KOSMORAMA

107 / filmtidsskrift

tati · varda · truffaut · bresson · godard · bergman

Ansvarshavende redaktør: Martin Drouzy.

I redaktionen: Per Calum (redaktionssekretær), Morten Piil og Christian Braad Thomsen.

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.
»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 40,00. Enkeltnumre kr. 8,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18,30–21,30 eller på giro 4 67 38.

Politisk filmkunst og/eller publikumssucces

I sidste nummer af »Kosmorama« polemiserer en læser, Henrik Dreyer, mod Mette Knudsens anmeldelse af Glauber Rochas »Løven har syv hoveder« (»Kosmorama« 105). De synspunkter, som han lægger til grund for sin polemik, er interessante og fortjener at blive fremhævet og kritiseret, fordi de efterhånden udgør en af de hyppigste fordomme omkring vurderingen af den politiske filmkunst. Henrik Dreyer mener, at »hvor det drejer sig om politiske film, afhænger resultatet af det politiske budskabs formidling til publikum«, og fordi »Løven har syv hoveder« ikke blev en publikumssucces, betegner han den automatisk som en mislykket politisk film.

Det er til enhver tid urimeligt at vurdere en films kvalitet på, om den kan få et stort publikum i tale. *Hvis* man vil bruge billetsalget som kvalitetskriterium i vurderingen af en film, hvor mange billetter skal der så sælges, før filmen er vellykket? Er filmen acceptabel, hvis den ses af lige så mange mennesker, som køber en digtsamling af Jess Ørnsbo? I så fald må »Løven har syv hoveder« betegnes som en succes, hvorimod den nok bliver mere tvivlsom, hvis der skal sælges lige så mange billetter til filmen, som der er solgt eksemplarer af Klaus Rifbjergs seneste roman. Vurderingsgrundlaget er naturligvis absurd og bliver ikke mindre absurd af, at samme grundlag i tide og utide benyttes af Filmfondens direktør Erik Hauerslev, når han skal kritisere en række nyere danske film. Så rettes der også den bebrejdelse mod filmene, at de ikke er set af andre end instruktøren og hans venner. For det første er alle filmene naturligvis set af flere end de berømte »venner«, og for det andet kan man ikke kræve af en film, at den skal ses af flere end dem, der køber Jess Ørnsbos digte. Det er en typisk liberalistisk samfundsopfattelse at mene, at bare fordi det er dyrere at lave film end at udsende digtsamlinger, så skal filmene også nødvendigvis ses af flere. Sæt nu, der ikke er flere, der interesserer sig for de pågældende film.

At skelne mellem politiske film og så alle mulige andre film er urimeligt, fordi enhver film rummer en verdensanskuelse eller brudstykker af en sådan. Og at operere med eet sæt vurderingsnormer for såkaldt politiske film og andre sæt for alle andre film er ikke mindre urimeligt. At kræve af den såkaldt politiske film, at den partout *skal* få et stort publikum i tale for at være vellykket, er i sidste instans en hån mod og en underkendelse af den filmkunstner, der ikke arbejder med explicite politiske problemstillinger, men med problemer af moralsk, psykologisk eller religiøs art. For enhver filmkunstner er det af yderste vigtighed at få publikum i tale, samtidig med at ingen film kan vurderes på, om den formår at nå ud til publikum eller ej. At forlange af en film, at den *skal* nå ud til et stort publikum, før den er god, er præcis lige så irrelevant som Jean-Luc Godards polemiske påstand om, at *hvis* en film i dag når ud til et stort publikum, så er det automatisk en dårlig film. Man har lov at mene, at Claude Chabrols publikumssuccesser »Slagteren« og »Lige før natten« er lige så væsentlige film som Glauber Rochas publikumsfiaskoer »Land i Trance« og »Løven har syv hoveder« – og hvis der også inden for »Kosmorama«s redaktion hersker delte meninger om specielt Rochas film, så er disse meningsbrydninger under ingen omstændigheder dikteret af biografernes belægningsprocent.

Disse års stigende interesse for såkaldt politisk filmkunst har ført med sig, at grupper af »sidste dages hellige«, der i øvrigt aldrig har interesseret sig for arbejdere eller arbejdspladsproblemer, mener, at det er med filmkameraet, at revolutionen gennemføres. Heroverfor kan det være væsentligt at præcisere, at verden endnu aldrig er blevet ændret revolutionært med et filmkamera og næppe heller vil blive det. Det har f. eks. Godard ikke villet indse, hvorfor han synes at have begået både kunstnerisk og politisk harakiri. Rocha har derimod for længst indrømmet, at filmen praktisk taget ingen politisk effekt har, og derfor er det også muligt for Rocha at skabe filmkunst, der nok tager sit udgangspunkt i politiske og sociale problemstillinger, men hvis største betydning ligger på et kunstnerisk/æstetisk plan. Hvad Rochas film siger politisk, kan formuleres langt klarere i en dagbladskronik – og politisk mere effektivt i en TV-reportage. Når Rocha ikke vælger nogle af disse medier, men netop filmkameraet, må det skyldes, at hans primære interesse ligger i at lade politiske og sociale problemstillinger blive udtrykt via et filmsprog, der svarer til hans eget voldsomme temperament. Hvad man møder i Rochas film, er i første række et originalt og personligt temperament, og derfor er det – i modsætning til hvad Henrik Dreyer mener i sit læserbrev – i orden, at man taler om filmene, før man taler om Afrika og Brasilien.

Biograferne er nemlig fortsat et sted, hvor man oplever film, og er man ikke interesseret i film, gør man klogt i at holde sig væk fra dem. På samme måde vil »Kosmorama«s redaktion naturligvis holde sig væk fra de instruktører, der ikke interesserer sig for *andet* end film. *C. B. T.*

KOSMORAMA

Forsiden:
François Truffaut instruerer sin nyeste film »Les deux anglaises et le continent« (»Hjerter tre« på dansk). Det er Jean-Pierre Léaud til højre i billedet og Stacey Tendeter (Muriel) til venstre. Se artiklen s. 106.

Bagsiden:
I Bergmans nye film »Berøringen« spiller Elliott Gould elskeren og Bibi Anderson spiller den hjemmegående husmor, der er splittet mellem sit ægteskab og sin nye kærlighed. Se anmeldelse af filmen s. 124.

Dette nummer af »Kosmorama« handler hovedsageligt om fransk film, og den aktuelle anledning er, at nye værker af François Truffaut, Claude Chabrol og Jacques Tati de sidste måneder er kommet til Danmark. Imidlertid kan der også være grund til at gøre opmærksom på, at flere film af franske instruktører hidtil er undgået de danske udlejeres opmærksomhed. Det gælder »Lions Love«, som Agnès Varda for et par år siden lavede i USA. Det gælder Jacques Demys to eventyrfilm »Peau d'Âne« og »The Pied Piper of Hamelin« med Donovan, og det gælder ikke mindst Robert Bressons »Quatre Nuits d'un Rêveur«.

Med bemærkelsesværdig hurtighed har udlejerne sørget for, at vi har set den voldsomt produktive Chabrols seneste mesterværker, men flere ældre Chabrol-film har aldrig været vist i Danmark. Det gælder »Les Godelureaux« (1960), »L'Oeil du Malin« (1962) og »Ophelia« (1962). De stammer alle fra den frugtbare første del af Chabrols produktion, før han blev tvunget til at lave kommercielle film for at overleve. Er det for meget at håbe, at Chabrols store publikums-popularitet i øjeblikket kunne anspore vore udlejere til at hente disse oversete film til landet?

Jean-Luc Godards spillefilm har de senere år ikke været meget fremme på biograf-repertoiret, og siden maj 1968 har han ikke instrueret film for biograferne. I anledning af Chr. Braad Thomsens bog om Godard vil Filmmuseet nu forsøge at stable en næsten komplet Godard-serie på benene omfattende de væsentligste af hans film fra »Åndeløs« til »Udflugt i det Røde«. Ib Monty lover desuden, at man vil forsøge at skaffe en række af hans politiske undergrundsfilm til serien, der vil løbe af stablen i marts og april.

Fra Agnès Vardas film »Lions Love«.

Foruden Godard-bogen anmeldes i dette nummer også de to øvrige FILM/RHODOS-bøger: »Bergman om Bergman« og Philip Lauritzens antologi om ældre danske filmkritikere, – og i anledning af de mange trykfejl i de to sidstnævnte bøger kan vi afsløre, at forlaget fra 1. januar har ansat en korrekturlæser!

François Truffauts nye film »Hjerter tre« er i dagspressen blevet misforstået og nedvurderet i sjælden grad, og vi forsøger at rehabilitere den i dette nummer, samtidig med at vi henleder opmærksomheden på den enestående chance, der i februar måned er for et københavnsk publikum til at (gen)opleve Truffauts samlede produktion i Dagmar-teatrets komplette Truffaut-cavalcade.

Og for ikke at blive beskyldt for at være enøjede, kan vi allerede fortælle, at »Kosmorama« 108 hovedsageligt vil beskæftige sig med nyere amerikanske film og amerikanske instruktører.

Indholdsfortegnelse

Martin Drouzy og Poul Einer Hansen: Samtale med Jacques Tati 92
Poul Malmkjær: Trafik 95

Martin Drouzy: Samtale med Claude Berri 97
Sikken far – sikken søn 99

Martin Drouzy: Viva Varda 100

Johs. H. Christensen: Truffaut i dybden – en analyse af Hjerter tre 106

Mette Knudsen og Chr. Braad Thomsen: Samtale med Robert Bresson 109

Kurt Malmbak-Kjeldsen: Dybdepsykologen Chabrol – en analyse af Lige før natten 112
Martin Drouzy: Terror 115

Johs. H. Christensen: Godard – en kunstner i en karrig tid 116

Niels Jensen: Den knuste maske – et motiv hos Ingmar Bergman 120
Poul Einer Hansen: Berøringen 124
Øystein Hjort: Bergman om Bergman 126

Peter Schepelern: Farvefilm og æstetik 128

Filmene
Øystein Hjort: Medløberen 131
Ib Monty: Kødets lyst 133
Anders Bodelsen: Klute 134
Klaus Rifbjerg: Ægtemænd 135
Jørgen Oldenburg: Djævlene (1) 136
Chr. Braad Thomsen: Djævlene (2) 137
Claus Ib Olsen: Kes 138

Bøger
Helge Krarup: Expanded Cinema 139
Werner Pedersen: Om film 140

De 10 bedste film/1971 142

Blå Bog 143

Minikritik 143

Martin Drouzy · Poul Einer Hansen

Samtale med Jacques Tati

– Deres karriere startede indenfor kortfilmen?

– Måske skulle man hellere sige at den startede med music-hall. Da jeg havde arbejdet mig op inden for branchen, og mine bedste numre efterhånden var blevet internationalt kendt, viste der sig interesse for at optage dem på film. På den måde kom mine første kortfilm til verden, som f. eks. »Oscar champion de tennis«, og derved begyndte jeg selv naturligt at arbejde med film.

Det er for øvrigt ikke den dårligste måde at komme i gang på. De fleste af de store filmkunstnere er begyndt med at lave kortfilm, sådan var det i hvert fald tidligere, men i de senere år er det blevet almindeligt at unge instruktører straks fra starten skal lave det store og dyre, og det er spørgsmålet om det er en heldig udvikling. Også en maler må jo begynde med *croquis*-tegning for efterhånden at udvikle en personlig stil. Når jeg går ind for kortfilmen i denne sammenhæng, er det nemlig ikke så meget af økonomiske grunde, fordi det er det overkommeligste at skaffe penge til; i det hele taget synes jeg ikke det er så interessant at tale om økonomien og hvilke startvanskeligheder man har haft og den slags – det er ligesom når man skal til at spise en kage: det betyder dog til syvende og sidst ikke så meget hvad den har kostet, hvor længe den har stået i ovnen osv. – det det drejer sig om er smagen! Ligesådan er det med film: hvad det kommer an på, er instruktørens *stil*. En René Clair-film behøver ikke nogen signatur, en film som »Une partie de campagne« behøver ikke nogen signatur, Fellini behøver ikke at signere sine film, man kan uden videre se hvem der har lavet dem. Men i dag er der en tendens til at særpræget udviskes, det bliver sådan lidt samme stil over hele linien. En anden tendens som præger tidens film, og som jeg heller ikke synes så godt om, er den at de unge ikke rigtig vil anerkende deres forgængere, de vil ikke indse at de står midt i en tradition. Men man bør have respekt for dem der har arbejdet før én selv med de samme ting, og man skal i hvert fald være varsom med at tro at man har opfundet det hele på egen hånd. Nu mig selv, for eksempel – jeg ligner vel ikke helt nogen anden, men på den anden side er jeg dog heller ikke den første komiker der har levet, og der er en masse som jeg har lært af. Filmkunsten er en stor have med mange forskellige små kulørte sten, hver bringer sin.

– Hvilke franske filmkunstnere mener De at De står i gæld til – René Clair f. eks.?

– Nej, det tror jeg i grunden ikke, det er først og fremmest amerikanerne jeg har lært af, stumfilmkomikerne som kom til filmen fra music-hall. Buster Keaton er den jeg føler mig mest forbundet med. Det var en stor oplevelse at møde ham da han gæstede Paris få år før sin død; han var ældet smukt, stadig lige morsom, og studenterne her elskede ham – det gør de for øvrigt stadigvæk. Men hele traditionen fra Mack Sennett er en del af min baggrund. Der er en film som jeg før har talt om, og som jeg har lyst til at nævne igen som et fremragende eksempel på tidlig filmkomik så at sige overtaget fra music-hall – det er »Big Boots« med klovnen Titch og bygget over et af hans music-hall numre. Der findes kopier af filmen i London, så vidt jeg ved også i Stockholm – De skulle prøve at få den at se.

Da lyden kom, blev dialogen pludselig betydningsfuld, og det skabte helt nye betingelser for stumfilmkomikerne. Chaplin var efter min mening en af dem der totalt mislykkedes med overgangen til lyden. I mine film er, som De ved, den egentlige dialog stærkt undertrykt; i stedet er der en *'brouillard de dialogue'*, en tåge af dialog og lydeffekter. F. eks. »Playtime«: man hører støj fra flyvemaskiner i Orly, der er en lille dreng som græder fordi han skal tisse, amerikanernes samtale bliver uforståelig på grund af støj fra en højttaler, den tyske direktørs udbrud kan man heller ikke rigtig høre, og sådan er det hele vejen igennem. Det var en teknik jeg allerede havde anvendt helt bevidst i »Festlige feriedage«, hvor dialogen »sløres« af forskellige former for støj: bølgeslaget, døren der går op og i etc. På den måde skabes et kontrapunkt mellem billede og lyd – lyden bliver til en baggrund, hvorfra billedet træder frem i relief. Keaton var for resten i sin tid imponeret over udnyttelsen af lyden i »Festlige feriedage« – han ville have mig til at lave lydbåndet i sin næste film!

Sagen er den, at efter min opfattelse lader replikkomik og visuel komik sig ikke så let forene, og jeg vil gerne bevare det visuelle element – det er nu min måde at være morsom på.

– Stumfilmkomikerne måtte holde sig i god fysisk form for at kunne beherske kroppen under udførelsen af de til tider ret halsbrækkende gags. Keaton var en toptrænet artist, og selv Hardy var jo en fortrinlig rugby- og golfspiller. Også De har en fortid som sportsmand og lægger vel vægt på fysikken, på kroppens betydning?

– Ja, det er klart. Tager vi f. eks. en rytter der skal ride klodset og til sidst falde af hesten, han må virkelig kunne ride godt for at være i stand til at gennemføre dette morsomt og på en overbevisende måde. Eller hvis tre artister optræder med et trapeznummer, så er det komikeren der skal være den dygtigste af de tre, *også* i trapezen. I mine egne film er det nærliggende eksempel naturligvis tennismatchen i »Festlige feriedage«, men jeg kan da også nævne den scene i »En festlig dag«, hvor postbudet François – altså jeg selv – falder i vandet. Der er ingen trick i scenen – den vandgang var virkelig alvor! Nej, det er simpelthen nødvendigt at holde sig i form, og jeg forsøger selv stadigvæk at gøre det efter evne. Men det er et barsk håndværk at være komiker!

– Endnu et spørgsmål om Deres baggrund: Deres far var rammemager, og De hjalp ham en overgang selv med håndværket. Tror De at denne virksomhed kan have haft nogen betydning for Deres filmstil, f. eks. for den måde De komponerer Deres billeder på?

– Snarere for min bevidsthed om farvernes betydning, tror jeg – jeg lægger stor vægt på udtryksmulighederne i farverne, som De kan se det i »Playtime«. Den periode hvor jeg blev vænnet til at se professionelt på de billeder min far arbejdede med, faldt nogenlunde sammen med tidspunktet hvor impressionisterne for alvor var kommet i vælten, og den måde de udnyttede farverne på gjorde stort indtryk på mig. Men det kan nu godt være at det i virkeligheden er på et andet område, jeg har lært noget af min far, noget om hvad man kunne kalde håndværksmæssig hæderlighed. For at forklare hvad jeg mener, vil jeg fortælle en historie fra den tid da jeg selv var med til at indramme – den lyder som om man har hørt den før, men den er autentisk nok.

Der var en mand som havde fået et meget fint maleri indrammet hos min far. Da han så det færdige arbejde, blev han begejstret og roste rammen i høje toner. Nu skulle man tro at min far var blevet glad, men tværtimod – han blev mere og mere utilpas over mandens begejstring, og til sidst erklærede han, at han agtede at lave arbejdet om. Det kunne kunden selvfølgelig ikke forstå: »Hvorfor vil De dog gøre det?«, sagde han, »jeg siger jo at jeg finder indramningen meget smuk.« »Ja, det er netop det der er i vejen«, sagde far, »for man må helst slet ikke lægge mærke til rammen. Det er ikke den man skal se på, men maleriet.« – Det forekommer mig at den historie siger noget om at nære sand respekt for kunstværket – om at man ikke skal forsøge at tiltrække opmærksomheden med kunstige midler.

– Deres første langfilm »En festlig dag« skulle oprindelig have været en farvefilm?

– Ja, og det var den første film overhovedet der blev optaget i farver her i Frankrig – farvesystemet hed Thomson-color – og det var ikke let at få producenten med på den idé. Farverne skulle være med til at understrege filmens opdeling i tre dele: først provinsbyens grå hverdag (husene var malet grå og mørke; vi brugte vandfarve som kunne tages af igen), så anden del, festen, med butikker, faner, dragter, karruseller etc. i lyse, klare farver, og endelig sidste del i samme farvetoner som den første. De ser, at de unge instruktører i dag ikke har ret i at påstå, at de er de første som ikke har villet gå på kompromis.

Nå, desværre fik producenten jo altså ret – farvesystemet duede faktisk ikke, og der blev kun trukket sort/hvide kopier af filmen.

– Når den i visse afsnit ser noget mørk og uklar ud, skyldes det så farvenegativet?

– Ja, det må være grunden.

Hulot-figuren

– Den næste film »Festlige feriedage« lancerer figuren Hulot, som De siden har holdt Dem til. M. Hulot står i centrum både i »Festlige feriedage« og »Min onkel«, men allerede mellem disse to film er der sket en ændring: i den første film er han trods alt solidarisk med de andre og, til en vis grad i hvert fald, på lige fod med dem; i »Min onkel« derimod kommer der en dualisme ind – Hulot og familien Arpel lever i to helt forskellige verdener.

– Måske nok, men det De siger bør dog relativeres. Allerede i »Festlige feriedage« kan man finde den dualisme De taler om. De fleste af feriegæsterne kan jo slet ikke tage Hulot, han driver dem til vanvid med sine forskellige små uheld og mærkelige påfund. Kun nogle få af dem ser lidt af sig selv i ham – det er dem der lister sig til at sige pænt farvel til ham ved afrejsen den sidste dag. Omvendt er Arpels verden (i »Min onkel«) ikke helt så 'ond' som De vil gøre den til. Da jeg lavede filmen for 15 år siden, ønskede jeg at sige til visse folk: I er for optaget af materielle ting, af hus, bil, ting, teknik – I skulle tage og interessere jer lidt mere for det kunstneriske, bruge jeres fantasi en smule. Det var den første film der gjorde oprør mod forbrugersamfundet – ja, i dag er det jo uhyre banalt, det er kommet på mode, men »Min onkel« er lavet 15 år før oprøret mod forbrugerismen blev en modesag!

