. eks. »To i Paris«, »Pariserungdom« og »Hullet«. Emnet for denne sidste film er nemlig hverken flugtforsøget eller som i Bressons »En dødsdømt flygter« de symbolske biklange i handlingsforløbet. Det er bare menneskene selv: 5 mand, der er spærret inde i en fængselscelle, og som prøver på at flygte. »Det, der interesserer mig, er de menneskelige problemer, forholdet mellem disse mennesker, som er fordømt til at leve sammen« (Arts, 29.7.59). Og dér står så Beckers kamera midt iblandt dem, som om det var en af dem. Instruktøren tager del i og er ligesom medskyldig i deres flugtforsøg. Selv da en af dem afslører sig som en forræder (»Enhver gruppe mennesker har altid en Judas iblandt sig,« siger Becker), kan der ikke være tale om at dømme for slet ikke at sige fordømme ham. Det eneste, det gælder om, er at forstå ham. Ifølge Beckers fremstilling er Gaspard snarere blevet forræder, fordi han er svag, end fordi han er ond. Det blik, hvor-

med Roland ser på ham i slutscenen, er ganske afslørende i så henseende. »Stakkels Gaspard,« siger han bare.

Det er denne samme overbærenhed og forståelse, Becker giver udtryk for i sin analyse af forbrydernes lilleverden i »Smukke Marie« og af gangstermiljøet i »Paris på vrangen«. Han forsøger på alle måder at fremstille disse skikkelser så menneskeligt som muligt. Becker skildrer aldrig »typer«, – han maler et portræt og viser os mennesker, som samtidig er konkrete personer. Det hænger sammen med hans interesse for det dagligdags og for hverdagslivet og med de vanskeligheder, der møder ham, hver gang han (som f. eks. i slutscenen i »To mænd og Micheline«) prøver på at skildre sygelige reaktioner eller usædvanlige følelsesudbrud. Hans interesse for mekanik udstrækker sig aldrig til også at omfatte skæbnemaskineriet, – den begrænser sig til det almindelige hverdagsliv. Hans film er et forsøg på at bevare det på en gang meget enkle og meget komplicerede spørgsmål: Hvordan fungerer menneskelivet? Hvad er det, der får det til at gå i stykker?

Hans værk kan altså til syvende og sidst betragtes som en slags samfundskronike, der begynder blandt forbrydere i 1900 (»Smukke Marie«) og slutter samme sted omkring 1960 (»Hullet«), efter at han undervejs har beskrevet en lang række miljøer og samfundsgrupper og på den måde har givet os indblik i franskmændenes måde at leve livet på. Det hele er taget med. Freskoen er så godt som fuldkommen. Der er Frankrig i 1913 (»Arsène Lupin«), Paris efter den første verdenskrig (»Montparnasse 19«), gangsterverdenen i »Farlige perler« og »Paris på vrangen«, landsbyboerne i »Det håndte i kroen«, borgerskabet i »Edouard og Caroline«, arbejdernes og funktionærernes lilleverden i »To i Paris« og efterkrigstidens unge og dem, der holder til i eksistentialisternes kældre (»Pariserungdom«). J. Becker er, som G. Sadoul udtrykker det, den franske filmkunsts Zola.

Denne Zola er imidlertid til forskel fra den rigtige fuld af sympati for sine medmennesker. Og de gode interesserer ham altid meget mere end de onde. Heri viser han sig som en sand discipel af Jean Renoir, som han en tid arbejdede sammen med og var stærkt knyttet til. I lighed med Renoir interesserer også Becker sig kun meget lidt for handlingen i det, han fortæller. Men også i det er der en logisk sammenhæng. Netop fordi han interesserer sig for menneskene, som de er, er han hverken interesseret i »ædle motiver« eller i at arbejde inden for alt for nøje afstukne filmgenrer. »Jeg har aldrig nogen sinde gjort forsøg på at behandle et emne,« siger han. »Emnerne som sådanne interesserer mig ikke. Fortællingen, handlingsforløbet og det anekdotiske interesserer mig lidt mere, men det betager ikke ... Det er kun personerne (som bliver mine personer), der optager mig i en sådan grad, at jeg hele tiden beskæftiger mig med



Jacques Becker er den franske filmkunsts Zola, men en Zola, der er fuld af sympati for sine medmennesker (Serge Reggiani og Simone Signoret i »Smukke Marie«).