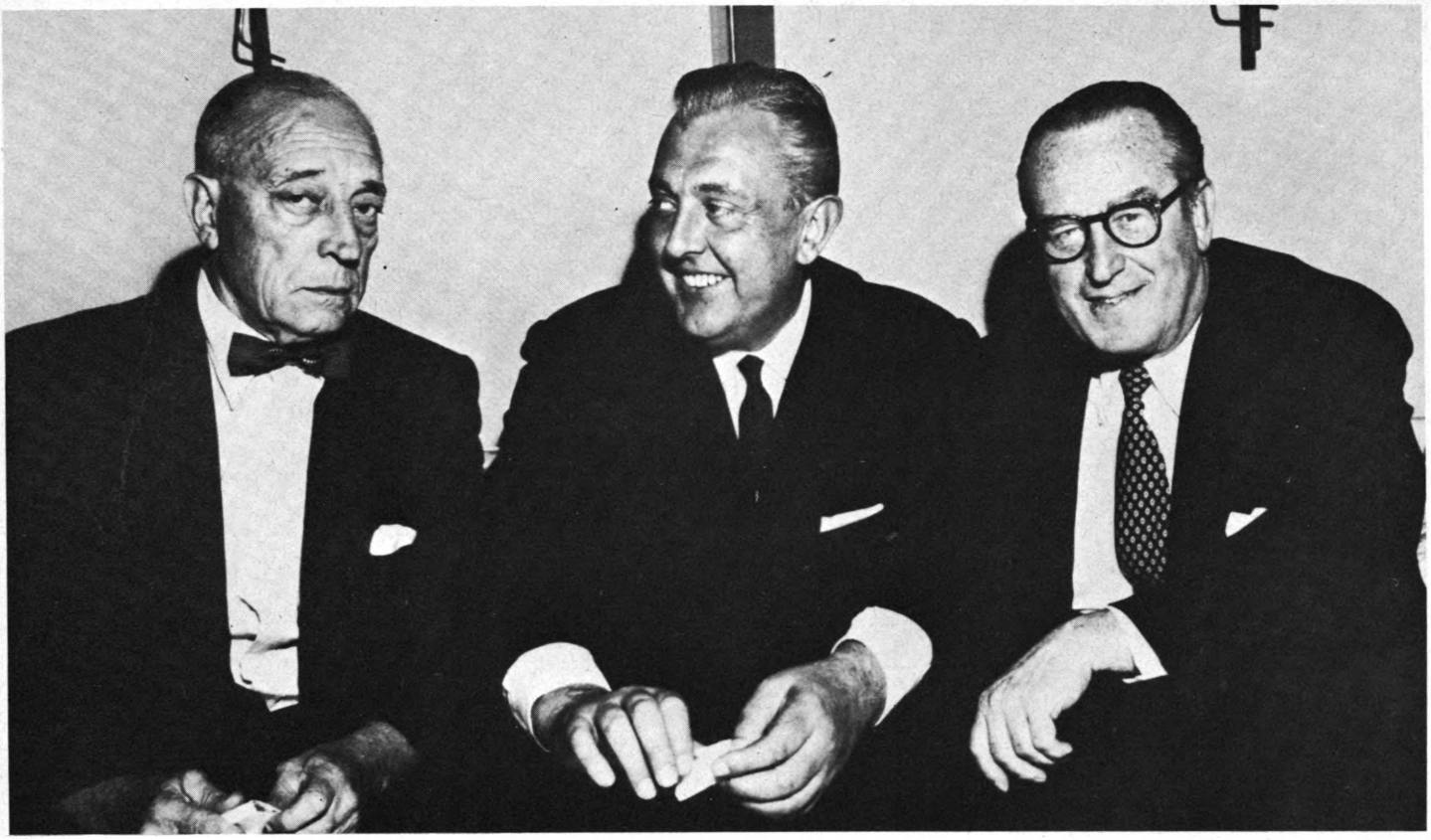
Hvad videre angår familien Arpel, så har jeg for så vidt ikke noget mod selve det hus de bor i, men derimod mod den måde de bor i det på. Man beskyldte mig ellers dengang for at være imod alt hvad der hedder moderne arkitektur (det gjorde man naturligvis også efter »Playtime«, endda endnu stærkere, og så er sandheden dog at jeg netop forhørte mig hos de bedste arkitekter for at gøre det store kompleks så *smukt* som muligt; jeg ville netop komme den kritik i forkøbet, der kunne anklage mig for at have gjort mig opgaven for let). Men det var ikke min mening blot at levere et angreb på tidens smag i boligindretning og den slags – nej, hvis Arpel havde været arkitekt og konen musiklærerinde, for eksempel, så havde alt været anderledes, så kunne de sikkert have levet udmærket i dét hus. Arpels har bare en ubegavet måde at bo der på.

Playtime

Det blev nævnt at Hulot er den centrale figur i »Festlige feriedage« og »Min onkel«. Det er rigtigt, men allerede i »Min onkel« er der sket en »demokratisering« af gag'ene i den forstand at mange gags ikke mere er knyttet til Hulot, men til drengen, hundene, bilerne etc. I »Playtime« føres denne fordeling af filmens gags et langt skridt videre. Særlig her i Frankrig var der en del mennesker som blev skuffet over, at det ikke var Hulot der gjorde alle de sjove ting. Men jeg foretrak at lade de forskellige gags udføre af dem der var bedst til det. Tag nu den lille mand der spillede portner i det store, moderne kompleks – han var simpelthen kommet med, fordi han havde denne helt vidunderlige måde at betjene kaldeanlægget på, at trykke på alle de mange knapper.

»Playtime« er blevet forstået bedre – og set af forholdsvis flere – i Danmark end i noget andet land. Det er en af grundene til, at jeg er så glad for Deres land; jeg betragter virkelig Danmark som mit andet lille fædreland, og jeg har syntes om at komme der, siden jeg for mange år siden optrådte med music-hall numre hos Ib Schønberg. – Men en grund til at »Playtime« ikke forstås lige godt af alle, kan måske være det princip jeg har, ikke at ville påtvinge publikum noget – *je n'impose rien!* Man må selv kigge efter, begive sig ud på opdagelse og iagttagelse i mine film. Det er en tendens som er blevet stærkere efterhånden, og som kulminerer i »Playtime« – folk får tid til at studere billedet, at kigge godt efter hvad det er der foregår. Da »Playtime« skulle sælges i Sydamerika, var jeg selv med derovre og overværede premieren i forskellige byer, og dér kom jeg ud for det fænomen, at publikum snakkede konstant mens filmen spillede. Det irriterede mig en del i begyndelsen, men efterhånden gik det op for mig, at det simpelthen skyldtes at tilskuerne levede med i hvad der foregik, kommenterede handlingen, spillede tam-tam til musikken etc., og det er da i sin orden – særlig eftersom filmen selv har en sådan »baggrunds-lyd« som vi talte om før, og det ikke er særlig vigtigt hvad der bliver sagt i den egentlige dialog.

De komedier der ellers laves i dag, har jeg

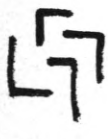


Et »filmhistorisk« billede: Jacques Tati (i midten) sammen med to berømte kolleger, Buster Keaton og Harold Lloyd.

ikke lyst at lave magen til. De forekommer mig at være en fuldkommen stil-salat, en blanding af alt mellem himmel og jord. Se nu f.eks. »Taking off« – det hele hviler på skuespillernes præstationer (og de *er* da fortræffelige, især var jeg imponeret af Lynn Carlin i rollen som moderen), men *stil* har filmen ikke meget af. Billederne i »Playtime« kunne ikke udskiftes med billeder fra nogen anden film, uden at man ville kunne se det, men man kunne udmærket skifte nogle af billederne i »Taking off« ud med andre fra f.eks. »Joe«, det ville der ikke være nogen der lagde mærke til. I stedet for denne stilblanding og stiludviskning, som man også kender fra den moderne musik, synes jeg hellere at de yngre instruktører hver især skulle forsøge at udvikle sig til *auteurs,* få deres egen personlige facon – så betyder det mindre om man undervejs en gang imellem kommer til at forsynde sig mod den filmiske »retskrivning«s regler. Det har i alt fald været mit princip i 35 år.

– *Kan De sige mere om hovedprincipperne for stilen i »Playtime«?*

– Ja, jeg kan også nævne, at jeg lagde vægt på at udnytte det brede formats muligheder, uden brug af nærbilleder og hurtig klipning som efter min mening er for voldsomt og påtvingende, men ved at opbygge komplicerede, sammenhængende gag-sekvenser. Det var tanken at filmen skulle udvikle sig til lidt i retning af en ballet. Hvis jeg må forsøge at vise Dem på en tegning, hvad det var jeg havde tænkt mig:



(fig. 1)

(fig. 2)

(fig. 3)

I begyndelsen af filmen går personerne hele tiden i et vinkelret mønster; de er ligesom tvunget til at følge linierne i de stive, pertentlige moderne interiører som de befinder sig i (fig. 1). Men på et tidspunkt er der nogle der begynder at dreje og gå i buer, flere og flere drejer og går i blødere buer (fig. 2), og det hele ender med at dreje rundt i én stor, herlig karrusel (fig. 3), hvor selv de kedelige lamper næsten kommer til at ligne en buket blomster, de ligner næsten liljekonvaller.

– *Når det efterhånden er ret sjældent at man møder en instruktør med personlig stil, som De efterlyser det, kan det måske hænge sammen med det stadig mere komplicerede tekniske apparat, som man må betjene sig af i dag. De har jo bevist, at De kan kontrollere det, men måske er der andre der føler sig trykket af det – har De aldrig set dette som et problem?*

– Nej, det vil jeg faktisk ikke mene, tanken om det indviklede apparatur knuser mig ikke. I virkeligheden tror jeg nu heller ikke, det er det, som er i vejen med visse andre. Filmen er jo ikke så enestående en kunstart med hensyn til dette punkt, som vi altid får at høre – selv i malerkunsten kan man for så vidt operere med »et stort teknisk apparat«; det gjorde for eksempel Rembrandt der havde talrige hjælpere og elever til at arbejde for sig. Hjælperne udførte det meste af arbejdet på malerierne – Rembrandt lavede bare udkastet, gav anvisninger og gjorde til sidst billederne færdige, tilføjede de sidste afgørende penselstrøg. Alligevel er hans stil umiskendelig på samtlige billeder.

Det jeg kunne tænke mig, når jeg ser en film, er såmænd bare at mærke, at instruktøren har *tilstræbt* en personlig udtryksmåde, så skidt med om det måske ikke er lykkedes perfekt, skidt med »skrivefejlene«, som jeg sagde før. Keaton og Chaplin, de kom med en stil, og de unge kunne i det mindste *prøve* at gøre det samme, men i stedet tager de af sted fra festival til festival, ser en masse film og bliver komplet forvirrede, og når de kommer hjem og selv skal i gang, blander de stilarterne på kryds og tværs.

Trafik

– Vi går over til Deres nye film »Trafik«. Efter vor opfattelse er der i den tale om en tilbagevenden til dualismen i »Min onkel« – der er den fredelige, idylliske landsby i Belgien, hvor lastbilen bliver repareret, og der er motorvejenes helvede i skarp kontrast hertil. Det synes som om De mener, at hvis vi overhovedet skal kunne leve, må bilerne fjernes. Og den optimisme som »Playtime« munder ud i, er blevet til pessimisme i »Trafik«, et indtryk som særlig bestyrkes af en sammenligning af slutbillederne i de to film.

– Synes De det? I »Trafik« får fodgængerne dog trods alt det sidste ord, det er dem der kan bevæge sig i trafikproppen, mens bilerne sidder uhjælpelig fast. For mig er scenen med paraplyerne desuden forbundet med et vist lyssyn, en form for frihed. Under en paraply kan man opleve tingene med nye øjne, måske komme i kontakt med andre mennesker. Læg mærke til den muntert fløjtende Hulot til sidst, han får for første gang kontakt med pigen, netop på grund af regnen, under hendes paraply. En paraply er ikke et gevær – man kan ikke kommunikere ved hjælp af et gevær, men *muligvis* ved hjælp af en paraply.

– Nogle af de mange billeder af ventende bilister der klør sig, spejler sig, piller næse, falder sløvt hen etc., ser ud som om de er taget uden at folk var klare over det.

– Ja, visse optagelser er foretaget med skjult kamera, men de fleste er dog konstrueret og »spilles«.

– *Er hovedparten af filmen indspillet i Holland; biludstillingen er jo i Amsterdam?*

– Nej, temmelig meget foregår i Belgien, bl.a. det lange afsnit på politistationen. At der tales flamsk og hollandsk foruden diverse andre sprog er med til at give dialogen dens særlige karakter, gøre den til en slags komisk-forvirrende støj i baggrunden i flere af filmens scener.

– *I »Min onkel« og »Playtime« stod Hulot uden for »systemet« – er han nu i »Trafik« kommet ind i det via bilbranchen?*

– For så vidt, men læg mærke til at han arbejder som *håndværker,* ikke ved et samlebånd. Hulots feriebil er en prototype, og desuden er den komplet latterlig, i det mindste for en første betragtning – i den sidste ende bliver den jo en succes. Det er en bil der har *det hele,* men ikke lige på den måde som man er vant til i branchen: den har indbygget varm douche, kaffemaskine, æggebægre, hængelampe, køleren kan bruges som grill, hornet fungerer også som elektrisk barbermaskine, hele køretøjet kan trækkes ud til en harmonikaseng etc. etc. Det er heller ikke uvæsentligt, at bilen kommer for sent til udstillingen, og så tiltrækker sig folks opmærksomhed udenfor på fortovet. Hulot er stadigvæk en ener, det er kun uden for de konventionelle rammer han kan få succes.

– *Hvad man kan finde i Deres film af kritik mod systemet og samfundet, er under alle omstændigheder lidet aggressivt. Det gælder også i bredere forstand, f.eks. i en scene som det store bilsammenstød – det er ganske harmløst, og man kommer til at tænke på ballet, som De selv nævnte før i forbindelse med »Playtime«. Hvordan ser De på det moderne krav om mere kras samfundskritik og mere direkte politisk engagement i kunsten?*

– Jeg er aldrig direkte samfundsrevser eller reformator i mine film. I stedet går jeg indirekte frem – siger det jeg ønsker at sige ved hjælp af komik, af gags. Livet stiller os over for en mængde problemer som filmen kan få os til at glemme, og det synes jeg godt den må – sommetider. Det nye oprør har en tendens til kun at se de dårlige sider ved tilværelsen, og det er naturligvis oprørets natur, men vi bør nu ikke helt overse, at dette oprør i sig selv er lidt af en luksusartikel. Jeg kender fattigdommen af selvsyn: i 15 år boede jeg i en stor karré hvor folk levede i elendighed, og børnene gik i pjalter og hullede sko. Det er på baggrund af hele den udvikling, den fremgang i levestandard der er sket siden dengang, at unge mennesker i dag overhovedet kan gå rundt i deres skindforede frakker og være oprørske.

Der er en vis type »oprørske« film som jeg i hvert fald ikke kunne tænke mig at lave. I min alder er det ikke så let at lave sig selv om; jeg kunne da heller ikke tænke mig at gå i biografen for at sidde i to timer og kigge på at folk tager narkotika. Hvad oprørsk er der i det? Nej, ved at producere film som »Playtime«, som 60 mennesker arbejdede på i halvandet år, synes jeg at jeg har lavet noget, der er lige så værdifuldt og lige så aktivistisk, som når tre-fire fyre mødes en aften omkring et bord for at planlægge revolutionen, mens de spiser en camembert. Alene ved deres produktionsform kan mine film altså være udtryk for en ægte protest, eller i hvert fald noget der får sat tingene i bevægelse.

– *Tror De på at man kan lave kollektiv kunst?*

– Unge mennesker i dag danner grupper i en slags selvforsvar. De slutter sig sammen, de okkuperer i gruppe en biograf eller en bistro, de efterligner hinanden i klædedragt og opførsel, og selvfølgelig ender det tit med, at det der startede som frihed bliver til en ny uniformering. Nej, jeg tror vist ikke på at man kan lave kunst på den måde, men jeg mener at forstå hvad det er de unge ønsker. Og det er i hvert fald en fin ting at den nye ungdomsbevægelse er international, går over grænserne. Tænk Dem, de unge i alle lande går nu imod krigen, det er første gang i historien at det sker. Måske kan denne bevægelse med tiden føre til skabelse af en ny filmkunst, det er ikke umuligt.

P.S. *Interviewet med Tati blev taget på båndoptager, som imidlertid viste sig at fungere som om det var M. Hulot, der havde repareret den: optagelsen var ubrugelig, og interviewet måtte rekonstrueres ved hjælp af (heldigvis fyldige) notater. Formuleringerne er altså ikke Tatis helt egne, men vi har ikke søgt at lægge ham andet i munden end hvad han faktisk sagde, omend med lidt andre ord.* *P.E.H.*

Tati følger med tiden. I »En festlig dag« var han postbud og kørte på cykel. I »Min onkel« havde han anskaffet sig en knallert og i »Trafik« (billedet til højre) rejser han i bil.

Poul Malmkjær anmelder

TRAFIK

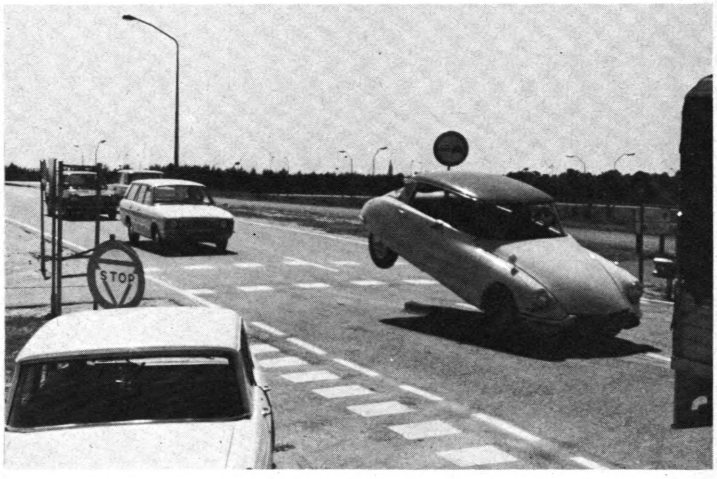
tra'fik (-ken) (it) handel, omsætning; samfærdsel; færdsel; også gentagen brug af en som regel lidt lumsk el. ubehagelig fremgangsmåde; . . .

(Berlingskes Fremmedordbog)

Ved Berlinfestivalen 1971 kom Jacques Tatis »Trafik« som manna i ørkenen, og det var en ørken med usædvanlig få oaser. Hist og her stak en palme sin krone op over sandbunkerne, og kun i sjældne tilfælde viste den sig at være en del af et frugtbart område. Når man efter sådan en ørkenvandring endelig når frem til sidste dagens oase, som altså ikke var en af de sædvanlige luftspejlinger, så er der næppe nogen ende på lykkefølelsen.

Især derfor turde jeg ikke helt stole på erindringen om »Trafik«s kvaliteter. Baggrunden var måske *for* taknemmelig, *for* flatterende. Men frygten var altså ubegrundet. Filmen er ikke én stor lykke, men den er en stor lykke.

Tati var selv til stede i Berlin. Efter forevisningen af filmen (uden for konkurrencen) kunne han sole sig i et enormt bifald, og overstadig veloplagt takkede han med en række af sine sports-satirer med enkelte nye variationer. De fleste vil kende numrene fra film, TV eller scene, men et af dem var nyt for mig, en fornem demonstration af nærmest akrobatisk, mimisk kunst og dertil lidt af en *hommage* til filmen, den film, der kan bruges og misbruges til så mange tekniske fiksfakserier: Tati opførte sit tennisnummer i *slow-motion.* Den måske lidt bagvendte *hommage* skal ses bl. a. i lyset af, at Tati naturligvis ikke hægter sin *film*komik op på filmtekniske tricks – som f. eks. slow-motion. Hans brug af filmen begrænser sig groft sagt til store totalbilleder, der giver mulighed for at gennemspille visuelle gags – gerne i sammenhængende serier – der netop indenfor totalbilledets ramme kan tegne geometriske figurer. Disse strenge figurer kan fortælle en masse om Tatis syn på tilværelsen som et enormt landskab, hvor menneskenes bevægelser styres af deres ivrige forhippelse på at underlægge sig teknikkens og mekaniseringens krav. Af angst for ikke at være effektive og med på det sidste optræder de som styrede af en række usynlige samlebånd. Man kan sammenligne Tatis anvendelse af geometrien med Jancsos. Sidstnævnte, der ikke



har haft så meget andet at fortælle end at magt korrumperer, har grebet til en kombination af kamerakoreografi og personkoreografi i et forsøg på at fylde filmen ud. Resultatet knaser mellem tænderne. Det er stene for brød. Man lod sig skræmme første gang Jancso anvendte teknikken, men allerede næste gang var det *déjà vu* og tørt.

Med dette vil jeg ikke først og fremmest slå Jancso i hovedet, men illustrere Tatis afklarede forhold til filmen. I hans univers er det ikke teknikken, der i sig selv er sagen. Tati ville aldrig filme sit tennisnummer i *slow-motion;* det er derimod menneskenes opfattelse af teknikken og dens betydning – på film såvel som i virkeligheden – der sætter hans talent i bevægelse. I sine film satiriserer han over virkelighedens overdrivelser. I sit tennisnummer på scenen i Berlin satiriserede han over en filmisk overdrivelse.

Man kan tydeliggøre det med henvisninger til to afsnit i »Trafik«: det store totalbillede af den tomme udstillingshal, hvor en række personer bevæger sig rundt og fordeler *stands,* mens de hele tiden må træde over udspændte snore, der afgrænser disse stands. Deltagerne i denne uskønne ballet er sig på intet tidspunkt bevidst, at situationen er komisk, at de i deres seriøse effektivitet bliver grinagtige og selvhøjtidelige. Man kan vel nok tage bl. a. den ineffektivt effektive PR-dames omvendelse til slut som udtryk for Tatis opfattelse af, at først når man er vænnet af med at tage sig selv højtideligt, har man en chance for at leve harmonisk med teknikkens tidsalder. Det andet afsnit er det enorme sammenstød, der i sig selv er fuldt af detaljer, men som centralt placerer det store totalbillede af »stilheden efter stormen«, hvor folk kravler ud af bilerne og efterprøver deres lemmer. Er der brækket noget? Bilisterne opfører her en tavs ballet, der oven i købet udføres i kunstig *slow-motion.* Som mystiske væsener fra en anden klode dukker de frem fra deres maskiner og prøver, om jorden kan bære, om de er skabt til at bevæge sig på den. Den eneste lyd, der ledsager dem, er en virrende hjulkapsel, som Hulot på et tidspunkt barmhjertigt træder helt ihjel. Her er trafikken virkelig *gået i stå,* og dens deltagere er for alvor bragt ud af trit med teknikken. De ben, der nys så effektivt betjente kobling og gas, skal – uden at have udført den reglementerede bevægelse: aktivisering af bremsepedalen (hedder det vist) – bevæge sig gående.

»Trafik« er en odyssé med urimelige, men forklarlige sidespring. Den begyndte som et samarbejde mellem Tati og hollænderen Bert Haanstra, et samarbejde man kun kan undre sig over. De har for mig at se ikke meget andet end mediet tilfælles.

Tatis humor baserer sig på en spejling af især »la vie moderne«, en satire over dets overdrivelser, en påvisning af dets menneskefjendske sider. Den humor er ikke reaktionær. Tati viser folk i aktivitet, ivrigt optaget af at være professionelle, effektive og helt i pagt med netop alt det ny, det moderne, sidste skrig. Bert Haanstras humor baserer sig på skildringen af folk i passivitet, inaktivitet, i stunder, hvor de tror sig private og usete. Der er næppe tvivl om, hvilke afsnit i »Trafic« Haanstra er ansvarlig for: bilister, der mens de venter på grønt lys klør sig i håret, piller sig i næsen og i det hele taget ser uhyre grinagtige ud efter samme metode som havegæsterne i kortfilmen »Zoo« (1962). Man mangler sådan set kun et slutbillede af Haanstra selv på lokum – intetanende. Haanstras humor baserer sig på afluring.

Svære kampe med filmens bagmænd kan have været grunden til, at disse afsnit ikke blev kasserede. De kan næppe behage Tati, der holder af de mennesker, han fortæller om.

Ser man bort fra disse sidespring, er »Trafik« Tatis tilbagevenden til odyssé-motivet fra »En festlig dag« med landpostens farefulde og eventyrlige cykletur i provinsen. Men Hulot er fulgt med tiden og rejser i bil. De moderne tider er blevet endnu mere moderne, og Hulot har samtidig delvis forladt sin noget sentimentale holdning til René Clairs verden. Nok lader han sig fange af den landlige idyl ved floden, men han har dog kastet sig ud i et almengyldigt, moderne projekt som konstruktionen af en »folke«-campingvogn, hvor hans hittepåsomhed er kommet til sin ret. Vi er langt fra »Playtime«s kolde beton- og glas-by, vi er ude i landskabet, der vel nok dekoreres lidt rigeligt med bilvrag – selv i kanten af idyllen (bag vragbunken skimtes på et tidspunkt en mark med et par dekorative køer), men der er stadig fredfyldte pletter, hvor håndværket endnu ikke er afløst af industri. Hulot er endda interesseret i det nye. Han sidder oppe natten over for at følge månelandingen, og om morgenen leger han og mekanikeren vægtløs månevandring (endnu en variation af slow-motion-gag'et). Hulot er blevet mere realistisk, og alligevel kan han under turen fra Paris til biludstillingen i Amsterdam ikke modstå fristelserne. Han må endnu hengive sig til sine yndlingsbeskæftigelser: samvær med andre mennesker under afslappede former (overnatningen hos mekanikeren ved floden), hjælpsomhed indtil det katastrofale (den »sårede« gamle mand, der må se sin efeu skride ned ad facaden), gammeldags diskretion og hensynsfuldhed (han undlader at råbe om hjælp, endsige gøre opmærksom på sin situation, da han fra sin uheldige position i efeu'en bliver vidne til stormkuren), glæde ved de små indfald, detaljerne (demonstrationen af campingvognen for de belgiske betjente) og almindelig interesse for tings funktion (DAF'en i udstillingshallen). I øvrigt kan man samtidig se hans interesse for Apolloprojektet som et frygteligt varsel om, hvad Hulot kan afstedkomme på rette tid og sted i en fremtidig film.

Man kan sige, at Hulot på en måde har taget kampen op med »la vie moderne«. I de tidligere film har Tati i reglen henvist Hulot til tilskuerens rolle. Han så undrende på, mens verden rasede omkring ham. I »Trafik« inddrages han i højere grad i katastroferne, han er fysisk til stede i dem, han griber aktivt ind i dem. Han dragès til ansvar for dem og fyres til slut.

Samtidig fraviger Tati med denne film en regel om aldrig at overdrive virkeligheden. Det sker i det store sammenstød, hvor han i begejstring over Citroën'ens berømte »vug« med bagenden lader den »vugge« helt op på forhjulene i opbremsningen, som en pudel, der går på forpoterne.

Det er ofte nok fremhævet, hvorledes Tatis »mumlende« lydside er helt i overensstemmelse med hans krav til virkelighedstro gengivelse. Mumleriet er jo kun i dialogen, der af og til forstås igennem de øvrige lydkulisser af billarm og maskinstøj og derved ofte bliver en komisk pointe. I andre situationer er dialogen *som helhed* uden egentlig betydning. Stumper af den er tilstrækkeligt til at karakterisere situationen eller personen – eksempelvis i PR-damens telefonsamtaler, der ikke tjener andet formål end at vise hendes effektivitet – udi egen indbildning. Det er tydeligt, at der ikke er noget response i den anden ende af telefontråden. Men lastbilchaufførerne i restauranten er imponerede. Pigen karakteriseres naturligvis også ved sin mangel på personlig påklædning. Hendes bagsæde rummer simpelt hen det til enhver

I »Trafik«, der handler om bilernes tyranni over mennesket, har Hulot taget kampen op med »la vie moderne«.

lejlighed passende antræk, og at hun bliver »omvendt« understreges af, at hun ved ankomsten til biludstillingen optræder i cowboybukser og ikke i det dress med stor hat, hun tidligere promenerede.

»Trafik« er lige så rig på detaljer, som de tidligere Tati-film var det, og den rummer den samme blanding af, hvad man kunne kalde »visualiserede vittigheder« (hundens forelskede blikke på den langhårede støvekost), »animerede vittighedstegninger« (Hulot med den tomme benzindunk møder på landevejen en lidelsesfælle, der kommer i modsat retning) og traditionelt gennemarbejdede filmiske sight-gags (udstillingshallen etc.). Filmen har den samme velsignelse af koloristiske sidefigurer (de dominerer således hele åbningsafsnittet fra værkstedet i Paris) og man kan fremhæve, at Tati selv optræder i en siderolle som spritbilist på den belgiske politistation; og den rummer et højdepunkt af komisk dristighed i episoden hvor Hulot, læsende i nogle papirer, går helt galt af et par skriveborde, et par rum, kommer igennem den samme dør to gange og til slut ender ved det rigtige skrivebord og den rigtige betjent – uden at bemærke, at der har været noget galt undervejs.

PR-pigen, der spilles af en amerikansk mannequin, omvendes tilsyneladende gennem lidt af et chok, en ny tendens i Tatis filmiske verdensbillede. Da de unge mennesker ved floden redder en gravhund fra at blive kørt over af hende, bytter de hendes egen hund ud med en skindjakke, som lægges under hjulet på hendes sportsvogn. Hun er knust, ikke mindst da Hulot i sin hjælpsomhed slasker rundt med trøjen for at vise hende, at det slet ikke er en fladkørt hund. Næste morgen er hun »som forvandlet«.

Endnu en afvigelse fra tidligere film: Tati lader Hulot og pigen vandre bort sammen til slut. Ikke som Chaplin og Paulette Goddard i »Moderne Tider« ud ad den tomme, endeløse landevej bort fra byen, men gennem alle tiders uløselige trafikknude, hvor fodgængerne i regnvejret bevæger sig som i en absurd labyrint. Den lystige, optimistiske trafik fra »Playtime«s slutbillede er gået helt i stå.

Jeg bør nævne, at filmen ved forevisningen i Palladium i København blev vist i bredt format, skønt den er optaget i normalt format. Den var tekstet ca. ¼ oppe i billedet, hele linier af forteksterne forsvandt, og ingen kunne ane, hvad der foregik i den nederste del af billedet. Det var f. eks. her, den lille, udtryksfulde hund bevægede sig. Se, det er noget svineri.

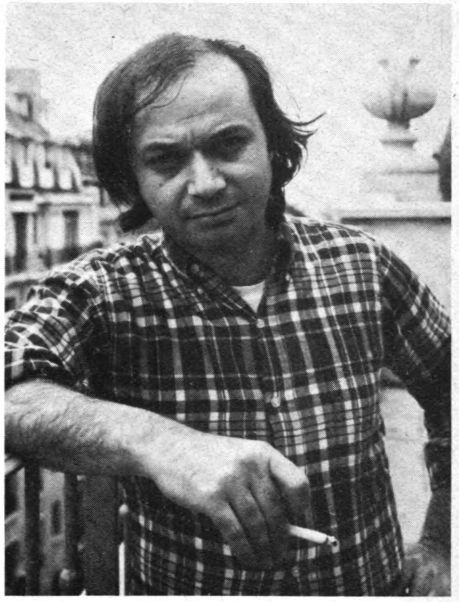
Poul Malmkjær

■ **TRAFIK**

Trafic/Monsieur Hulot nel caos del traffico. Frankrig /Italien 1971. Dist: Les Films Corona/Titanus. P-selskab: Les Films Corona (Paris) – Films Gibe (Paris)/ Selenia Cinematografica (Rom). P: Robert Dorfmann. As-P: Georges Laurent, Wim Lindner. P-leder: Marcel Mossotti. Instr: Jacques Tati. Instr-ass: Marie-France Siegler, Roberto Glandella, Alain Fayner. Manus: Jacques Tati, Jacques Lagrange, Bert Haanstra. Foto: Edward Van Den Enden, Marcel Weiss. Kamera: Paul Rodier, Anton Van Munster/Ass: René Schneider, Christian Dupre, Peter Smaling. Farve: Eastman. Klip: Maurice Laumain, Sophie Tatischeff/ Ass: Patrick Raynaud, Particia Neny. Ark: Adrien De Rooy. Kost: Jacques Esterel. Komp: Charles Dumont. Dir: Bernard Gerard. Tone: Ed Pelster, Alain Curvelier, Jean Neny. Sp-E: Michel François. Makeup: Gert Van Den Berg. Medv: Jacques Tati (Monsieur Hulot), Maria Kimberly (PR-pigen), Marcel Fraval (Lastvognschaufføren), Honoré Bostel (Direktøren), Tony Kneppers (Den hollandske mekaniker), François Maisongrosse (François), Franco Ressel, Mario Zanuelli. Version: Fransk. Længde: 96 min., 2645 m. Censur: Rød. Udl: Columbia. Prem: Palladium 22.11.71.

Martin Drouzy

Samtale med Claude Berri



Claude Berri (hvis rigtige navn er Claude Langmann) er født i Paris i 1934 som søn af en polsk jøde og en rumænsk jødinde. Han hører til den samme generation af filminstruktører som René Allio, Alain Jessua og Serge Roullet, der alle har lavet deres første film midt i 60'erne, og som man kan kalde den anden nye bølge. Her i Danmark er Claude Berri først og fremmest kendt for sin debutfilm »Den gamle mand og drengen« (1966). Siden den har han imidlertid optaget yderligere 3 spillefilm, nemlig »Mazel Tov ou le mariage« (68), »Le pistonné« (69) og »Le cinéma de papa«, »Sikken far – sikken søn«, som havde Danmarkspremiere i fjor.

– I »Sikken far – sikken søn« skildrer De, hvordan De er blevet skuespiller og instruktør. Har De noget imod at fortælle, hvordan det gik til i virkeligheden?

– Næsten som jeg fortæller om det i filmen. Jeg startede som skuespiller og har endda været statist i forskellige film, bl. a. i »De søde piger« og »Sandheden«. En skønne dag tog jeg så selv fat på at skrive en drejebog, men der var ingen, der ville optage den, og det faldt mig på det tidspunkt overhovedet ikke ind selv at optræde som instruktør. Havde jeg haft mere regelmæssigt arbejde som skuespiller, var jeg formodentlig aldrig begyndt at skrive, og hvis nogen havde optaget mine drejebøger, var jeg aldrig selv begyndt at lave film. Det var for en stor del simpelt hen en skæbnens tilskikkelte, at jeg gjorde det.

– Temaet i Deres første spillefilm, »Den gamle mand og drengen«, var faktisk ret kontroversielt. De viser i den, hvordan man godt kan være godhjertet og alligevel være meget farlig for sine omgivelser. Den var et opgør med den politiske analfabetisme. Men i Deres senere film har det kontroversielle tilsyneladende fortonet sig en hel del.

– Det synes jeg nu ikke. »Mazel Tov« er jo måske nok ikke helt så kritisk som »Den gamle mand«. Den handler om angsten for ægteskabet, men samtidig er den ment som en skarp kritik af en vis form for jødisk småborgerlighed og det typiske snobberi, der følger med, og som man for øvrigt kan finde overalt inden for det bedre borgerskab. Hvad »Le pistonné« angår, er det en af de få – for ikke ligefrem at sige den eneste – film om Algierkrigen. Der er ganske vist ingen frontbilleder i den, og man ser heller ikke en dråbe blod, men alligevel er den en ubarmhjertig satire over hæren. Militæret bliver gjort til grin, og det samme gælder kolonikrigene og de imperialistiske interesser. Det er ikke så længe siden, jeg oplevede alt det, der foregår i den. Det kan virke overordentlig samfundsnedbrydende at henlede opmærksomheden på det absurde i at rede sin seng på militær vis og marchere og at afsløre de magtmisbrug, de menige mange gange bliver udsat for fra en eller anden idiot, der har fået kommandoen over dem – selv om det hele tiden sker i småbitte doser. Der var i hvert fald mange i Frankrig, der udmærket forstod, hvad det drejede sig om. Desværre lykkedes det mig ikke at få filmen forbudt. Det var ganske vist under overvejelse, men censuren, eller også var det regeringen, var klog nok til at lade være. Hvad »Sikken far – sikken søn« angår, indrømmer jeg gerne, at det er den mindst aggressive af mine film, fordi det er den film, hvor jeg elsker mest!

– Et fælles træk ved de fire film, De har lavet, er, at de alle sammen er i jeg-form, og at handlingen er i datid. Jeg kan ikke forestille mig, at De kan blive ved med at lave den slags film ret længe, fordi emnerne snart vil være opbrugt.

– Jeg tror, det er en misforståelse ligefrem at opfatte mine film som selvbiografiske, for i virkeligheden kan det jo ikke undgås, at der er lavet om på en hel del af det, der foregår i dem. Jeg var f. eks. kun 8–9 år gammel, da jeg måtte skjule mig som den lille dreng i »Den gamle mand«, og da jeg skrev drejebogen, var jeg 32. Der er altså ifølge selve sagens natur tale om en – især

Claude Berri som Claude og Yves Robert som faderen i »Sikken far – sikken søn«.

for detaljernes vedkommende – stærkt romantiseret selvbiografi. I »Mazel Tov« er det ikke mit eget ægteskab, jeg taler om. Drejebogen er nemlig fra 1962–63, og selv giftede jeg mig først i 1967. »Le pistonné« er mere virkelighedsnær, men der skal trods alt laves meget om på tingene, for at man på halvanden time skal kunne skildre, hvad der er sket på 2 år. »Sikken far – sikken søn« er meget tæt ind på det, der i virkeligheden er sket, men også hvad den angår, har der været tale om en betydelig omskrivning. Ellers havde jeg ikke kunnet skildre 15 år af et liv på 90 minutter. Jeg skal dog gerne indrømme, at det er min mest personlige film, – dels har jeg virkelig haft en helt usædvanlig fader, og dels fortæller jeg i filmen om kærligheden mellem en far og hans søn, og det er jo ikke særlig moderne i øjeblikket. Det er måske det, der gør, at den i hvert fald i Frankrig ikke har været så stort et trækplaster som de foregående. De fire film, jeg har lavet, er på en måde fire kapitler i en bog om mit liv, som det er, eller som det kunne have været. Jeg kunne jo have giftet mig og levet mit liv som i »Mazel Tov«. Men nu er de altså lavet og dermed basta. Hvordan den næste etape kommer til at forme sig, ved jeg ikke noget om. Det vil vise sig. Jeg er selv den, der er mest spændt på, hvad der bliver det næste ...

– Man kan ikke nægte, at De lige fra begyndelsen har været i stand til at finde frem til en ganske bestemt stil. Hvordan er det gået til? Hvad er det for instruktører, der har inspireret Dem?

– Stil er som bekendt ikke noget, man finder. Enten har man den, eller også har man den ikke. Det er ikke så let at forklare. Teknik er derimod noget, man erhverver sig. Jeg for min del begyndte med at lave kortfilm. Den første var »Le poulet« (63), som blev prisbelønnet i Venedig og indbragte mig en Oscar i Hollywood. Da jeg optog den, havde jeg sat søgerlinsen omvendt på, og jeg havde aldrig nogen sinde set et klippebord for mine øjne. Jeg var totalt uvidende på ethvert område. Men fordi jeg havde været skuespiller, og det var mig selv, der havde skrevet handlingen, kunne jeg se det hele for mit indre øje, og så gengav jeg det simpelt hen så enkelt som muligt. Stilen i mine film – hvis der da i det hele taget er tale om nogen stil – er ganske ligetil og helt uden ydre virkemidler som i en tragikomedie.

– Men De har dog trods alt beslægtede ånder inden for filmen, f. eks. Renoir.

– Ja, det er rigtigt nok, at jeg, hvad »Den gamle mand« angår, har været stærkt påvirket af Renoir. »Une partie de campagne« er min yndlingsfilm. Har man først set og oplevet den, kan man overhovedet ikke optage en film på landet uden at tænke på Renoir. Desuden var jeg, hvad min første film angår, også påvirket af Vigo (hans scener fra drengeskolen øvede en vis indflydelse på mig) og af Milos Formans »Blondinens kærlighed« som jeg holder meget af. I mine senere film tror jeg ikke, man kan påvise en lige så direkte påvirkning udefra. Jeg er for øvrigt ikke selv nogen filmfan. Jeg går ikke hen på filmmuseet og ser en film den ene gang efter den anden for at finde ud af, hvordan den er lavet. Jeg arbejder snarere pr. intuition.

– Efterhånden er der en hel del franske TV-instruktører, der er gået over til filmbranchen. Kunne De ikke selv tænke Dem at gøre det omvendte og arbejde for fjernsynet?

– Ud fra et produktionsmæssigt synspunkt kan det godt betale sig at arbejde for fjernsynet. Det giver 7 millioner gamle francs (100.000 d.kr.), hvis det bringer en almindelig film et par år efter, at den er kommet, og 40 millioner gamle francs (500.000 kr.), hvis det står som medproducent af filmen. Til gengæld er der emner, der er bedre egnet til biograf end til fjernsynet – og omvendt! For øjeblikket omgås jeg med planer om at foretage en undersøgelse af forholdene i de franske kommuneskoler i form af en række interviews med lærere, forældre, børn osv. Det er et typisk emne for TV, men sådan som jeg forestiller mig det, tror jeg nu ikke, at fransk TV vil tage den. Jeg har simpelt hen i sinde at stille følgende spørgsmål: Er det nødvendigt, at militærtjenesten allerede begynder i kommuneskolen – og fortsætter på fabrikkerne? Hvordan opdrager man børn i Frankrig – eller rettere sagt: Hvordan disponerer man dem? Kan man bryde med det gængse mønster? Mit personlige syn på sagen er i denne forbindelse helt uden interesse. Det, jeg vil, er at skabe en mosaik af interviews i håb om, at der så vil vise sig at være en eller anden rød tråd, der går igen-

nem det hele. Men hvis det virkelig skulle være tilfældet, er der store chancer for, at fransk fjernsyn nægter at vise filmen. Måske kan den så blive vist i en biografsal ligesom Marcel Ophüls »Le chagrin et la pitié«, som også var lavet til TV, men ikke fik lov til at komme frem. TV interesserer mig kort sagt som form, men jeg er ikke interesseret i at arbejde direkte for fjernsynet.

Jeg tror, at løsningen i betragtning af de uoverstigelige problemer, der opstår i forbindelse med censuren – for øjeblikket paradoksalt nok ville være at optage film til TV, som ikke kommer frem i fjernsynet, – det vil med andre ord sige at lave de udsendelser, som det franske fjernsyn kunne og *burde* bringe, men som det faktisk ikke bringer.

– Det er »Columbia«, der har finansieret Deres to sidste film. Det vil altså sige, at De nu er en anerkendt instruktør. Der er endda kritikere, der mener, at De nu har fået mundkurv på og er taget til indtægt af systemet ...

– Jeg har aldrig rigtig forstået, hvad det egentlig vil sige. De mennesker, der retter den slags beskyldninger imod mig, har for øvrigt hverken lavet »Den gamle mand« eller »Le pistonné«. Der er mange, der tager afstand fra systemet i dag, simpelt hen fordi de selv ikke kan få adgang til det. Selv Godard havde før sin færdselsulykke besluttet på ny at indtage sin plads i systemet, fordi det er der og kun der, man kan udrette noget, og aldrig udenfor. Sådan set kan man altså sige, at Godard også er røvrendt. Den eneste form for kritik, der i virkeligheden interesserer mig, er den, der rent kunstnerisk også holder stik. Hvis man lavede film i den ånd, der behersker de unge i dag, ville de være helt uden interesse, fordi de ville være totalt ensrettede, og der ikke ville være plads for andet end den rene og skære propaganda. Og hvad propagandaen i de fleste tilfælde er værd på det kunstneriske plan, ved vi jo alle sammen! I »Den gamle mand« angriber jeg dumheden, fordommene og racismen *gennem alle tider*. Og i »Le pistonné« er det militærets dumhed *gennem alle tider*, jeg angriber. Det, jeg siger i mine film, er, at menneskenes dumhed er evindelig. Men jeg hører faktisk ikke til en generation, der påberåber sig Mao eller Trotsky. Hvis folk ikke synes, at de film, jeg hidtil har lavet, er engagerede, laver jeg altså aldrig engagerede film. Men hvis de trods alt synes, at der er nogle af dem, der er det, fordi de har forstået at bruge deres øjne og se, hvad der ligger bag, er der stor sandsynlighed for, at jeg kommer til at lave flere af samme slags, hvor jeg ikke vil behandle et eller andet tema, der tilfældigvis er på mode i øjeblikket, men angribe mennesket som sådant. Om 20 eller 50 år vil man formodentlig stadig kunne se »Den gamle mand og drengen«, hvorimod alle de små lejlighedsfilm, man laver i dag, inden der er gået et halvt år formodentlig vil være modne til lossepladsen. Der er dem, der synes, at »Z« er engageret, men det synes jeg slet ikke. Jeg synes tværtimod, den er usandsynlig demagogisk og i kunstnerisk henseende komplet uforsvarlig. Hvis Costa-Gavras er en engageret instruktør, og jeg selv ikke er det, kan jeg lige så godt sige med det samme, at jeg også helst vil være fri for at være det.