dem ... Den lidenskab, hvormed jeg omfatter mine personer, er formodentlig det eneste, der kan gøre mine film interessante« (Arts, 24.4.53). *Handlingsforløbet er for Becker med andre ord kun et påskud* – et påskud til at skildre mennesker. Han går dog i sin mangel på interesse for handlingen ikke så langt som J. Renoir, der kun sjældent bekymrer sig om at bevare den røde tråd i det, han fortæller. Hans handlinger er enkle, problemlose og uden svinkeærinder. Han indskrænker sig til at besyngte kærligheden, venskabet og hverdagslivet. Men hans handlinger er dog altid noget, der kan laves om på i sidste øjeblik. Ligesom J. Renoir improviserer Becker tit, mens han optager sine film. Han gør altså mere ud af montagearbejdet end af drejebogen. Derfor er temaet i hans værker som regel temmelig løst og uden mærkbar orden i forløbet. I den måde, Becker arbejder på, nærmer han sig impressionisterne og nabierne. Hans film er som en række uregelmæssige penselstrøg eller som en kæde af sekvenser og scener, der ikke altid har nogen egentlig sammenhæng med hinanden. Disse udprægede forsøg på at slå handlingen i stykker får Becker til at fremtræde som en pioner for den nye bølge. J.-L. Godard tog ikke fejl, da han hilste »Montparnasse 19« som en forløber for anti-filmkunsten: »Montparnasse 19 er filmen om angsten ... Hvis en moderne roman er angsten for det ubeskrevne blad, et moderne maleri er angsten for det tomme lærred, og et stykke moderne billedhuggerkunst er angsten for stenen, kan en moderne film med samme ret være angsten for kameraet, angsten for skuespillerne, angsten for re-

plikkerne og angsten for montagen. Jeg ville med glæde give alle efterkrigstidens franske film for den dårligt spillede og dårligt fotograferede, men sublime scene, hvor Modigliani forlanger 5 francs for sine tegninger på Café de la Coupoles terrasse. Da, men først da virker alting betagende i denne frastødende film. Da får alt sin rette klang i denne gennemfalske film. Da opklares alt i denne dunkle film. Den, der springer ud på det dybe, har nemlig ikke mere nogen interesse tilovers for dem, der står og ser til« (Cahiers 83).

Selvfølge springer J. Becker aldrig så langt, som filmfolkene gør det i dag, hvor de som bekendt går helt uden om handlingsforløbet for hurtigere og mere direkte at kunne nå ind til filmens egentlige anliggende, som er det tema, de ønsker at behandle. Men ligesom en kunstner som f. eks. Bonnard på langt sigt har banet vejen og skabt de nødvendige forudsætninger for den non-figurative malerkunst, kan man også sige, at Becker har bidraget til at udvikle filmæstetikken i en retning, der, når man følger den videre, direkte fører over i A. Resnais og Godards eksperimenter.

Har han selv på forhånd haft en anelse om, hvor denne udvikling ville føre hen? Det er ikke let at sige. Men ét er i hvert fald sikkert, og det er, at han har haft en fornemmelse af ikke at passe i sit eget skind og af at være ikke alene et produkt af, men også et offer for sin tid, – altså kort sagt af at være født enten for sent eller for tidligt. »Jeg hader min samtid. Den interesserer sig kun for det, der er dødt. Det er den generation, der lever på