■

Martin Drouzy anmelder

SIKKEN FAR SIKKEN SØN

Claude Berri er ligesom François Truffaut, da han filmatiserede Antoine Doisnels oplevelser, og René Allio, da han lavede »Den skamløse gamle dame«, af den opfattelse, at man taler bedst om det, man selv kender til. De fire spillefilm, han hidtil har optaget, kan alle betragtes som selvbiografiske.

Men selv om Berri indtil nu ufravigeligt har holdt sig til dette princip, er dette alene ikke nok. At man først har været barn, så dreng og så ung mand, er ikke tilstrækkeligt til, at man kan lave film. Det er ikke nok at have noget at fortælle, – man skal også være i stand til at gøre det, dvs. at man skal mestre selve den kunst at fortælle, og det er det, Berri gør. Allerede »Den gamle mand og drengen« viste os dette, og »Sikken far – sikken søn« er en yderligere bekræftelse af det. Derfor kan Berri også fuldstændig afslappet og frimodigt tillade sig at dele sit eget liv i fire episoder og af dette lave fire film, som hver på sin måde vedkommer os andre: barndommen (»Den gamle mand og drengen«), ungdommen og de første skridt som skuespiller og filminstruktør (»Sikken far – sikken søn«), militærtjenesten (»Le pistonné«) og de første følelsesmæssige vanskeligheder (»Mazel Tov ou le mariage«).

Når det kommer til stykket, forudsætter en sådan selvoptagethed, som den her kommer til udtryk, en god portion mod, al den stund Claude Langmanns korte livsløb ikke er særlig originalt. Der er intet i det, der gør sig fortjent til at lægge beslag på en producents opmærksomhed. Hele denne historie om en ung jødisk dreng, der under krigen gemmer sig på en gård i Sydfrankrig, er ikke særlig usædvanlig. Og det samme gælder historien om den parisiske skoledreng, hvis påfund og drengestreger får forældrene til at gå helt fra koncepterne, og som senere, da han gerne vil lave film, går i gang med at skrive sit livs rolle med sit eget liv som udgangspunkt, sine nærmeste som hovedpersonerne og sin far som drejebogsforfatter. For nu at gøre opgaven endnu vanskeligere vogter Claude Berri sig omhyggeligt for at pynte på de dramatiske elementer i filmene. I »Den gamle mand og drengen« nævner han så at sige hverken krigen eller tyskerne, – man aner dem bare i baggrunden, ligesom der i »Le pistonné« (bortset fra det sidste billede) ikke findes nogen direkte hentydning til Algierkrigen. Berri vælger med vilje det banale, det dagligdags, som vi alle har oplevet eller i hvert fald *kunne* have oplevet. Det er hans force, at han hverken stræber efter det heltemodige eller det virtuose. Han prøver aldrig på at gøre noget, som han ikke magter. Hans ambitioner står i nøje forhold til hans talent.

Hans særlige evne består (som han selv antyder det i ovenstående interview) i at omskabe sit liv samtidig med, at han filmatiserer det, og at se på det med nye øjne, som om han så det for første gang. Derfor bygger alle hans film – ikke på en abstrakt idé, men på en grundstemning eller -følelse: ømheden i »Den gamle mand og drengen«, usikkerheden i »Mazen Tov«, kedsomheden og tungsindet i »Le pistonné« og kærligheden til faderen i »Sikken far – sikken søn«. Denne sidste film, som i virkeligheden har været genstand for flest overvejelser fra Berris side, og som han egentlig havde tænkt sig skulle være den første, udgør rent stilistisk kronen på de tre foregående. Ved første øjekast virker den temmelig løs og ustruktureret, men når det kommer til stykket, er det den subtileste og den mest intelligente af dem alle. For ikke at forfalde til det sentimentale, hvad emnet let kan give anledning til, lader Berri filmens to sidste tredjedele udspille sig på tre forskellige planer: 1) filmens handling, 2) en række fingerede scener (film i filmen) og 3) de virkelige begivenheder, dvs. de ting, Berri-Langmann selv har oplevet. Som et eksempel på, hvordan denne overgang fra det ene til det andet fungerer, kan nævnes, at Berri i filmens begyndelse viser, hvordan Claude over for sine forældre skjuler, at han ikke har bestået sin mellemskoleeksamen. Årene går, og Claude vokser til. Han skriver en drejebog om sit liv. Faderen læser den, og først derved opdager han, at drengen i sin tid har løjet for ham. Om natten tager han drejebogen fra sønnens bord og tilføjer den scene, som i hans fantasi ville have fundet sted, hvis han i tide havde fået at vide, at sønnen havde ført ham bag lyset: Han sønderriver det sæt tøj, som han har foræret drengen som belønning. Claude Berri viser os på lærredet faderens tænkte vredesudbrud – et udbrud, som for øvrigt lidt senere bliver til virkelighed, eftersom faderen i den virkelighed, som er filmens, for alvor sønderriver sønnens tøj – hvad der svarer til den virkelighed, Claude Langmann selv har oplevet som dreng. På den måde går vi to gange fra fiktion til virkelighed, eller – for at udtrykke det mere præcist – vi føres fra en første fiktion (drejebogen eller filmen i filmen) til en anden fiktion (selve filmen), og ved en ekstrapolering går tilskueren derefter selv videre fra filmens fiktion til den selvbiografiske virkelighed. Takket være denne dobbelte distanceringsproces kan Berri tillade sig at fortælle de mest personlige (og samtidig de mest banale) ting, uden at han af den grund falder ud i det smagløse eller det sentimentale. Den dobbelte fiktion fungerer på samme måde som hukommelsen: den afrunder kanterne og sliber hjørnerne af, og den påvirker vore følelsesmæssige reaktioner, fordi den giver den tone af ømhed, som instruktøren med forbløffende blufærdighed formår at formidle fra lærredet til salen, et anstrøg af humor.

Netop fordi Berri er den fødte fortæller, kan han skildre sit eget liv uden forskønnelse af virkeligheden. Han behøver ikke at være original. Det eneste, han behøver, er at være sig selv.

■ **SIKKEN FAR – SIKKEN SØN**

Le cinéma de papa. Frankrig 1970. Dist: Columbia. P-selskab: Renn Productions/Columbia Films. P: Pierre Grunstein. P-leder: Alain Coiffier. Inst/Manus: Claude Berri. Foto: Jean Penzer. Kamera: Claude Agostini. Farve: Eastmancolor. Klip: Sophie Coussein (Sup), Corine Larere, Arlette Langmann. Ark: Jacques Saulnier. Musik: Lino Leonardi. Tone: Jean Labussière. Instr-ass: Alain Tourriol, Olivier Mergeau. Medv: Claude Berri (Claude), Alain Cohen (Claude som dreng), Yves Robert (Claudes far), Henia Ziv (Claudes mor), Marianne Sureau (Arlette), Gérard Barray (Richard), Arlette Gilbert (Simone), Prudence Harrington (Sarah), Philippe De Broca (Jean Timent), Teddy Bilis (Salomon), François Billetdoux (Forfatteren), Francis Lemarque (Lazarus), Jean-Michel Rouzière (Columbia Films repræsentant), Maurice Escande (Instruktøren), Grégoire Aslan (Produceren), Paula Dehely. Længde: 100 min., 2745 m. Censur: Rød. Udl: Dan-Ina. Prem: Alexandra 1.7.71.

Indspilningen startet 20. juli 1970, eksteriørscener optaget i Paris.

Martin Drouzy

Agnès Varda er ikke noget helt ukendt navn på vore breddegrader. To af hendes film, »Cleo fra 5 til 7« og »Lykken« er i sin tid blevet vist i danske biografer (se Kosmorama, nr. 68 og 74, samt filmindeks i nr. 75). Hendes allerførste værk, »La Pointe Courte«, stod på Filmmuseets forårsprogram i 1966, og Øystein Hjort skrev ved den lejlighed en introduktion til filmen. Allerede dette debutværk afslørede Agnès Varda som en særpræget og højt begavet filmkunstner, som allerede 4 år før den nye bølges opståen brugte helt utraditionelle optagelsesmetoder – uden producent og uden om filmstudierne – og som indledte den proces, der i Godards kølvand lige siden slutningen af 50'erne kom til at beskæftige en række filmfolk, nemlig filmhandlingens destruktion. Det er næppe overdrevet at påstå, at hvis Agnès Varda ikke havde lavet »La Pointe Courte«, ville film som »Hiroshima min elskede« eller »I fjor i Marienbad« slet ikke have været mulige.

Filmhandlingens destruktion er da også et af de karakteristiske træk ved hendes nyeste biografffilm »Lions Love«. Filmen er optaget i 1969 i Hollywood, mens hendes mand, Jacques Demy, lavede »Model Shop«. Columbia Film havde for øvrigt tilbudt, at hun kunne lave en film imens, men ville ikke give hende lov til at foretage »the final cut«. Hun sagde nej tak til tilbudet og lavede i stedet sin egen film – for private penge og helt efter sit eget hoved. Det blev til »Lions Love«, som er tydeligt præget af dette opgør med den officielle filmkunst.

Dette på en gang afslappede og satiriske værk er et fantastisk sammensurium af lidt fiktion, en god portion reportage, en smule psykodrama, TV-indslag, surrealistiske tableauer og meget andet. Desuden foregår filmen på 4 forskellige planer. Der er:

1) Den kvindelige filminstruktør Shirley Clarke og hendes problemer, der får hende til at fremtræde som talerør for Agnès.
2) Viva! (Superstar) og hendes venner, de to »løver« Jim Rado og Jerry Ragni, tidligere medforfattere af »Hair«.
3) TV- og filmverdenen.
4) The unreal: tableauer, mellemtekster m. v.

De temaer, man kan spore i filmen, er ligeledes vidt forskellige. Den handler om sex og politik, om filmstjerner og Hollywood, om modsigelserne i det amerikanske samfund i dag, om Kennedy-mordet og heltedyrkelse osv. osv. Men bag ved og på tværs af dette kaotiske ydre lykkes det Varda at behandle nogle af sine yndlingstemaer, – i dette tilfælde hvad filmkunsten er, og hvad den ikke er. »Lions Love« er, når det kommer til stykket, en betragtning over filmens fortid, nutid og fremtid.

Fortiden, det er Hollywood, byen med de karakteristiske gader, de umådelige boulevarder og de gigantiske – nu næsten tomme – filmstudier. Hollywood er også en bestemt form for filmkunst, som man ikke kan se bort fra, men som i dag er død, og som næppe nogen sinde vil genopstå, fordi tiden simpelt hen er løbet fra den. *Nutiden,* det er de nye stjerner – Viva! og hendes to venner, som spankulerer nøgne omkring i huset og skændes om, hvem der skal tage sig af morgenkaffen. De prøver på at etablere en slags trekantægteskab. Men også de er fulde af modsigelser, idet de er for gamle til at være hippier og for unge til at være helt voksne, og den verden, de lever i, gør det endnu vanskeligere at få modsigelserne til at forenes. Der er modsigelsen mellem privatlivet og livet i samfundet, mellem illusion og virkelighed. Og hvem er så de virkelige stjerner i denne kaotiske verden, – er det politikerne eller skuespillerne, Kennedy eller Andy Warhol? Hvem lyver for hvem? Hvor holder løgnen op, og hvor begynder sandheden? Er det dokumentarfilm eller fiction at lave en film i Hollywood om de nye filmstjerner? Er det en form for »cinémamensonge«? Og *fremtiden,* hvordan kommer den til at forme sig? Hvordan bliver filmkunsten af i morgen? Hollywood er død. Og også undergrundsfilmen er ved at dø hen, fordi den allerede nu er blevet røvrendt af »systemet«. Vil den sidste udvej være at finde frem til et nyt medium ved f. eks. at arbejde for fjernsynet?

Agnès Varda har med »Nausicaa«, lavet for fransk TV, tilsyneladende på et vist tidspunkt ment, at filmkunstens fremtid netop ville være at lave TV-film. De dårlige erfaringer, hun i mellemtiden har gjort, og som antydes i nedenstående interview, har imidlertid ført hende tilbage til den traditionelle filmform, biografffilmen. For øjeblikket arbejder hun med planerne til sit næste opus, »Mon corps est à moi«, med bl. a. Delphine Seyrig, Jean-Pierre Léaud, Bulle Ogier og en pop-gruppe fra San Francisco med det klingende navn »The Jovial Cooking«. Optagelserne begynder i marts 1972 i Nice. Ifølge hendes egne (meget lakoniske) udtalelser skal denne film både være »en musical« og »en militant film om kvindernes frigørelse«. Varda har efter alt at dømme stadig overraskelser i behold!

Det er denne trang til stadig at betræde nye veje, der gør Agnès Varda og hendes film så levende og fængslende. Denne lille kvinde, som Roy Armes med rette omtaler som »the exact antithesis of the 'professional' director«, bliver ved med at eksperimentere og forny sig. Mens adskillige filmfolk, der er yngre end hun, for længst er gået i stå og kun laver film efter de gængse opskrifter, søger hun stadig nye muligheder og udtryksformer. På en gang beskeden og meget selvbevidst, som hun er, er hun så engageret i sin samtid, at hun hele tiden er mindst én tak forud for den. Agnès Varda, som er blevet kaldt »den nye bølges bedstemor«, hører den dag i dag til de få avantgardistiske instruktører, der overhovedet eksisterer i Frankrig.

– Hvis jeg ikke tager fejl, så er De født i Bruxelles af en græsk fader og en fransk moder. Hvordan kom De i gang med at lave film?

– Jeg begyndte med at læse kunsthistorie. Jeg ville være malerikonservator på et museum. Jeg studerede ved Louvre-skolen i 4 år med det formål for øje. Men pludselig sagde jeg til mig selv: Det her er helt fjollet; jeg kommer til at tilbringe resten af mit liv på et provinsmuseum og bruge al min tid på at ordne kartotekskort o. l. Så jeg bestemte mig til, at jeg ville lave noget, der var mere praktisk og fysisk betonet. Jeg besluttede mig til at blive fotograf.

– Og så blev De fotograf på Théâtre National Populaire, mens Jean Vilar var der.

– Ja, i ti år. Det var den heroiske periode med Gérard Philipe og de andre fra 1951–61. Som De ved, er Vilar for nylig afgået ved døden. I den anledning ryddede jeg op i nogle gamle arkivskuffer. Jeg har på fornemmelsen, at jeg har et arkiv over døde. Gérard Philipe er død, Françoise Pira er død, og Daniel Sorano, og nu Jean Vilar. Det gør mig så uendelig trist. Det er mit indtryk, at det ikke bare er en periode, der er afsluttet, men at jeg simpelthen har dokumenter om en forsvunden civilisation.

TNP (Théâtre National Populaire) er helt forandret. Vilar og Gérard Philipe udgjorde helt alene TNP i halvtredserne. I de år forandrede Vilar virkelig strukturerne inden for det populære teater. Det blev pludselig levende, og det gjaldt selvfølgelig ikke kun TNP. Jeg var meget heldig, fordi jeg fik lejlighed til at være med på det tidspunkt, hvor man forsøgte sig frem, hvor fænomenet slog igennem. Jeg var vildt interesseret i det, ikke så meget på grund af det teatermæssige aspekt – jeg bryder mig ikke så meget om teatret – men på grund af dets sociale aspekter. Det var fantastisk at se denne udvikling på nært hold! Og det gælder osse, hvad der foregik inden for TNP's mure: den udvikling, der skete m. h. t. valget af stykker – fra et repertoire der lagde vægt på kvaliteten og som var beregnet på at trække et folkeligt publikum til, og så til et repertoire, der blev mere og mere politisk betonet og nærmede sig dette publikums dybestliggende behov, som da man f. eks. satte »Arturo Ui« op.

– Det var altså, mens De var på TNP, at De begyndte at lave film, idet »La pointe courte« er fra 1954?

– Ja, og filmens to skuespillere, Silvia Monfort og Philippe Noiret, kom for øvrigt begge fra TNP. Men jeg blev ved med at være fotograf, for jeg behøver sikkert ikke at fortælle Dem, at filmen ikke blev en kommerciel succes – selv om mange kritikere tog godt imod den og sagde, at der fandtes noget nyt og anderledes i den. Jeg var jo nødt til at leve, så jeg blev ved med at arbejde for TNP indtil 1961, hvor jeg lavede »Cleo fra 5 til 7«. Det var »Cleo«, der satte mig i stand til at tage bestemmelsen om, at jeg nu *kun* ville være filminstruktør.

– Men hvordan kom De i gang med at lave film? Ud fra et ønske om at eksperimentere?

– Helt ærligt, så var det tilfældets skyld. Jeg skrev »La pointe courte«, som når man i sin ungdom skriver et digt, som man lægger ned i en skuffe med bemærkningen om, at det aldrig vil blive hverken udgivet eller læst. Men tilfældet ville, at nogle af mine venner spurgte mig, hvorfor jeg ikke forsøgte at filme det. Det var Carlos Vilardebo, der i mellemtiden selv er blevet instruktør, men som på det tidspunkt kun var assistent. Og han gav mig faktisk den idé, at man kunne lave lige meget hvad sammen med nogle venner, uden penge og under meget utilstrækkelige optagelsesforhold. Vi lavede filmen meget billigt: ca. 70.000 francs (100.000 kr.), mens vi næsten levede på feltfod. Vi havde lejet et hus og lavede alt selv: mad, fremkaldelse, regnskaberne om aftenen og holdt posten i gang. I 1954 eksisterede »den ny bølge« ikke, og denne optagelsesmetode, hvor man var fælles om det hele, var en stor nyhed. Vi arbejdede hverken for en producent eller for vores egen profit. Så både hvad angik den ydre opbygning og selve udtryksformen var det meget nyt.

– Det var altså en slag forløber for »den ny bølge«?

– Ja, man siger, at jeg er »den ny bølge«s bedstemoder.

– Det var Alain Resnais, der klippede filmen.

– Ja, på det tidspunkt var han endnu ikke berømt. Han havde endnu ikke lavet »Hiroshima, min elskede«. Han havde kun lavet nogle for øvrigt meget smukke kortfilm: »Guernica« og »Van Gogh«. Han tøvede for resten meget, før han sagde ja til at klippe den, og han skrev til mig, at det, han selv på det tidspunkt var optaget af, lå så tæt ved mit, at han var bange for, at det skulle præge ham. Men til sidst sagde han altså ja og har senere meget venligt tilstået, at »Hiroshima« var påvirket af »La pointe courte« – stilmæssigt, ikke med hensyn til emnet.

– Hvordan erhvervede De Dem den nødvendige tekniske viden?

– Jeg tror, at teknikken er et overstået fænomen. Det har ikke mere nogen interesse. Da jeg lavede »La pointe courte«, kendte jeg intet til teknikken. Jeg havde aldrig været assistent, jeg havde ikke gået på nogen filmskole – intet. Selvfølgelig er jeg helt enig i, at denne første film er klodset, stiv og ikke særlig godt lavet, men stilen var klar – den var grov, men klar. Selvfølgelig har jeg da gjort fremskridt siden da. Jeg stræber efter en flydende stil. »Lions Love« er langt mere flydende og derfor stilmæssigt langt mere interessant. Men på en måned kan selv det største fjols lære filmens teknik at kende.

Det er ikke teknikken, men stilen, der interesserer mig. Selvfølgelig skabes stilen ved hjælp af objektiver, irisblænder samt klipning af sekvenser eller enkelte billeder, men det kan man lære på et minimum af tid. Det er hvordan, man vil *bruge* det, der kan tage 10 år. Jo mere jeg arbejder, jo mere bliver stilen et problem. Når jeg taler om stil, mener jeg naturligvis ikke den *smukke* stil. »Lykken« er f. eks. en film, hvor stilen er så smuk og glat, som den kan blive, det er virkeligt propert og nydeligt arbejde. Men det er en meget klassisk stil og ikke særlig interessant. Personlig finder jeg stilen i »Lions Love« langt mere spændende. Men det er selvfølgelig ikke så perfekt, ikke så overdådigt og kræver en større indsats fra tilskuernes side.

– Hvad der i dag slår én, når man kender Deres senere værker, er, at man allerede i Deres første film finder en hel del af de temaer, De har udviklet i de følgende film, især kontrapuktet mellem individet og samfundet.

– Det er rigtigt, selv om jeg absolut ikke var medvidende om det, da jeg lavede »La pointe courte«. Det er først for nylig, at jeg er blevet klar over, at *alle* mine film er bygget op omkring modsætningen individ/samfund, samfund/individ. Også »Lions Love«, der handler om tre hippier stillet over for det amerikanske politiske system.

– I »La pointe courte« har man indtryk af, at de to temaer indbyrdes neutraliserer eller ophæver hinanden: Når De beskæftiger Dem med landsbyens problemer, forekommer parrets problemer uden interesse. Og omvendt: parrets psykologiske problemer er så vigtige for dem, der er involverede i dem, at de får samfundets problemer til at træde i baggrunden.

Agnès Varda instruerer.
Modst. side: Billede fra »Uncle Yanco«, Vardas kortfilm fra 1967.

– Ja, med den verden, vi lever i, har jeg indtrykket af, at disse to typer problemer ikke blot er selvmodsigende, men at de fører til en konstant sønderslidning. De personlige problemer, skal vi sige selve det psykologiske, og de almene politiske problemer m. m. dvs. de sociologiske, er helt igennem uforligelige. De forekommer samtidigt, men de kan ikke løses på samme tid. Vort samfund henviser fra det individuelle til det generelle og omvendt. Det er meget sjældent, at der på de to former for problemer kommer en løsning, der i sin harmoniske syntese er acceptabel for et bestemt menneske. Og i de sidste år er situationen blevet så kaotisk, at jeg i mine to sidste film, »Lions Love« og »Nausicaa« (optaget i 1969 og 1970) kun har været i stand til at beskrive det kaotiske med alle mulige overgange mellem det enkelte og det generelle. Sådan er det i »Lions Love«, hvor der er lidt dokumentarmateriale, lidt åndssvagheder, lidt sjov, lidt skuespil. På grundlag af den modsætning, vi lige talte om, kommer man frem til det rene og skære kaos.

Og »Nausicaa«, der handler om de græske emigranter i Frankrig og er en politisk stillingtagen mod obersterne, er samtidig en slags rodebutik, en samling tanker om Grækenland, minderne om min forlængst afdøde græske fader, en søgen efter oprindelsen, efter min fader, vittigheder, interviews med turister på gaden for at få at vide, hvad de mener om Grækenland osv.

En sådan film er i allerhøjeste grad i overensstemmelse med livet i dag, med dets forskellige impulser, som uophørligt farer hårdt frem imod os og sønderslider os mellem et privat og et kollektivt indrettet liv. Det er et liv, hvor ikke blot det politiske spiller ind, men også reklamen, forlystelserne, transportmidlerne og det enkle faktum, at dumheden står skrevet overalt på murene. Man bliver angrebet og påvirket af alle disse ting. Jeg forsøger i øjeblikket at lave en film, der beskriver denne forvirring, ikke så meget betragtet som kaos, men som påvirkninger, der bringer forstyrrelse i vor indre enhed.

– Lidt af det forsøger De allerede at vise i »La pointe courte«.

– Ja, men meget skematisk. Jeg var på det tidspunkt meget påvirket af Brecht, som dengang endnu ikke var på mode. Men jeg var meget betaget af hans distanceteori, hvor tilskueren ikke skulle identificere sig med helten, men tværtimod skulle forblive sig selv og i stand til at bedømme, hvad han så. Jeg mente, at den fremgangsmåde, vi benyttede i »La pointe courte«, hvor vi hele tiden gik fra én historie til en anden, var medvirkende til, at man glemte hver historie. Man havde aldrig tid til at identificere sig. Jeg havde beregnet max. 10 min. til hver episode, for efter 10 min. begynder man at identificere sig med personerne. Derfor skiftede jeg efter 10 min.s forløb automatisk over til parallelhistorien og forstyrrede med vilje tilskueren. Fremgangsmåden havde jeg plagieret direkte efter Faulkner i »De vilde palmer«, hvor han hele tiden skifter mellem krisen i Mississippi og parrets problemer. Min hensigt var at gøre det umuligt for tilskueren at kunne identificere sig, falde i søvn og finde sig til rette i biografen som i en varm handske.

– Har De skiftet mening i dag?

– Nej, men jeg griber det ikke så systematisk an – det er mere kaotisk, som jeg før sagde. Det usammenhængende indtryk ved mine film leder tilskueren frem til at rekonstituere sine egne ideer – altså hverken handlingen, emnet eller den dramatiske opbygning (det er ikke det, der interesserer mig), men *det, han eller hun selv tænker.* Jeg vil tvinge tilskueren til at foretage et bevidst rekonstitueringsarbejde. Hvad vedkommende tilskuer rekonstituerer, er ikke selve historien, men vedkommendes egen holdning til situationer, begivenheder, handlinger og fænomener. På den måde bliver tilskueren virkelig politisk bevidstgjort og bliver i stand til at komme til klarhed over den opfattelse, han har af verden. Den slags film er naturligvis hverken særlig dramatiske eller psykologiske og følgelig heller ikke særligt populære. »Lykken« var den mest populære af mine film, fordi den fortalte en historie, og fordi man kunne identificere sig med dens personer, men det er den af mine film, der interesserer mig mindst, selvom jeg ikke vil fornægte den.

– Lå »Cleo fra 5 til 7« nærmere det, De ønskede at lave?

– Ja, for i »Cleo« genfinder man også det individuelle over for det generelle. På den ene side den subjektive tid, hvor Cleo lider og er bange, og på den anden side den objektive tid fra 5 til 7, der markeres af uret, af de strækninger, hun reelt tilbagelægger, og af de mennesker, hun møder på gaden osv. Hele filmen spiller på modsætningen mellem de to tider, med øjeblikke hvor tiden splittes, andre hvor den er reel, øjeblikke, hvor Cleos blik er passivt og andre hvor det er aktivt. Hele filmen handler faktisk om denne overgang fra passivitet til aktivitet. Hun ventede alt fra mænd, fra andre, fra blikkene, fra den mening man havde om hende – og i løbet af filmen og fordi hun var bange, begyndte hun at se på folk, dem der sad i cafeerne, soldaten i haven. Fra at være egocentrisk bliver hun åben over for andre. Der er altså en udvikling i filmen, men det er ikke en psykologisk udvikling, snarere en moralsk, en altomfattende udvikling. Jeg tror, at man må kæmpe imod psykologien, for den forplumrer det hele. Jeg lader mig selv fange af den, og jeg er den første til at fælde tårer, når jeg ser en »psykologisk« film, men jeg tror, at det er meget farligt. I alle tilfælde er det ikke den slags film, jeg vil lave!

– Sammenlignet med »La pointe courte« forekommer »Cleo« at gå mere i dybden på grund af dødstemaet, som man i øvrigt også genfinder i »Lykken« og i »Lions Love«, der beskriver en bestemt civilisations død.

– Nej, »Lions Love« er ikke farvet af døden, men af jordskælvet. Da jeg optog filmen, var der virkelig en kollektiv panikfølelse i Hollywood. Rygterne gik, at Californien ville blive adskilt fra resten af Amerika, at jordskælvet ville dele kontinentet i to og sende Californien ud i havet. Der herskede virkelig en stemning af rædsel som i år 1000 eller ved dommedag, især i hippimiljøerne. Det var ligesom denne myte var med til at konkretisere og bestemme de unges frygt. Det var meget rørende og meget smukt.

– Findes døds- og ødelæggelsestemaet også i »Les Créatures«?

– Nej, i »Les Créatures« behandler jeg tværtimod fødselstemaet. Ligesom i »L'Opéra mouffe«. »Les Créatures« handler om en mand, der skriver en roman, og om en kvinde, der får et barn. I slutningen af filmen har han afsluttet sin roman, og hun har fået sit barn. Det er en lidt naiv og dum film, nærmest en film for børn. Manden forsvarer det gode og den forestilling, han har gjort sig om det gode. Han kæmper mod en slags uhyre, som han selv har skabt, et menneske der vil det onde. Han deltager i et spil skak; det er et klassisk tema – ligesom i Bergmans »Det Syvende Segl«. Og denne mand kæmper altså for at forsvare det, han

Philippe Noiret og Silvia Monfort i »La Pointe courte« (1954).

tror er det gode: hans arbejde, hans kone og hans familie. Og til sidst vinder han så og ødelægger den ondes laboratorium. Han tager hjem, og hans kone føder barnet.

Det er en allegorisk film, meget positiv i sin holdning og nok for ukompliceret, som vakte meget lidt begejstring. De voksne kunne ikke udstå den, men børnene holdt meget af den.

– I flere af Deres film er der et tema, man genfinder ret ofte, og som kunne benævnes melankoliens tema. Det findes allerede i en af Deres første kortfilm, »O saisons, ô châteaux«, og det går igennem hele Deres sidste film, »Lions Love«.

– Det er rigtigt, at inspirationen til »O saisons, ô châteaux« var, at hele verden er død, og at de eneste levende mennesker, der i dag har nogen mulighed for at nyde disse slotte, er gartnere eller opsynsmænd. Men jeg længes ikke tilbage til slottenes æra, det er en *falsk* længsel. Akkurat som jeg ikke nærer nostalgiske følelser for Hollywood. Jeg er revnende ligeglad med amerikansk film. Men Hollywoods husmure ligefrem driver af film. I Hollywood føler man virkelig fortiden – alle disse skuespillerinder, der ikke blev til noget eller for hvem det gik galt. Vibrationerne fra det gamle Hollywood eksisterer. Min film er en hyldest til et Hollywood, der har eksisteret, og som jeg overhovedet ikke savner (jeg har altid ønsket at lave film på en anden måde, og jeg bryder mig ikke om amerikansk film), men det eksisterer. Det er ligesom med slottene omkring Loire-floden. Man kan sige: det er tosset, at kun gartnerne har nogen glæde af dem i dag. Men det forandrer jo ikke noget ved forholdene. Fortiden kommer man ikke uden videre af med.

Jeg synes, det er interessant, at påvirkningen fra de ting, man nægter at anerkende, stadig bliver ved med at eksistere. Jeg nægter at anerkende det gamle Hollywood – dets temaer, skematiske fremstillinger og dets stil. Men det eksisterer, og jeg er nødt til at kalde en vis form for humor til hjælp, når jeg konstaterer, at jeg ikke kan abstrahere fra det, selvom jeg ikke bryder mig om det, ikke selv dyrker dets stil og ikke savner det. Jeg er tvunget til ikke at glemme Hollywood. Jeg *kan* ikke glemme det.

– Var »Lions Love« et forsøg på at lave anti-film?

– Ja, som en reaktion mod mig selv. Det er en filmform, der befinder sig på nulpunktet.

– Ligesom Godards nuværende film?

– Nej, for i de sidste to år har Godard beskæftiget sig med at lave militante film, hvilket er noget ganske andet. Han laver ikke anti-film for at skabe en anti-stil, men fordi film i traditionel forstand ikke mere interesserer ham. Hvad der tæller for ham er at kæmpe for noget – med eller uden filmens hjælp. I »Lions Love« har jeg tværtimod forsøgt at lave anti-film i den forstand, at jeg har sagt *nej* til den type film, der tager sig selv alvorligt, til den type film, der har fået påhæftet betegnelsen kunstværk. Jeg tror nemlig ikke længere på den slags film. Jeg tror ikke længere på filmen som ene og alene et udtryk for dens skaber. Selvfølgelig finder der en skabelse sted. Men filmen bør fungere i sig selv som en levende og uafhængig organisme, der bliver sig selv.

– Mener De hermed, at vor nuværende livsform, vor civilisation ikke mere har plads til det kunstværk, der er lavet for dets egen skyld?

– Hvis det kun er skabt for at give den enkelte person mulighed for at udtrykke sin sjæls inderste eller blot ud fra et behov for at skabe, ja, så forekommer det mig udlevet og temmelig ubrugeligt. Det er lidt egoistisk, lidt prætentiøst. Personlig tilhører jeg den kategori af mennesker, der har behov for at lave film og følgelig fortsætter med at udtrykke sig, men mit mål er, at filmen ganske enkelt bliver et *middel* til at udtrykke noget, der ikke nødvendigvis har noget med mig at gøre.

I »Nausicaa« har jeg forsøgt at give udtryk for en vis opfattelse af eksilet, et Grækenlands eksil, som om Grækenland selv er i landflygtighed, hvilket ikke er helt usandt. I øjeblikket er det, som om Grækenland ikke hører med til verden. Selvfølgelig eksisterer det og er oven i købet ved at komme på fode økonomisk, men det er alligevel som om det ikke er der, hvilket i meget høj grad føles af eksilgrækerne og i øvrigt også af alle andre. Og denne sorg over ikke mere at have Grækenland, som man kalder demokratiets moder og civilisationens vugge, iblandt os er i filmen forbundet med eftersøgningen af vor fælles oprindelse, hvilket for mig viser sig at være også *min* oprindelse på fædrenes side. Jeg føler mig virkelig vel tilpas, når et personligt tema, som det lige nævnte – en græsk fader som jeg ikke har kendt noget særligt til, ikke holdt særlig meget af og ikke forstået særlig godt – forenes med et mere generelt tema: hvor er Grækenland? Er Grækenland stadig stedet, hvor vore forfædre kom fra? Så begynder mit personlige tema at fungere og bliver koblet ind på spørgsmål af langt mere generel værdi. Det er det, jeg forsøger at gøre. Dette medfører en militant filmkunst, hvis filmens politiske stillingtagen er militant, men jeg vil ikke lave militante film i stil med Godards. Jeg vil kun lave film, der er organisk levende og så eventuelt militante.

– Er det problem, De forsøger at behandle i »Lions Love«, ikke snarere et typisk filmkunstnerisk problem – nemlig forholdet mellem cinéma-vérité og cinéma-mensonge – end det er et politisk problem?

– Jo, det er ganske rigtigt, for jeg tror ikke på begrebet cinéma-vérité, al film må nødvendigvis være subjektiv. Men ved at tage den yderste konsekvens af cinéma-mensonge finder man måske frem til en vis form for sandhed. Gennem en djævelsk flirt med løgnen, med Hollywood, dette film-mekka der er baseret på løgnen, og med mennesker, der ikke helt præcist spiller sig selv, men noget der kunne være deres liv, og som flirter med sandheden (mine tre skuespillere *kan* leve sammen, Shirley Clarke *er* filminstruktør, så det er altså ikke helt fiktion), så befinder vi os konstant på kanten af sandheden. Men det er jo ikke sandheden – man snyder hele tiden: jeg har fortalt Shirley Clarke, hvad hun skal sige, hun spiller en rolle, og det samme gælder de tre andre.

Denne flirt med mulige situationer og med mennesker, der godt *kunne* leve på den måde, gør det muligt for mig at stille følgende spørgsmål: Hvordan eller hvad er det at være skuespiller?

På den måde når jeg til et erfaringsmæssigt yderst interessant punkt, hvor filmen faktisk laver sig selv. På et vist tidspunkt blev »Lions Love« et slags psyko-drama for Shirley Clarke – hun nægtede at spille en scene, hun gik i stå, fordi hun pludselig blev bange for sig selv, og hun tvang mig til at tage min del af ansvaret i affæren. Hun bragte mig i forlegenhed og fik mig til at engagere mig. Og det er noget helt nyt for mig, for det var selvfølgelig ikke nedskrevet i manuskriptet. Det er den slags ting, jeg kæmper for at nå frem til: en organisk levende film er en film, hvor noget sådant kan ske. Og det er langt vigtigere end det, man *havde til hensigt* at lave. Ikke vigtigere for hverken mig eller Shirley (selvom det er sandt), men betegnende for selve systemet.

Fra »L'opéra Mouffe«, kortfilm fra 1958.

Hvad vil det sige at spille? Hvad vil det sige at snyde med sandheden? Hvad vil det sige at lave film?

Ovenstående eksempel viser, at man virkelig rører ved noget farligt, og beviser, at man ikke helt er i stand til at spille en rolle. Det var en interessant oplevelse for mig. Jeg har lært mere om at lave film gennem »Lions Love«, der er meget afslappet og lidt fjollet, end jeg har gjort ved at lave alle mine andre film tilsammen.

– *Hvorfor hentyder De til Andy Warhol i filmen?*

– Fordi jeg nærer stor beundring for ham, fordi jeg finder hans film revolutionære. Han var den første, der fuldstændig lod hånt om de elementer, man normalt forbinder med film, og som skabte geniale anti-film.

Også Paul Morissey, der hører til Warholskolen, har lavet en vidunderlig film, der hedder »Trash«. Jeg har aldrig set en film, der ikke bare er så tragisk, men så voldsom i hele sin udtryksform. Jeg har aldrig lidt mere, end da jeg så den film – den tragedie filmen udstråler kan mærkes *fysisk*. Og samtidig er den helt afslappet og utvungen og fuld af en meget nutidig humor. Jeg er fuld af beundring for de filminstruktører, selv om guderne skal vide, at det, de beskæftiger sig med, ligger langt fra mine interessefelter! Men jeg beundrer dem, fordi de sprængte det, man forstår ved filmkunsten. De er hamrende ligeglade med den. Selv om de får succes. Men de tager slet ikke publikum, distribution og hele halløjet alvorligt. De er nået meget, meget langt i deres undergravende arbejde på at sprænge filmkunsten i luften.

Jim Rado, Viva! og Jerry Ragni i »Lions Love«.

Desuden havde Andy Warhol »opdaget« Viva, og det er gennem ham, jeg mødte Viva, der er den ene af de tre hovedpersoner i »Lions Love«. Desuden skete det faktisk, at Warhol dagen efter mordet på Kennedy blev slået halvt ihjel af en vanvittig kvinde. Jeg synes, at det var sjovt, at en sand og næsten historisk hændelse – filmhistorie er måske ikke så vigtig, men den er trods alt historie – skete næsten parallelt med en verdenshistorisk begivenhed: denne Shakespeare-agtige og gigantiske Kennedyfamilie, der ser et af dens medlemmer blive dræbt som en hund.

– *Hvem har finansieret »Lions Love«?*

– Det har en tøjfabrikant i Philadelphia, altså en privat producent – men han holder meget af film og elskede mine. Filmen er altså hollywood'sk i emnevalg, farve og stil – jeg ville, at den skulle være *dekadent* hollywood'sk – men den er ikke produceret af Hollywood.

– *En af Deres film, der fik gang i pennene i Danmark, var »Lykken«. Kritikerne diskuterede meget for at finde frem til, om filmen var umoralsk, amoralsk eller, når alt kom til alt, moralsk.*

– Hvis De vil høre min mening, så opfatter jeg den som en film om *opfindelsen* af moral. Den fortæller os om tidsrummet, der ligger lige før moralen træder i funktion. Jeg valgte et ekstremt tilfælde: en person der ikke føler nogen speciel social tvang eller har en religiøs overbevisning eller er blevet opdraget til nogen bestemt moral og derfor ikke umiddelbart føler presset fra en vedtagen moral. Han føler kun et behov for lykke, hvilket eksisterer hos alle, men som hos os alle er behersket, selvcensureret, kanaliseret og organiseret. Behovet for lykke under relativt frie forhold skaber et frimodigt menneske, der giver udtryk for livsglæde og trang til lykke. Slet ikke som et dyr, sådan som nogen har opfattet det. Men med en vis form for uskyld.

Det er helt tydeligt, at han i denne film går så vidt i sin uskyld, at han bliver trængt op i en krog, hvor »de andre« bliver et afgørende element, for man kan ikke undgå at tage »de andre« i betragtning. Det bedste bevis er, at han forventer, at hans kone forstår ham – og hun begår på sin side efter min mening en enorm fejl, fordi hun føler sig fristet til at spille heltemodig og engleagtig, hvad jeg opfatter som afskyeligt. Det er den værste fristelse i verden! Hun vil lege engel, men hun kan ikke gennemføre det.

Et tilfældigt udvalg af Vardas filmbilleder. Impressionistisk stemning i »Lykken« (øverst). Symbolsk billedkomposition i »Les créatures« (1966). Dokumentaristisk stil i »Black Panthers« fra 1968 (nederst).

Hvis hun havde været lige så naturlig som han, burde hun have sagt til ham: »Nej, det kan jeg ikke, jeg er som jeg er, indskrænket, jeg vil være den eneste ene.« Og så ville han sikkert have givet afkald på den anden. For han forklarer hende det jo helt tydeligt: han vil først og fremmest have, at hun skal være lykkelig. Det ville have været hårdt for ham, men han ville have gjort det. Derimod får dette forsøg på at spille engel hende til at sige, at hun kan. Han bliver vild af lykke over det, de er lykkelige, men det er helt tydeligt, at når hun én gang har følt sig fristet til at give den rolle, kan hun ikke mere vænne sig til situationen.

Jeg har ladet hendes forsvinden fremtræde lidt vagt; det drejer sig ganske klart om et uldent selvmord, som ikke er et rigtigt selvmord, hun lod sig bare glide en smule! Men hun forsvandt i hvert fald. Det er klart, at manden, naturlig og impulsiv som han er, har ret. Når han nu har en pige, som han kender og som endnu kan gøre ham lykkelig og som er storsindet nok til at overtage ham og den byrde, som hans kones død og to børn, der skal opdrages, er, så ville han gøre galt i ikke at tage hende. For mig er det den anden, som er den virkelig modige i historien. Men det bliver ikke sagt, ikke engang antydet. Han opfinder moralen. *Han er tvunget til at opfinde den.*

– *Jeg tror nu alligevel, at det bliver antydet, for når man sammenligner begyndelsen af filmen med afslutningen, er der noget med efterårsfarverne, som har afløst det begyndende forår . . .*

– Ja, men samtidig ser han ud til at være lykkelig i slutningen af filmen, de er lykkelige. Selvfølgelig er man ikke vild af jubel, når man lige har begravet én; der er en vis biklang. Men det jeg ville fortælle var, at man på én gang kan være lykkelig og ulykkelig, som det er tilfældet her, og at man ikke kan lade være med at opfinde en moral. Moral er et behov, hvad enten den er personlig, anarkistisk, improviseret eller funktionel. Det er et behov for moral, som *skaber* moral. Det er det, der er emnet! Det hele i en livskraftig person, som hverken er en led fyr, en egoist eller en væmmelig karl. For mig er en mand, som arbejder, som tager hele sin løn med hjem til konen, som elsker hende og som elsker sine børn og som vil deres lykke, aldrig en led fyr.

– *De har flere gange omtalt Deres film »Nausicaa«. Hvornår kommer den op?*

– Den kommer ikke op. TV har forbudt den. Det er nemlig det franske fjernsyn, som har finansieret den, og nu mener man, at den er alt for politisk, og så har man lagt den på is. De franske seere må ikke blive orienteret imod de græske oberster. Jeg arbejdede i ti måneder, blev underbetalt af fjernsynet, men sagde alligevel til mig selv: »Jeg får et stort publikum; for en gangs skyld skal jeg lave noget, som vil tiltrække et andet publikum end filmklubbernes.« Men man har stjålet min kopi fra mig, og jeg har ikke engang én, som jeg kan vise privat for mine venner. Det er af den grund, at jeg ikke engang kan lade Dem se filmen.