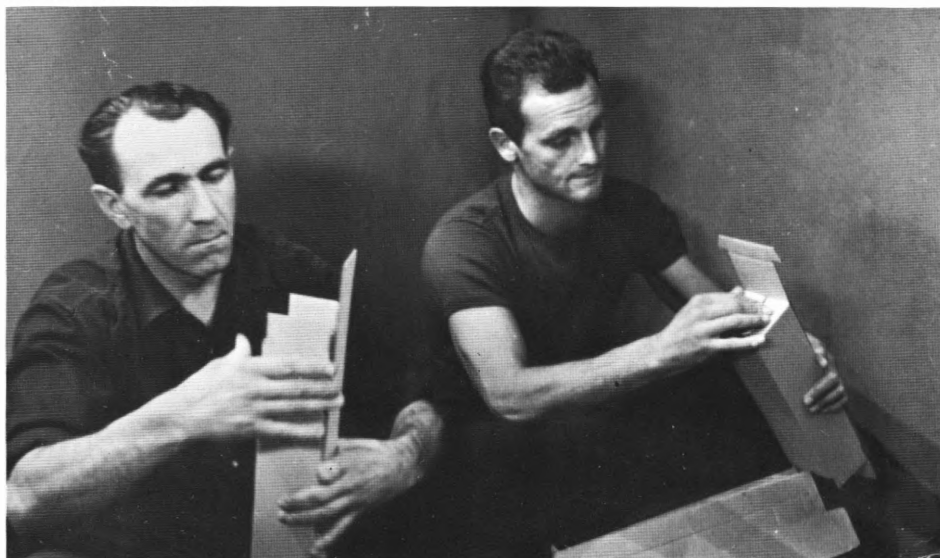


J. Beckers skikkelser karakteriseres som oftest ud fra deres stilling i samfundet. I »To i Paris« er Antoine (Roger Pigaut) bogbinder og han beskæftiger sig i sin fritid med radioteknik – her sammen med Antoinette (Claire Maffei).



I »Paris på vrangen« optræder Jean Gabin som leder af en gangster-bande. At forberede og udføre et bankkup er også en form for håndværk.

»Hullet« er en film om menneskets tålmodige arbejdsindsats og dermed til syvende og sidst om menneskehænder.



skinværdier.« Denne afsky for samtiden fik ham til at begræde fortiden – i særdeleshed hans egen ungdom, som han ikke kunne tænke tilbage på uden at få tårer i øjnene (Cahiers 32). Det er sikkert ikke noget tilfælde, at den smukkeste og mest helstøbte af hans film er »Smukke Marie«, hvor handlingen netop foregår omkring århundredskiftet. Det er heller ikke noget tilfælde, at han i »Pariserungdom« har prøvet på at genoplive en række minder fra sin egen ungdom (bl. a. jazzmusikken), mens han samtidig skildrer den generation, der følger efter hans egen, efterkrigsgenerationen. Disse unge kaldte både på hans nysgerrighed og på hans dybeste sympati. »Jeg har selv store børn,« siger han. »De lader, som om de stadig kun var 5 år. Derefter trækker de sig tilbage til deres eget domæne, som jeg ikke kender noget til. Det var dette ukendte land, jeg prøvede at gå på opdagelse i, da jeg lavede denne film.«

Denne blanding af kærlighed til fortiden og lidenskabelig nysgerrighed i forhold til fremtiden er en del af Jacques Beckers paradoks og en af nøglerne til hans filmunivers. Som alle andre banebrydere har han været på en gang fortrop og bagtrop, – han har på en gang tilhørt dagen i går og dagen i morgen. Det er grunden til, at han faktisk er blevet miskendt af sine samtidige. En filmkritiker som Henri Agel betragter ham som overfladisk og forstår ham ikke. Han taler i forbindelse med ham om »dygtighed og en grand couturiers elegance«. Ny bølge-instruktørerne nærer for deres del stor beundring for ham (Godard kalder ham meget sødt »frère Jacques«), men de beundrer ham trods alt på en vis afstand og kan af gode grunde ikke helt betragte ham som en af deres egne. Hvis Jacques Becker var blevet født 15 år før, var han muligvis blevet en anden J. Renoir. Og var han blevet født 25 år senere, kunne han være blevet en anden Truffaut. Men han blev hverken det ene eller det andet. Han står et eller andet sted mellem de to. Han er simpelt hen Jacques Becker. Ved at understrege dette anerkender man samtidig hans værks begrænsninger og dets betydning. Dets begrænsninger, fordi Becker trods sin fornyende dristighed var offer for en overgangsperiode og for et bestemt filmsyn, som han aldrig helt formåede at gøre sig fri af. F. eks. var han helt ude af stand til at opleve en film som »Hiroshima, min elskede«. Men disse begrænsninger er kun bagsiden af hans storhed, eftersom han med sit værk har bidraget ikke så lidt til at berede jordbunden for den revolution inden for filmen, som den nye bølge satte i gang i 1959.

Jean Renoir ramte ikke helt ved siden af, da han for nøjagtig 10 år siden i anledning af vennens død i april 1960 skrev: »Jacques, gamle filmkammerat, det hele var en fiasko! Det var en fiasko, men det var nu alligevel til syvende og sidst os, der havde ret!«