Oversat af Mette Knudsen og Nicki Næsted

Truffaut i dybden

Johs. H. Christensen analyserer Truffauts nyeste film »Hjerter tre«

François Truffauts seneste film, »Les Deux Anglaises et le Continent«, »Hjerter tre« på dansk, blev modtaget af en kras kritik både hjemme og her i landet. Straks er den blevet sammenlignet med »Jules og Jim« (1962), men vurderet langt ringere: Et bedrøveligt forsøg på at indhente succesen en gang til, lunken i følelsen, stiv og anstrengt i stilen og i det hele udmattende kedsommelig.

»Jules og Jim« er da også den film i produktionen, »Hjerter tre« umiddelbart kan minde mest om: Til grund for dem begge ligger en roman, endda af samme forfatter, den kuriøse, bedagede kavaler Henri-Pierre Roché, som Truffaut omfatter med så stor veneration. Begge er de henlagt til fortiden, den sene klunketid omkring Første Verdenskrig, og i begge tilfælde drejer det sig om en langstrakt, ekstraordinær *ménage à trois*. De er fælles om komponisten George Delerue og en kommentar, som forbinder og udlægger begivenhederne – i »Hjerter tre« indtalt af Truffaut selv. Men lighederne er udvendige og hører op her. I virkeligheden er det to vidt forskellige film, og man snyder sig selv slemt, hvis man som den søvnigste del af kritikken lader den første stå i vejen for den sidste.

Alene ved deres fortællestil adskiller de to film sig karakteristisk fra hinanden. Mens »Jules og Jim« som sit mest iøjnefaldende stilelement har en række fejende panoreringer, som åbner lyrisk rum omkring den gådefulde trekants sprælske leben og uvilkårligt involverer tilskueren i filmens snart hektiske, snart sødt melankolske stemning, domineres »Hjerter tre« af en overvældende mængde høje kameraindstillinger. Når kameraet bevæges, er det for det meste meget sagte og funktionelt. Fra en position hævet over begivenheder og personer iagttager tilskueren forløbet, men inddrages ikke uden videre. Af den grund vil sikkert en del opleve filmen som langt køligere end Truffauts vanlige.

Hensigten med kameraets høje placering er imidlertid tydelig. Afgørende for Truffaut er det denne gang ikke at beskrive og direkte, varmt formidle følelserne. Han vil dybere ned end normalt for at undersøge de vilkår, hvorunder de formes, og de kræfter, der regerer dem. Med Eric Rohmers ord vil han »på film udtrykke følelser, som ikke er til at filme, fordi de ligger dybt skjult i bevidstheden. Det er forholdet mellem én selv og én selv«. Det er et ambitiøst og tillige udpræget litterært projekt, for det er en jagt på forhold og tilstande, som ligger i skjul bag adfærd og handlinger, og som det normalt overlades til litteraturen at afdække. Det er således ikke blot for den dekorative effekts skyld, at Truffaut bruger Gallimard-udgaven af Rochés bog med sine egne indstregninger og marginalnoter som baggrund for fortektsterne. Det er ham om at gøre at betone, at der er tale om en filmatisering, en »– histoire romantique que j'ai voulu également romanesque«, siger han i forordet til l'Avant-Scènes udgave af drejebogen. Derfor er »Hjerter tre« så ordrig – Truffauts mest litterære film, men i positiv forstand: Et forsøg på at *se,* hvad kun *ord* kan udtrykke.

Omtrent midtvejs i filmen forekommer en episode, der i sig selv er en hel lille Truffaut-film: Annes og Claudes picnic til øen i den schweiziske sø. De er taget dertil, fordi Anne har udset sig Claude som sin første elsker. Første aften hænger hun til hans forundring et tæppe op mellem dem og sover i sin egen seng. Anden aften kommer hun frem bag tæppet og lægger sig hos ham, men i natkjole. Tredie aften dvæler de først lykkelige ved et lystigt blussende bål, og derefter er der hverken tæppe eller tøj imellem dem. – Og efter en uge drager de hver til sit.

Når kærligheden så tit er den egentlige hovedperson i Truffauts film, er det jo som bekendt ikke dens anatomi, han vil skildre. Det er dens proces. På lærredet forstørrer og fastholder han det virvar af generthed, forbehold og ubeslutsomhed, der går forud for den hengivelse, som nok opleves som det saligste højdepunkt, men samtidig er begyndelsen til afsked eller trivialitet.

Det enestående ved »Hjerter tre« er, at Truffaut ikke nøjes med at fortælle sin historie for n-te gang og lade ø-perioden brede sig til hele filmen, men i stedet spørger, *hvorfor* kærligheden gør ondt, påviser dens modstande og forhindringer som moralske, indre, mentale. Om de konflikter inden i personerne, som deformerer kærligheden, så den ytrer sig som smerte, sygdom, uforbeholdent intime betroelser, affekttilstande med opkastning og besvimelse, angst, stagnation og død – handler filmen. Truffaut har derfor i uvant grad måttet karakterisere og nuancere personerne psykologisk – hvor meget ved vi i grunden om Jules og Jim og Catherine f. eks. – og skildre deres forudsætninger i baggrund og miljø. Samspillet mellem personernes psykologiske dispositioner, deres miljø og tidsbundethed betinger forløbet og giver det karakter af nødvendighed, af skæbne. – Og netop indtrykket af det determinerede i handlingsgangen vækkes og bestyrkes af de høje indstillinger.

Foruden af individuelle anlæg formes og begrænses personerne af nationalitet og samtid. Ved at henlægge historien til de første tyve år af dette århundrede sikrer Truffaut sig de bredeste muligheder for at fordybe sig i den side af kærlighedsforløbet, som fascinerer ham evindeligt: Hvordan kærligheden kolliderer med de ordinære fordringer, omverdenen stiller, og de grænser, samtiden fastlægger. Netop senviktorianismen var en tid med snævre restriktioner for erotisk udfoldelse, som vel at mærke ikke kun skyldtes stivsindet bornerthed, men havde deres forudsætning i hele samfundsmønsteret. Påbud og begrænsninger blev derfor ikke i almindelighed oplevet som tvang og hæmning udefra, men lå dybt integreret i menneskers samvittighed og kunne herfra udøve effektiv, men undertiden konfliktskabende justits. Konflikten mellem norm og tilbøjelighed. Men i samme periode begyndte overleverede normer og ældgamle vedtægter at forkulle. Man var i opbrud fra tilvante forestillinger, og lige så stille sivede autoriteten ud af gedigne moralbegreber.

Med et forenklende kunstnerisk greb fordeler Truffaut disse to tendenser på hver sin nationalkarakter, idet han lader Claude, La France, repræsentere løsrivelsen fra gamle bånd og herskende anskuelser. Det er ikke tilfældigt, at der på en af hans vægge hænger et non-figurativt maleri. Han er talsmand for den avancerede malerkunst, en genert libertiner med udviskede moral-forestillinger, mens de to englænderinder er opdraget regelret efter så fastslået et normsystem, at det kun kan ende tragisk, hvis de kommer ud af takt med det. Muriel formulerer deres opfattelse nøjagtigt – og dermed baggrunden for hele filmens skæbnesvangre konflikt – i sit sidste brev til Claude: »Når en kvinde som Anne eller jeg giver sig hen til en mand, er hun hans kone. Claude, ville du have to koner, som er søstre? Anne og jeg, vi elsker samme mand. Det er tragisk, men ikke usædvanligt.« Nu om dage ville det være mere usædvanligt end tragisk, og den film, der eventuelt kunne komme ud af en sådan konstellation, ville i intet ligne »Hjerter tre«.

Truffaut siger selv, at han med filmen har villet »presse kærligheden som en citron« og refererer dermed til en situation i filmen: Under et regnskyl søger Claude og familien Brown ly i en grotte. For at varme sig bliver han anbragt mellem de to søstre, der presser sig med ryggen op ad ham, så at han svajer frem og tilbage. Det er en leg, de selv har fundet på og kaldt »den pressede citron«. Som han den dag rokker frem og tilbage mellem dem, sådan filmen igennem, selv tilbageholdende, en smule skræmt ved dem: »– de pressede deres smidige rygge mod ham af alle kræfter. Han følte deres kroppe som en indiskretion.« Og dette til trods for hans insisteren på den fysiske side af kærligheden som dens vigtigste.

Som modstykke til denne situation kan man tyde den umiddelbart foregående, de udgør tilsammen de yderpunkter, Claude svinger mellem i sit bekendtskab med Anne og Muriel. Efter en selskabsleg må han betale en pant, »Nonnens Kys«. Han knæler ned ved en stol foran den knitrende pejseild for at kysse Anne gennem ryglænets tremmer, men forinden kaster han et vigende blik på Muriel, der står stivnet og tilbagetrukket i baggrunden med ubevægelige ansigtstræk. Først da kysser han Anne.

Det er en scene, som dirrer. Her er nemlig al den lidenskab samlet til stede, som aldrig rigtigt kan finde vej i filmen. Foruden omstændighederne er vegheden i Claudes væsen en væsentlig årsag. Er han nær

på de to piger, føler han sig som oftest forvirret og i en akavet krævende situation. Men når han endelig nærmer sig en af dem trods alle forhindringer, er den anden næsten altid distraherende til stede – skjult eller legemligt. Det er det fremmedartede, genert charmerende og afrettede ved ham, der sammen med hans moderne, provokerende meninger, endskønt de for en del er overfladepolitur, tiltrækker søstrene og gør ham til en egnet katalysator for processer, der finder sted i dem. Som person er Claude substansløs, men som »kontinental handelsrejsende« i »avancerede ideer« og videre livsformer bliver han ved sin blotte tilstedeværelse et incitament til opbrud for sine »insulære tilhørere«. Men hans eget initiativ er minimalt, begge søstre må komme til ham for at blive defloreret, og hver gang betones det, at de var selv ude om det.

Det konturløse og passive i Claudes karakter henter sin forklaring i forholdet til moderen. Han er hendes »monument«, som hun har »opført sten for sten« efter faderens tidlige død, og i et og alt styres han af dette moderdyr, hvis vilje præger ham, så han vil, hvad hun vil. Hun er ikke begejstret for udfaldet af Mr. Flints mægling, da man enes om, at først efter et års total adskillelse må Claude og Muriel genoptage bekendtskabet, men trøster sig med, at meget kan ske på et år. Og efter kun et halvt går det, som hun ønskede: Bruset går af Claudes forelskelse, han kan ikke holde stand mod adspredelserne i Paris, hvor han muntrer sig på fransk maner. Også promiskuiteten har moderen svært ved at godtage, men, oplyser kommentaren, hellere det end at miste ham. Forbindelsen med Muriel modsatte hun sig imidlertid, efter hvad hun forklarede, ikke af frygt for at miste ham, men af bekymring for at han skulle skade sig selv. Claude gennemskuer kun delvis hendes magtvilje og mener naivt, at hendes opposition kom af, at hun aldrig havde følt den fysiske kærlighed.

»Hjerter tre« er i påfaldende grad en kvinde-film i den forstand, at det mandlige er reduceret til skulptur: Rodins kraftfulde, ramt saftige Balzac-statue, som først for sent – sammenfaldende med filmens epilog – vandt anerkendelse og beundring. I Rodins statue er da udtrykt, hvad Claude mangler. Han er en ny variant af Truffauts velkendte timide, nølende helt, uden styrke til at forme sin tilværelse efter sit eget hoved. Han er forekommende til rådighed, siger ikke nej tak til et knald, men er på den anden side aldrig anmassende og lader helst andre redde kastanjerne ud af ilden. *Han* vil mødes med Muriel, hvis *hun* vil, men da hendes opstemmede lidenskab bryder frem i et heftigt kys, viger Claude. Han røber ikke forholdet til Anne, men foretrækker at fordufte. Oprevet og i største forvirring overlader han fortrædelighederne til Anne.

Manglen på vovelyst og målrettet vilje fører til, at Claude aldrig formår at realisere noget varigt kærlighedsforhold, hans forbindelser ender blindt i affærer, i møder så flygtige som lysskyggerne på skibssiden i Calais, der flakker smukt i urolig bevægelse. Den sande, pure kærlighed må han nøjes med at betragte, da han til slut passerer Rodins skulptur »Le Baiser«.

Hører Claude Roc end til i forreste geled af de svage mænds brigade, så er der dog mellem ham og Truffaut en afslappet og nøgtern distance, som er delvis ny. Der er i »Hjerter tre« intet af den »smil-gennemtårer-stemning« eller sardonisk-masochistiske holdning, som har ligget på lur i nogle af Truffauts seneste film. Afstanden får Truffaut dels lagt ved at begrunde Claudes karakter: Moderens rolle, miljø og samtid, dels ved symbolvalg og synspunkt på historien: Rodin-skulpturerne f. eks. og de høje, iagttagende indstillinger, men helt afgørende ved den prægtigt underfundige kommentar.

Kommentaren ledsager filmens personer og hændelser på i alt fald tre forskellige måder. Ofte flyder de naturligvis sammen, men i en fortolkning må det være tilladeligt at skelne. For det første fungerer den sagligt informerende: Den opregner hastigt, hvad der er nødvendigt at vide for overhovedet at kunne følge med. For det andet anbringer den sig ofte inde i personernes bevidsthed og refererer deres subjektive opfattelse af sig selv og relationerne til de øvrige. Derved opstår de uoverensstemmelser, som er selve filmens dramatiske rum og højeste pointe. Som tilskuer og tilhører får man besked om en af personernes vurderinger, men ved tit fra andre dele af kommentaren eller fra handlingsforløbet, sådan som billederne illustrerer det, at der er tale om fejlvurderinger eller alt for utilstrækkelig en forståelse, men ud fra sådanne helt eller delvis fejlagtige vurderinger og begrænsede opfattelser er det vel at mærke, personerne fastlægger deres videre handlen og omgang med hinanden. Dermed er naturligvis ikke sagt, at personerne altid tager galt bestik af situationen, kun når de gør det, fremgår der af diskrepansen mellem kommentaren oplysninger om deres overvejelser og de faktiske forhold. F. eks. er det en fatal fejltagelse, når Claude slutter, at moderens uvilje mod hans forhold til Muriel skyldes, at hun aldrig har oplevet den fysiske kærlighed. Således lykkes det Truffaut ved samspillet mellem kommentar og billedforløb både at oplyse om, hvad der *virkelig* går for sig, og hvad personerne *tror,* der går for sig. Den alvidende kommentator og de høje kameraindstillinger anbringer da tilskueren i et punkt ovenover det hele, hvorfra han overskuer langt mere end filmens personer. For det tredie distancerer kommentaren sig enkelte gange i et direkte ironisk ordvalg fra Claude: Oplysningen om hans reaktion på Muriels betroelse f. eks., men især ved bemærkningerne i anledning af moderens død: »Med sin moders død mistede han den mest egensindige af alle sine kvinder. Nu var han fri til at tilrettelægge sit liv, som han ville. Hvilken brug ville han gøre af sin frihed?« At spørgsmålet er retorisk kan der næppe være tvivl om, for det er en frihed på skrømt, hvad hans efterfølgende møde med henholdsvis Anne og Muriel tydeligt dokumenterer. Claude er og bliver den samme. Derfor er det med fuld ret, han i anledning af Muriels afskedsbrev geråder i tvivl om sin egen afblegede identitet: »Jeg er ingen. Jeg eksisterer ikke. Jeg forstår intet af livet.« Han vælger at forblive i tilskuerrollen og helbreder sig selv, som kommentaren udtrykker det, ved at udnytte historien litterært. Men at det er en helbredelse af tvivlsom karakter, vidner epilogen om: Ca. femten år senere er Claude stadig uforandret, årene og erfaringerne er gået hen over ham uden at afsætte nogen prægning. Han ser ud, nogenlunde som han altid har gjort. Med briller ligner han nærmest en nærsynet gymnasiast, en evig yngling, der en skønne dag omkring de fyrre stilfærdigt forundres over, at han begynder at blive gammel. Dér lader filmen ham ligge som »en presset citron« – blandt legende børn, hvor den fandt ham i begyndelsen.

Som Claude var offer for moderens vilje, bliver han også et let bytte for den lyst til arrangementer for fornøjelsens skyld, som dels udspringer af Annes kunstnergemyt, men dels også af hendes underlegenhedsfølelse over for søsteren. Med moderen som det villige redskab knytter hun de to til hinanden ved at skille dem ad. Mrs. Brown støtter sig til Annes udsagn: »Jeg tror nok, de føler noget for hinanden, men de ved det ikke endnu«, da hun tvinger Claude til at movere sig over til naboen. Men forinden pirrer hun ham ved at tilføje, at selv om hun ikke har nogen fidus til internationale ægteskaber, har hun ikke noget mod ham personligt, så hvis en dag en stærkere følelse skulle opstå mellem ham og Muriel, og de begge er klar over det, så . . . Hendes ord vækker en summende forvirring i hovedet på Claude, men så snart han har fået et puf, kan han køre af sig selv: »Et mål er ved at fødes i ham: Muriel«, og han accepterer, at

Claude (Jean-Pierre Léaud) mellem Muriel (Stacey Tendeter) og Anne (Kika Markham): »Som han den dag rokker frem og tilbage mellem dem, sådan filmen igennem, selv tilbageholdende, en smule skræmt ved dem.«

»fra den første dag har Anne tiltænkt mig Muriel. Der må være en grund.« – Hvilken aner han ikke.

Mens Anne både ved sit verdensåbne temperament og i kraft af sine kunstneranlæg – forskellen på de to søstre er angivet i navnene: det lyse Anne mod det mørke, klangfulde Muriel – for en tid tilsyneladende løses ud af sit miljø, forbliver Muriel i det livet igennem, omend der på et sent tidspunkt sker en forvandling af hendes forhold til det. Hun er puritaner af temperament, kompromisløst rettet mod det absolutte både i sin religion og sin kærlighed, på en gang voldsomt krævende i sin stræben og selvudslettende inderlig i hengivelsen. Hun er som enhver »forelsket puritaner må være det: et paradoks. Modtager hun nadveren, er det ikke Kristus, hun ihukommer, men Claude: – jeg er din, gør med mig, hvad du vil«. Ord, det måske er meningsfuldt at henvende til Gud, næppe til den elskede. Da den kærlighed, som samler hendes følelser i et brændende punkt, som et forstørrelsesglas solens stråler, skuffes, antager den form af besættelse og slår ud i sygdom. Ud fra sine eksklusive forestillinger fatter hun ikke den sorgløst letlevende Claude: »Veninder ... jeg forstår ikke det udtryk. Jeg forstår ikke denne moral. Hvor er du, Claude? Hos disse kvinder ... Claude, jeg beder for din renhed: dine ideer om kvinderne vil ændre sig«. I hendes lidelsesfulde hengivenhed smelter erotik og religion sammen, og midt i smerten finder hun den fryd, som altid er forbundet med martyrrollen. I en af de passager, Truffaut under indtryk af filmens fjendtlige modtagelse klippede ud efter premieren, hedder det: »Claude, ne pense jamais que tu m'as fait du mal. Tu m'as donné la couronne d'amoureuse.« Hun vil ikke opfatte forholdet til Claude som brudt, tværtimod: i samme øjeblik han aflyser, identificerer hun sig selv dybere med det: »Hvad enten du ønsker det eller ej, så er jeg din kone, din søster, din ven, alt hvad du måtte ønske, nøjagtigt hvad du måtte ønske.« I den forvisning beslutter hun – filmet bag regnvåde ruder – at hun aldrig vil giftes. Dermed er Muriel låst fast, skindød i den glaskiste, ruderne vækker mindelser om.

Et godt stykke tid efter bruddet med Muriel mødes Claude og Anne i Paris, hvor hun har slået sig ned for at realisere sine kunstnerdrømme. Hun føler sig fri, ikke længere i skyggen af Muriel og virker som den første gang, Claude traf hende: frisk, fornøjet og ærbar. Ingen hindringer står tilsyneladende længere imellem dem, de rejser til Schweiz og elsker hinanden. »De var frie, og det var skønt« meddeler kommentaren, da de bryder op og drager hver til sit.

Men det er bare løgn. Annes afskedsreplik til Claude, som kommentaren også citerer, siger nemlig noget andet: »Du har lært mig at betragte livet på en anden måde. Nu kan jeg orientere mig i alle ting alene. Men i kærlighed har jeg kun dig.« Så umuligt det er at sige sådan til den, man skilles fra, så umulig er nu Annes situation. Den frihed, hun mener at have vundet i forhold til Muriel, strækker lige præcis ikke til dér, hvor hun har mest brug for den. På grund af Muriel vil hendes forhold til Claude altid være et lyssky foretagende, som Anne da også først offentliggør, da hun mener derved at kunne bringe Claude og Muriel sammen på ny.

Anne er ikke puritaner som Muriel, men dog englænderinde, og ligesom de nye ideer ikke er synderligt integreret i Claudes person, får også Anne sit hyr med at leve op til dem. Hendes forsøg på at efterleve den anden måde at betragte livet på kommer kun til at virke depraverende og opslidende. Når hun elsker, er det nemlig på den gammeldags facon. I en af deres lykkeligste stunder får hun bildt sig selv ind, at hun bør elske flere mænd og være fri som Claude, der jo kan gøre, hvad han vil. Claude reagerer lidt tvært på ideen, men tilskynder hende alligevel. Men det er en frihed på trods og fuld af pine. Med mild og overbærende ironi som dække over triste erfaringer skriver hun til Claude: »Du sagde til mig: »Vær ikke bange for at elske.« Jeg adlød. Det får mig til at tænke på min onkel, som sagde til min tante: »Vær ikke bange for søsyge« – og hun var så tit søsyg.« – Hvad ligner det at råde et menneske til ikke at være bange for det, den pågældende lider mest under?

At Annes kontinentale udskejelser er helt på tværs af hendes engelske samvittighed, ved hun godt, men alligevel ... Kommentaren oplyser nemlig: »Anne vidste, at hendes instinkt sagde hende kun at have en mand, men hun vidste også, at var denne mand ikke Claude, handlede hun mod sit instinkt.« Af to grunde lægges Anne tidligt i graven, »med munden fuld af jord«. På grund af Muriel er forholdet umuliggjort på forhånd, men der er samtidig den ødelæggende skævhed i det, at Anne er den ensidigt elskende, Claude den passivt elskede. Hendes forsøg på i konsekvens heraf at praktisere samme frihed, som hun tror, Claude besidder, giver hende det endelige knæk.

Da Muriel efter på ny at have samlet mod til at nærme sig Claude – først med den direkte betroelse om uforeneligheden af hendes sanselighed, eller i hvert fald dens ytringer med hendes begreber om det rette og det afskyelige, og dernæst ved deres møde i Annes atelier – får at høre om forholdet mellem Anne og Claude, reagerer hun i en sjælelig affekt af samme beskaffenhed, som den masturbationen vakte, men voldsommere og pludseligere. Muriel forlader ham, uden at bindingen dog er brudt. Hun erkender, at hun »måske vil tænke på ham hele livet«. Og med Muriel må også Anne forføje sig for ikke mere at vende tilbage. Muriel og Claude mødes imidlertid endnu en afgørende gang et par år senere. Han er kommet under vejr med at hun på vej til Belgien vil gøre ophold i Calais, og tager afsted sporenstregs. Han indfinder sig på kajen i Calais. Billedet er taget højt oppe fra, og man forstår, at skæbnen endnu en gang vil presse Claude, og hvorfor Diurka, hans hjemmelsmand, ikke ville røbe, hvorfra han havde sin viden om Muriels rejse.

Hun opsøger Claude med det ene mål resolut at gå i seng med ham, så at han på kontinentet bliver også hendes første elsker. Til Claudes overraskelse insisterer hun straks derefter på at forlade ham. Kun ved at opsøge Claude, genstanden for hendes hedeste lidenskab, og gå i seng med ham, kunne hun hæve fortryllelsen eller forbandelsen, besættelsen under alle omstændigheder, og vågne til live igen. Selv er hun klar over, at hun har foretaget en handling af stor moralsk rækkevidde. For at hun kan overleve, må hendes kærlighed til ham dø. Hun har indset, at de »ikke er af samme folkestamme og ikke oplært i samme ceremonier«, derfor vælger hun at skilles fra ham og bekræfter derved moderens skepsis overfor internationale ægteskaber. Hun ved, at det er sit livs midtpunkt, hun opgiver, men føler samtidigt stærkt, at hun nu kan leve uden ham, dog et noget reduceret liv måske – »som man kan leve uden øjne eller ben« – dog en engelsk tilværelse. Og i et af de fraklippede afsnit konkluderer kommentaren, at »hun syntes næsten tilfreds og sikker på sit liv«.

Muriels skæbne til slut er afgørende for opfattelsen af Truffauts tilstedeværelse i filmen. Meget kunne nemlig tyde på, at han havde sikret sig ved en sublim ironi, hvormed han kunne rokere rundt med personerne i enerverende og opslidende konstellationer for til sidst at sende dem ud af filmen som levende mumier. Ironien er da også et grundelement i »Hjerter tre«, men ikke nogen flagrende, uforpligtende grund*holdning*. Den fungerer som det middel, hvormed Truffaut løfter sig over den historie, han har at fortælle. Ironien giver filmen dens stil og redder den fri af privateri og tårevæde. I Truffauts film har man ofte fornemmet en helt direkte og uformidlet medfølelse og generøsitet i skildringen af personer, som forvildede sig i tilværelsen, og han har måttet se sig udnævnt til verdens mindst misantropiske filmkunstner. I »Hjerter tre« camoufleres holdningen til personerne måske nok bag den causerende form, men alligevel er der denne gang tale om en imødekommenhed og positivitet af en langt højere rang end bare medfølelse og generøsitet. Mens de fleste andre store filmkunstnere næsten monomant laver film om mennesker, som kværkes i deres egne illusioner og størkner mere og mere ind i vrangforestillinger om sig selv og omverdenens indretning, lader Truffaut denne gang en af personerne bryde illusionen, og endda den af dem, som var mest illusionshyldet. Selv om båndene er stærke, lykkes det dog at bryde dem. Muriel vover en handling af afgørende moralsk betydning, da hun slipper midtpunktet i sit liv for at overleve. Fra Truffauts side er der ingen opbyggelighed i denne frigørelse, omkostningerne – tab af fantasi, følelsesintensitet osv. – er omhyggeligt noteret, og Muriel ved, hvad hun gør.

I en opsats om filmen – aftrykt i Chaplin 110 – siger Truffaut til sidst: »Hjerter tre« bliver ingen erotisk kærlighedsfilm. Bag den snart muntre, snart smertefulde historie ... vil vi i billeder synge livets pris.« Disse ord lader sig kun forstå på Muriels skæbne, som illustrerer forvisningen om, at ingen nederlag er definitive, og at der selv af de største tab kan komme vinding.

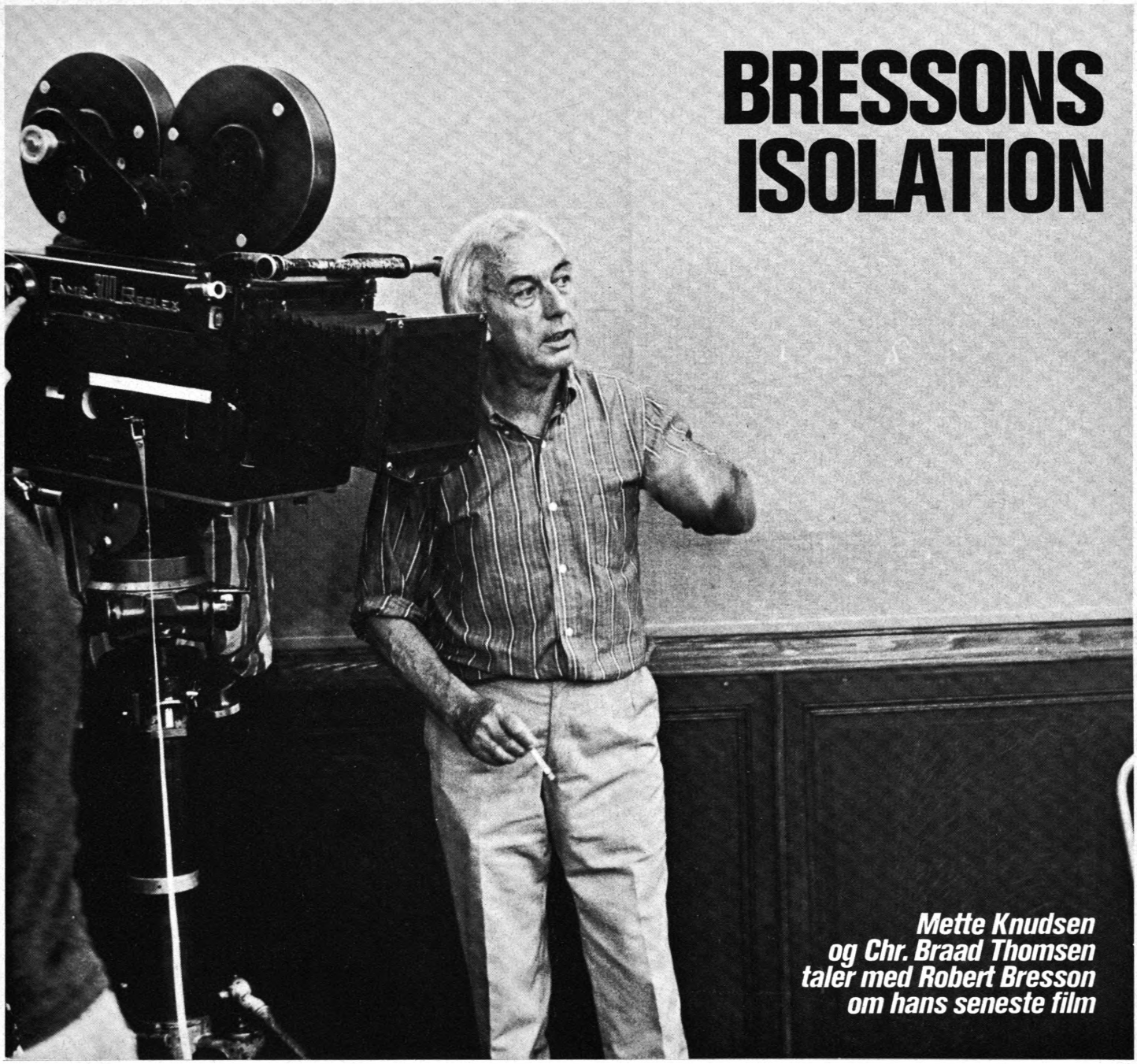
Afsluttende statements: Truffaut er muligvis ikke verdens største instruktør, men han er en af de mest tiltalende.

»Hjerter tre« er muligvis ikke Truffauts bedste film, men den er en af hans mest subtile. *Johs. H. Christensen*

P.S. Analysen tilegnes Peter Kirkegaard og Oluf Gandrup, som afsluttede deres kirurgiske Truffaut-artikel i Kosmorama 101 med ordene: »Truffaut ... holder pause. Han kan ikke gøre andet.«

■ *Se filmens credits side 143*

BRESSONS ISOLATION



Mette Knudsen og Chr. Braad Thomsen taler med Robert Bresson om hans seneste film

Ingen af de mere politisk bevidste filmskabere – fra Godard til Cinétique-kredsen – har kæmpet mod den kommercielle filmindustri med en så indædt konsekvens, en så stædig dødsforagt som den nu 65-årige Robert Bresson. Ingen har så stejlt som Bresson i film efter film renset sit sprog for alle ydre teatralske og dramatiske effekter, der for ham hører filmindustrien og ikke filmkunsten til. Og ti år før Godard i protest mod filmindustrien destruerede sit sidste filmbillede og lod det sorte lærred blive tilbage, kunne filmkritikeren André Bazin skrive om Bresson, at den yderste konsekvens af hans filmsprog måtte blive det tomme lærred.

Robert Bressons seneste film »Quatre nuits d'un Rêveur« (»Fire nætter i en drømmers liv«) er ikke blevet nogen kommerciel succes. Det var langt den mest originale og personlige film på Berlin-festivalen i fjor, og alligevel (eller som følge heraf) fik den ingen præmie, mens juryen med Bjørn Rasmussen som præsident i stedet valgte at give Guldbjørnen til endnu en kommerciel film af Vittorio de Sica.

Fire nætter i en drømmers liv

Ligesom med sin foregående film »Barnebruden« har Bresson også med sin nye film valgt at basere den på et Dostojevskij-grundlag, denne gang »Hvide nætter«, som tidligere er filmatiseret af Luchino Visconti. Bressons film er naturligvis ikke nogen Dostojevskij-filmatisering, bl. a. har Bresson rykket filmen frem til vore dages Paris, hvilket betyder, at den mere fører tanken hen på en anden væsentlig moderne film, der har brugt Dostojevskij som ramme: Jacques Demys »Lola«. Bresson fortæller præcis den samme historie som Demy.

I filmens centrum står den unge mand Jacques, en ensom drømmer-natur, der tilbringer sine dage med at drive om på gaden og følge efter piger på afstand, mens han om aftenen maler eller betror sig til sin båndoptager. En dag møder han en ung pige, Marthe, på Pont Neuf-broen over Seinen. Hun synes at overveje at kaste sig i Seinen, men i stedet begynder de to unge nu at fortælle hinanden om deres liv: Marthe er vokset op hos sin strengt puritanske mor, og for et år siden forelskede hun sig i en logerende, der havde lejet et værelse hos hendes mor. De talte aldrig med hinanden, men nøjedes med at se stjålent efter hinanden og lytte til hinandens bevægelser bag væggen. En aften finder de sammen, Marthe tilbringer natten hos den logerende, og han lover hende ægteskab, men næste morgen skal han rejse til USA. Imidlertid aftaler de at mødes om et år på Pont Neuf, og nu venter hun forgæves på ham. Den aftalte tid er gået, og hendes elskede er ikke dukket op igen.

De følgende nætter mødes Jacques og Marthe atter på broen. De lærer at holde af hinanden, de deler deres ensomhed med hinanden og kan tale sammen. Jacques elsker Marthe, mens hun oplever deres forhold som en bror-søster-kærlighed, fordi hun ikke kan glemme ham, der rejste bort. På deres 4. nat synes hun imidlertid at ville glemme den bortrejste, og hun aftaler med Jacques, at han skal flytte ind som hendes mors logerende. Hånd i hånd går de bort sammen,

men pludselig står den bortrejste foran dem. Marthe styrter hen til ham, kysser ham god dag på munden, løber tilbage til Jacques og kysser ham farvel på kinden og går bort sammen med den fremmede. Hun vælger sin drøm i stedet for den, hun lærte at elske. Vil drømmen mon vare ved – eller vil den som Lolas drøm briste i næste film? Har Bresson mon allerede filmet fortsættelsen, bare i omvendt rækkefølge, med »Barnebruden«, hvor drømmen brister?

Ud fra en realistisk betragtning kan det være nærliggende at stille disse spørgsmål, men Bresson er som bekendt ikke psykologisk realist, og derfor er det også forkert at stille spørgsmålene. I denne film som i alle sine tidligere opererer han med mennesker, der er underlagt en højere bestemmelse, som de ikke kan undslippe. Deres lykke består i at følge denne bestemmelse, og derfor er Jacques ikke ulykkelig, da han til sidst er alene igen med sine malerier og sin båndoptager. Hans sidste ord, som han indtaler til båndoptageren, er en tak til Marthe, fordi hun lærte ham, hvad kærlighed er.

Bresson og Rohmer

For en realistisk betragtning må det naturligvis virke komisk, at Marthe og den logerende beslutter sig til at gifte sig med hinanden, før de overhovedet har vekslet et ord med hinanden, men sådan er Bressons verden: Der er aldrig nogen *grund* til kærligheden. Den er der pludselig som et lynnedslag, et mirakel, en tilværelseslov, man må bøje sig ind under og følge. Det er i øvrigt interessant at notere, at den samme kærlighedsopfattelse formuleres af en anden betydelig katolsk filminstruktør, Eric Rohmer, i »Min nat hos Maud«, hvor Jean-Louis også *ved,* hvem der skal være hans livsledsagerske på et tidspunkt, hvor han endnu ikke har vekslet eet ord med hende. Men i modsætning til Bresson er Rohmer desuden så stor en psykologisk realist, at han lader den mulighed stå åben for tilskuerne, at Jean-Louis' »viden« i virkeligheden er en efterrationalisering, et perspektiv, han lægger ned over sin kærlighedshistorie, da han betragter den i et tilbageblik. Hos Bresson står denne mulighed derimod ikke åben. Hans personer har intet valg, og hvad enten det nu er bevidst eller ubevidst hos ham, så ligger dette »indhold« hele tiden konsekvent i filmenes »form«, dvs. hans personinstruktion, hvor han konsekvent afpersonaliserer sine medvirkende, sætter deres vilje ud af funktion og lader dem følge deres skæbne søvngængeragtigt og mekanisk som i en drøm.

Som det vil være fremgået, adskiller »Quatre nuits d'un Rêveur« sig ikke på væsentlige punkter fra Bressons foregående film. Den følger en interessant linie, som er ved at blive mærkbar i hans produktion: jo ældre han selv bliv, jo yngre bliv hans film. Hans seneste film er den mest ungdommeligt romantiske, han endnu har lavet! Og i en række detaljer viser filmen, at selv en så statisk instruktør som Bresson naturligvis også udvikler sig: Han, den mest asketiske af alle filmskabere, har garneret sin film med ung, stemningsskabende guitar-musik og sang, og mens han tidligere har koncentreret sine films erotiske indhold i blikke og hænder, der mødes, viser han denne gang nøgne mennesker, der favner hinanden. Det virker næsten chokerende i en Bresson-film, selv om han naturligvis filmer det nøgne favntag lige så stiliseret og ulidendskabeligt som alt andet, hans personer foretager sig – ikke fordi de eller han er ulidenskabelige, men fordi Bresson blandt så meget andet også er den mest blufærdige filminstruktør, der findes.

Musikken og prologen

Mette Knudsen: – Der er en ting, som virker næsten chokerende i Deres nye film »Quatre nuits d'un Rêveur«, og det er den store kontrast mellem aktørernes helt neutrale, følelsesforladte diktion og så de lange indslag af let og rytmisk guitarmusik, især i båndsekvensen.

Robert Bresson: – For Dem er det altså en falsk tone?

MK: – Jeg ved ikke, om jeg vil kalde den falsk, for det har en nedsættende betydning, – men i hvert fald virker det næsten som stilbrud.

RB: – Sagen er, at jeg havde skrevet manuskriptet meget hurtigt, og derfor var jeg ikke klar over, at filmen faktisk ville blive for kort, så jeg forlængede musiksekvenserne enormt meget. Det var min mening kun at bruge ganske lidt musik, men da jeg fandt ud af filmens færdige længde, brugte jeg det hele. Sådan gik det faktisk til. Noget andet er, at jeg holder meget af denne brasilianske musik, som spilles af studenter og naturligvis ikke af professionelle musikere, og de improviserer næsten det hele på denne båd, som for øvrigt slet ikke er så mærkelig, som nogen har villet gøre den til. Den sejler forbi mine vinduer hver aften.

MK: – I forbindelse med båden har det så nogen betydning, at vi ser den den første nat, da de to unge mødes, og den sidste nat, da de skilles?

RB: – Nej. Den sejler under broen flere gange hver aften, og hvis man opholder sig i nærheden af broen, kan man ikke undgå at se den. Jeg tog den med for ligesom at have baggrunden for, at den unge mand står på broen og kigger ned. Jeg har ikke lagt nogen kompliceret betydning i billedet, udover at den måske tjener som forberedelse til båden med musikken, som til gengæld er lidt for mystisk, og som jeg derfor har givet en mere virkelighedstro og realistisk karakter.

MK: – Hvorfor indledes filmen med en prolog, der virker meget forskellig fra resten af filmen? Man ser den unge mand rulle sig i græsset og løbe rundt i skoven?

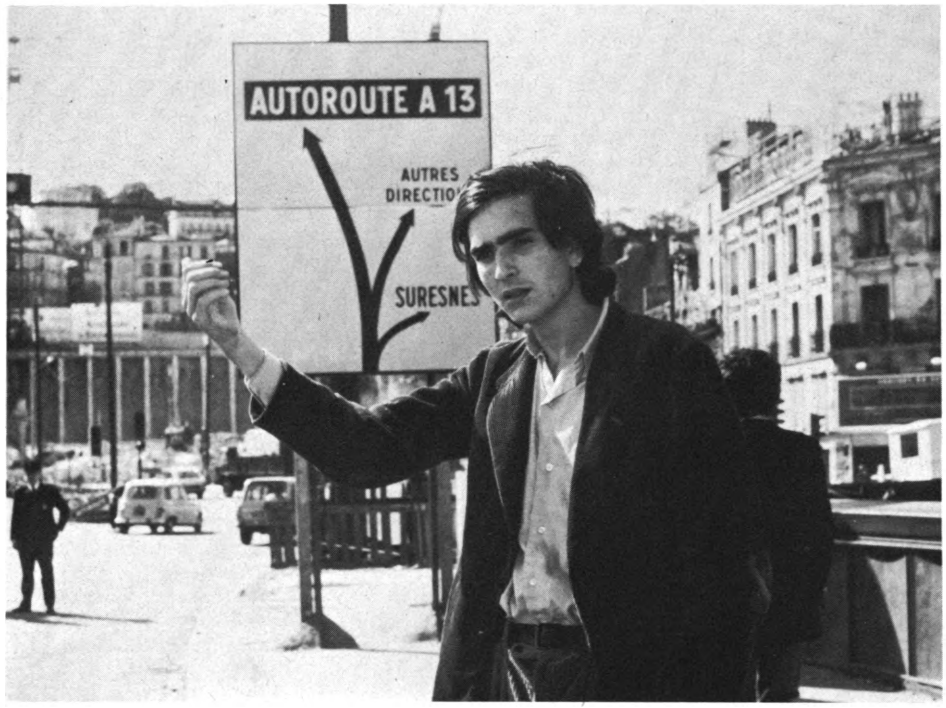
RB: – Fordi han senere fortæller om, hvordan han nyder sine søndage ude i naturen. Jeg ville gerne give et indtryk af, hvad naturen betyder for ham. Han er som et æsel, der ruller sig i græsset.

MK: – Prologen indledes med, at han tager på tommelfingeren, en bilist standser og spørger ham, hvor han skal hen. Han svarer, at det ved han ikke.

RB: – Ja, for han er helt konkret en person, der ikke ved, hvilken retning hans liv skal tage. Der er en anden film, hvor jeg har brugt mere eller mindre det samme replikskifte, i »Hvad med Balthazar«, tror jeg, hvor faderen spørger sin datter: »Hvor skal du hen?« og hun svarer: »Ingen steder.« Jeg har følelsen af, at vi allesammen går ingen steder hen. Det er instinktivt, men ikke tilfældigt, at filmen indledes med denne bemærkning.

Chr. Braad Thomsen: – På en måde er dette vel noget meget centralt i alle Deres film, at Deres personer ikke ved, hvor de skal gå hen, men underordner sig en skæbne, som de blir ofre for?

RB: – Ja, ofte finder de deres vej i løbet af filmen. Slutreplikken i »Pickpocket« er typisk i den henseende: Lommetyven siger indespærret i fængslet: »Oh, hvilken mærkelig vej for at nå frem til Jeanne!« Han havde gennem hele filmen ingen steder at gå hen, men til slut forstod han, hvilken retning han måtte tage. Og for drømmeren i min sidste film er det også ret naturligt at



Jacques (Guillaume des Forêts) i prologen til »Quatre nuits d'un Rêveur« – han er en person, der ikke ved, hvilken retning hans liv skal tage«.

introducere ham med at lade ham sige, at han ikke ved, hvor han skal hen, for hans liv er som en drøm.

Natur og naturlighed

CBT: – Jeg vil også tro, der må være en nær sammenhæng mellem Deres meget personlige iscenesættelse og så det, De ønsker at formidle med filmene. Har De tænkt på, at forbindelsen mellem instruktionen og filmens indhold kunne være, at De beder personerne være så viljeløse, så upersonlige som muligt for netop at fungere som kastebold for skæbnen?

RB: – Jeg ønsker først og fremmest, at de skal være, som de er, og ikke at de skal forestille noget andet. Derfor bruger jeg aldrig skuespillere, for de foregiver altid at være en person, som de ikke er i virkeligheden. De foregiver, at filmens dialog er deres egen, og ikke manuskriptforfatterens. Jeg føler, at jeg kan identificere mig fuldstændigt med de personer, jeg vælger til mine film. Vi er som to personer i een. De er ikke et redskab for mig, vi er simpelthen sammen, og hvis jeg vælger dem med held, er det ikke bare sådan, at jeg leder dem ad en bestemt vej. De leder også mig ad den vej, jeg ønsker at følge, og som jeg måske ikke kender uden deres hjælp. Jeg starter ud fra det princip, at jeg ikke ved, hvordan de er, og at de vil afsløre noget for mig. Der ligger intet fast på forhånd. Med professionelle skuespillere ligger alt derimod fast. Man ved, hvad man får at se i deres ansigter, øjne og bevægelser. De ser ud præcis, som de har set ud i hundrede andre film, og derfor er jeg overhovedet ikke interesseret i dem.

MK: – De taler, som om De altså lader Deres aktører have frihed til selv at bestemme deres bevægelser. Det er vist ikke det almindelige indtryk af Deres arbejdsform?

RB: – De udfører bevægelserne på deres egen måde, men det er mig, der fortæller dem nøjagtigt hvilke bevægelser de skal udføre, ligesom det er mig, der har skrevet deres dialog. Der er forskellige måder at gå derfra og derhen på. Jeg vil, at de gør, hvad der er personligt for dem, uden at de tænker på, det er personligt for dem. De må ikke overvåge sig selv. Men ordene og bevægelserne er ikke det væsentligste i mine film, – det er blot midler, der skal fremprovokere det væsentligste.

MK: – Har De aldrig været fristet til at lade dette udtryk for aktørernes personlighed komme til udtryk i stemmen, diktionen?

RB: – Jo, men det gør jeg da også hele tiden! Jeg indrømmer, at det selvfølgelig kun kommer til udtryk som skyggen af en nuance, for hvis det var mere, ville det lyde uægte, fabrikeret og påtaget. Desuden er det oftest ufrivilligt: »modellerne« har ikke selv tænkt på at få de nuancer med i deres dialog, som undertiden undslipper dem. Men disse nuancer, som man får foræret, er noget, jeg holder meget af. F. eks. siger den unge pige i »Quatre nuits d'un Rêveur« på en meget smuk måde: »Bliv«, da den unge mand har fortalt hende, at han elsker hende. Der er en næppe hørlig betoning i hendes stemme, og det er meget smukt. Men hun taler ikke som en skuespillerinde. En skuespiller taler nemlig med bestemte teatermæssige intonationer. Det naturlige er ikke det samme som menneskets natur, og skuespillere kan i bedste fald være naturlige, men de agerer ikke ifølge deres natur.

Marthe (Isabelle Weingarten) i »Quatre nuits d'un Rêveur«.

CBT: – Apropos menneskets natur, så sammenligner De i visse af Deres film mennesker med dyr. I »Hvad med Balthazar« trækkes der paralleller mellem Marie og æslet, og i »Barnebruden« besøger de to hovedpersoner et zoologisk museum og diskuterer dyrenes natur. Ønsker De med disse paralleller at vise, at mennesker ligesom dyr ikke har nogen fri vilje, og at både mennesker og dyr styres af en højere skæbne?

RB: – Første gang jeg så skeletterne på Zoologisk Museum fik jeg indtrykket af at stå foran et værk, som var frembragt af en storslået himmelsk skaber, der havde arbejdet med et meget enkelt materiale. Alle skeletterne, lige fra slangen og musen til mammutten og mennesket, har en enhed over sig, der er resultatet af en stor kunstners arbejde med en enkelhed. Bagefter pynter han på tingene med fjer, pelshår og farver, men udgangspunktet er kunstnerens fantastiske enkelhed. Jeg tog også denne detalje med i »Barnebruden« for stadig at være i kontakt med døden, fordi dette på en måde var filmens tema. Filmen var ikke et egentligt flash-back, for dem arbejder jeg aldrig med. Den var et forsøg på hele tiden at konfrontere livet med døden. Med hensyn til »Hvad med Balthazar«, så ville jeg absolut parallelisere menneskets og dyrets tilværelse og vise, at dyrene lider lige så meget som vi gør. Æslet er endnu mere ufrit end mennesket, og faktisk skulle æslet Balthazar være en pendant til Chaplin. Hans figur symboliserer jo altid det lidende og mishandlede menneske, og det er også derfor, jeg ville have et *sort* æsel.

CBT: – Men disse paralleller mellem dyr og mennesker, er de ikke meget kontroversielle for en katolik? Skelner katolikker ikke radikalt mellem mennesker og dyr i den forstand, at det »dyriske« betragtes som noget lavere?

RB: – Nej, hvorfor skulle man dog skelne? Selvfølgelig findes der også præster, som har sagt dumheder. Jeg mener endog at have læst en katolsk lærebog, i hvilken man spørger nogle børn, om mennesket har en sjæl, og det svarer de ja til, mens de benægter, at dyr har en sjæl. Det er en fundamental fejltagelse, som lærebogens forfatter har begået. Jeg mener, at den hellige Augustin har sagt noget om, at dyrene har en kollektiv sjæl, men jeg kan ikke se, hvorfor dyrene ikke også skulle have deres egen personlige sjæl. Måske har menneskene også en kollektiv sjæl. Men hvorfor skulle dyrene være forskellige fra os. Dyrene er i deres lidelser og liv meget lig menneskene, og der er mindst lige så mange mysterier i dyrenes liv som i menneskenes. Man har for eksempel aldrig været i stand til at forklare årsagen til fugletrækkene.

Døden og katolicismen

CBT: – De fleste af Deres film slutter med døden, og den kan ofte fortolkes som selvmord. Jeanne d'Arc begår på en måde selvmord, idet hun i hvert fald vælger døden, hovedpersonen i »Barnebruden« begår selvmord, og jeg ved ikke, om Marie i »Hvad med Balthazar« begår selvmord, eller om hun bare rejser væk?

RB: – Det ved jeg heller ikke – men måske begår hun selvmord.

CBT: – Og Mouchette begår ligeledes selvmord, selv om det har karakter af en leg.

RB: – Jeg lavede hendes selvmord på den måde, fordi det var umuligt at lave scenen som Bernanos havde skrevet den. Han skriver, at hun druknede sig, som om hun gik i seng og lagde sit hoved på vandet som på en pude. Ingen, der begår selvmord, bærer sig ad på den måde. Og jeg holdt af selve usikkerhedsmomentet for at bibeholde livets mysterium, så vi ved faktisk ikke, om Mouchette virkelig ønskede at begå selvmord, eller om det blot var en leg.

CBT: – Men kan De give en generel forklaring på, at så påfaldende mange af Deres film slutter med selvmord? Er Deres eget livssyn så pessimistisk, at De finder døden en lettelse?

RB: – Jeg er en munter pessimist, der den ene dag er fuld af håb og den næste dag uden håb. Jeg overskrider meget let grænserne mellem håb og håbløshed. At jeg har døden med i mine film er vel forståeligt, fordi vi alle skal dø. Og mine personer er anbragt i så kritiske situationer, at selvmordet kan forekomme som en befrielse fra det jordiske liv, og som indgangen til et andet rige.

CBT: – Bringer denne opfattelse af selvmordet Dem ikke i konflikt med den katolske kirke, som vel fordømmer selvmord?

RB: – Det gjorde den engang, men også inden for den katolske kirke sker der jo så mange forandringer, og der er tendenser i retning af at erkende, at i visse tilfælde er selvmordet ikke en forhindring for at komme i himlen. Før var der ikke nogen kirkelig ceremoni, når døden skyldtes et selvmord, men det er der meget ofte nu.

CBT: – Det forekommer mig, at De på et vist tidspunkt i Deres produktion holder op med at lave katolske prædikener. Jeg betragter f. eks. »Syndens Engle« og »En landsbypræsts dagbog« som meget begrænsede katolske film, der ikke rækker ret langt ud over prædikenen, hvorimod Deres film fra og med »Pickpocket« virkelig vider sig

ud til meget almene skildringer af menneskelivets vilkår.

RB: – Jeg bryder mig heller ikke selv om de film, jeg lavede før »Pickpocket«, – og især ikke om »Syndens Engle«. Der er alt for meget Giraudoux i den. »Damerne i Boulogneskoven« var for formbundet, og formen var aldeles ikke perfekt. Men vi lavede den under krigen og blev hele tiden afbrudt af luftbombardementer, så jeg havde ikke den arbejdsro, jeg havde brug for. Nogle mennesker fortæller mig, at »En landsbypræsts dagbog« er min bedste film, men jeg kan ikke selv lide den. Der er for meget skuespilleri i den, og det har smittet af på den, at forfatteren Bernanos er en katolsk soldat. Men efter den film og altså fra og med »Pickpocket« begyndte jeg at finde ud af, hvad der måtte gøres for at lave film, og hvad mit eget arbejde gik ud på. Jeg lærte min egen vej at kende, hvilket selvfølgelig ikke er ensbetydende med, at vejen er lykkedes for mig. Jeg synes, det er meget vanskeligt at lave film. Man bør ikke spekulere, mens man optager filmen, men derimod enormt meget mellem hver film. Og det undrer mig, at de, der laver film, ikke gør det i langt højere grad, end tilfældet er.

MK: – Hvad var det, der tiltrak Dem ved Dostojevskijs »Hvide nætter«, siden De valgte at lægge den til grund for Deres seneste film?

RB: – Det hele. Dostojevskij og Proust er de to største forfattere, jeg kender. Det er måske mærkeligt at sammenligne de to, men der er helt sikkert en lighed mellem dem. Om Dostojevskij sagde Proust noget, der forbavsede mange: »Hans originalitet er at finde i hans værkers komposition.« Proust tænkte selvfølgelig også på sig selv, da han kom med den udtalelse, for hans egen komposition er helt fantastisk. Han forsvarede altid sin komposition, mens folk normalt ikke lagde mærke til den, men troede, at han bare skrev løs uden at han tænkte på komposition og opbygning. Denne form for komposition er netop meget interessant med hensyn til filmmediet, fordi der er tale om en indre komposition. Det, jeg selv søger, er at lade følelserne styre begivenhederne, i stedet for som i de fleste andre film at lade begivenhederne styre følelserne. Følelserne er det vigtigste for mig, – det er dem, som styrer filmens opbygning og stil.

Kunstens fremtid eller død

CBT: – Jeg ville gerne vide lidt mere om den måde, De beskriver kunsten på, bl. a. i »Quatre nuits d'un Rêveur«. Er den unge mands malerier en erstatning for det, han mangler i livet?

RB: – Der er to malere i filmen. Hovedpersonen er ikke nogen særlig god maler, kan man se, – og malerkunsten fungerer sikkert som en slags tidsfordriv eller som en erstatning for det liv, han føler sig uden for. Han er næppe kunstner. Hans ven har jeg taget med, fordi jeg bl. a. ville vise det latterlige i den jargon, der benyttes i den pseudofilosofiske kunstkritik, en kritik der benytter sig af udtryk fra både Marx og Freud og med et ordbrug, der er så abstrakt, at det er fuldstændig umuligt at finde ud af, hvad der menes. Det er noget, jeg vil tage op og uddybe i min næste film.

CBT: – Der findes en tilsvarende sekvens i »Hvad med Balthazar«, hvor to malere diskuterer action painting. Er denne sekvens også taget med for at kritisere jargonen?

RB: – Ja, selvfølgelig. Action painting er så abstrakt, at det ikke giver nogen mening. Det er ikke nok bare at smide noget maling på lærredet og så gennemhulle det med revolverkugler. Men det er sikkert symptomatisk for, hvad der i øjeblikket foregår inden for kunsten. Alt er et sammensurium af mange former for uklarhed, men samtidig er denne udvikling måske positiv, fordi man derigennem kan nå frem til større frihed. Kunsten befinder sig i øjeblikket i en kritisk overgangsperiode, der måske kan vise sig frugtbar, men som ikke i sig selv interesserer mig det fjerneste. Måske står vi i det hele taget foran kunstens død, – det er meget muligt.

CBT: – I Deres sidste film lader De hovedpersonerne gå i biografen for at se en gangsterfilm, som De selv har instrueret som en blodig parodi. Udtrykker denne korte strimmel Deres syn på filmkunstens situation i dag?

RB: – Ja, praktisk taget alt, hvad man ser i biograferne i dag, er meningsløst fra et kunstnerisk synspunkt, og derfor kommer jeg der næsten aldrig. Jeg føler mig mere og mere ensom og isoleret og føler, at mine egne film bevæger sig i en retning, hvor jeg vil vedblive med at være alene. Og det er bestemt ikke altid lige morsomt. Ofte føler jeg, at jeg ikke kan komme længere i den retning, hvor jeg bevæger mig. Men min optimisme får samtidig overhånd over pessimismen, når jeg tænker på, at filmkunsten jo netop er så ny, så uprøvet og så fyldt med muligheder, at man ved hjælp af den måske kan genvinde en hel masse inden for kunsten. Filmen kan endelig gå hen og blive en kunstart, hvad den absolut ikke er i dag. Vi befinder os i den absurde situation i dag, at filmen betragtes som en kunstart uden at være det endnu, og før den kan blive det, må vi gøre op med de filmformer, man i dag kan se i biograferne. Jeg er sikker på, at der rundt omkring i verden sidder unge mennesker med originale ideer, som ikke kan komme til på grund af pengemangel. Jeg er sikker på, at den virkelige filmkunst engang vil komme fra en ungdom, der kan arbejde i fuld frihed. Selv om det så blir i 8 mm, så er det mindre vigtigt, – det vigtigste er, at man fastholder sin frihed og ikke som i dag blir indfanget i en blanding af stupiditet og falskhed, som man møder overalt i filmindustrien.

CBT: – Jeg kan forestille mig, at De med disse ord må have en del tilovers for den udvikling, som Godard har gennemgået.

RB: – Godard har gjort fantastisk megen nytte, fordi han har indset, at man må nedbryde det traditionelle filmsprog. Selv om han har lavet film med alle mulige professionelle skuespillere, har glimt af det, han har lavet, gjort et dybt indtryk på mig. Han har ligesom åbnet et sår og har forsøgt at holde det åbent i nogen tid, og jeg håbede, han ville fortsætte med det, men så hørte jeg, at han skulle lave en film med Yves Montand og jeg ved ikke hvem. Det betyder, at såret er helet igen, og så er det slut. Jeg frygter for, at Godard for at tjene til livets ophold vil begynde at arbejde i filmindustrien igen. Men han er den vigtigste, jeg har kendt inden for filmindustrien, fordi han i alt, hvad han har lavet, har angrebet industrien. ■

Dybdepsykologen Claude Chabrol

Kurt Malmbak-Kjeldsen analyserer Chabrols »Lige før natten« ud fra en ny betragtningsvinkel.

Når man efter at have analyseret Chabrols »Lige før natten« på kryds og tværs, historisk, politisk og – nok væsentligst – æstetisk stadig sidder med en utilfredsstillet trang til yderligere erkendelse, skyldes det nok, at kritikken hidtil til dels har overset en særdeles vigtig bestanddel af Chabrols måde at skabe film på. Denne måde ytrer sig på flere planer og har været et signifikant træk ved hans seneste film; denne måde forstås kun – som det forhåbentligt ses af det følgende – under en psykoanalytisk betragtningsvinkel.

Jeg vil i det følgende give en i forhold til artiklen ret pladskrævende – i forhold til psykoanalysen nærmest forbryderisk kort – redegørelse for det infantile seksualitetstrin, der i særlig grad har relevans for hovedpersonen Charles' psykologi. Jeg erkender, at jeg hermed tager plads mellem to stole, men pladshensyn på den ene side og et ønske om at kunne henvende mig til ikke-psykoanalytisk orienterede læsere på den anden nødte mig til dette.

Lad os starte med en forenklet – og ikke på nogen måde dækkende – analyse af sadomasochisten's karaktertræk. For overskuelighedens – og sammenhængens skyld – indføres samtidig dens implikationer for Chabrols skildring af Charles.

Når det lille barn på vej ind i dets 2. leveår rent fysisk får mulighed for at kontrollere ringmusklen, træder det samtidig ind i den såkaldte anale fase. På dette tidspunkt begynder også forældrenes renlighedskrav over for barnet at gøre sig gældende. Måden hvorpå disse krav om udtømmelse og tilbageholdelse af fæces til bestemte tider og på bestemte steder sættes igennem, medfører

vidtrækkende konsekvenser for barnets senere personlighed.

Gennemføres disse krav på en rigid og lidet smidig måde, vil voldsomme scener, hvor hele barnets følelsesregister bliver involveret, blive følgen. Barnet vil som regel reagere med en trodsig masochistisk betinget tilbageholdelse af fæces – for senere aggressivt at udtømme samme på »forbudte« steder. Denne modstand – hvormed barnet reagerer over for omverdenens krav – vil blot resultere i endnu strengere forlangender fra forældrene.

Dette hele kompleks af scener og konflikter medfører i værste fald en fixering på dette prægenitale stade.

Fixering betyder i denne forbindelse, at barnet i stedet for at gå videre i dets psykiske udvikling til oedipuskompleks-perioden – som følge af den hårdhændede tilpasning – må lade dele af personligheden blive stikkende i analfasen. Et sådant analfixeret individ vil i senere voksne problemstillinger være prædestineret til at ty til det psykiske fænomen, Freud kalder regression, dvs. falde tilbage på dette infantile – og dermed lettere overskuelige – udviklingstrin. (Jeg må igen understrege det fragmentariske og (groft?) forenklede i min fremstilling. Yderligt interesserede henvises til litteraturlisten.)

Et barn, der på denne håndfaste måde føres gennem analperioden, vil for at tækkes forældrene (og for at kunne overleve rent psykisk) udvikle en inkorporeret afsky for bl. a. sin egen afføring, for snavs i det hele taget og for unøjagtighed. Det vil som voksen være præget af kontrol over sig selv, præcision og renlighed. Alle egenskaber, der i samfundet har en høj status – er anerkendt som »gode«.

Sado-masochistisk tilfælde

Hvis vi for et øjeblik vender tilbage til det egentlige, ses det, at analperiodens reaktionsdannede karakteregenskaber meget fint passer på Charles og hans hele miljø. Både hans hjem og arbejdsplads præges af overordentlig strenghed og renhed i linjer og materialer. Sophistikeret funktionalisme tenderende det kolde er vel et dækkende begreb for hjemmets udformning. Her er ingen dybe, gamle plyslænestole til at samle støv (snavs), ingen mørke hyggekroge, ingen gamle sutter, hunden kan bide i. De mest fremtrædende materialer er glas, stål og marmor; mere varme materialer som stof, læder etc. er nok anvendt, men trænges i baggrunden og er faktisk kun betydningsfulde som undtagelser, der bekræfter helheden: et koldt, rent og funktionalistisk miljø. (Også i denne forbindelse er det bemærkelsesværdigt i hvor ringe grad børnene spiller en rolle; man skal vogte sig for overfortolkninger, men den eneste gang man faktisk ser børnene lege, er ude i den hvide, kolde sne.)

For en psykoanalytisk betragtning over Charles' sociale status kan det være nyttigt med et kort citat: den analfixerede karakter »beherskes af samvittighedsangst i stedet for frygt for kærlighedstab, fremsiger så at sige en indre afhængighed i stedet for en ydre, udvikler en høj grad af selvstændighed og bliver i social henseende den egentlige, overvejende konservative kulturbærer« (Sigmund Freud, Über libidinöse typen, Ges. Werke, bind XIV, s. 510). At citatet nærmest som fod i hose passer på Charles forekommer selvindlysende (alene af den grund, at det jo er mig, der har udvalgt citatet). Charles er bortset fra hans små særheder (han har ingen bil og han har skrevet og fået udgivet en bog – og »det gør en mor glad«) prototypen på overklassen i Frankrig, hans hele fremtræden er »bourgeois«. Så den kritiske analyse, som Chabrol ifølge andre kritikere udfører på det franske borgerskab på det politiske og moralske plan, er altså også en særdeles vigtig bestanddel af hans dybdepsykologiske analyse.

Problemet med samvittighedsangst contra frygt for kærlighedstab ses måske ikke umiddelbart i filmen. Men i virkeligheden rummer dette hele filmens tema. Efter at have dræbt elskerinden i et overvejende sadistisk øjeblik, sætter skyldfølelsen hos Charles ind med voldsom kraft. Det er sadismens i ham boende spejlbillede, masochismen, der driver ham ud i den sidste afgørende krise. Derfor beder han uophørligt, først Hélène, og senere François om en straf. Disse afsløringer over for hans nærmeste har kun det ene formål: at få det enorme strafbehov dækket, som uundgåeligt følger med den sado-masochistiske neurose. Charles er efter (og til en vis grad også før) en konstant syg mand. Hans eneste overlevelsesmulighed lå i en straf. Det er Hélènes afvisning af rollen som bøddel – hendes bemærkning efter afsløringen (»så er du altså ikke i fare«) viser tydeligt, hvor lidt hun har forstået af det hele –, der driver Charles videre til den næste mulige skarpretter François. Charles trygler netop Hélène om, at *hun* skal bringe ham i fare – melde ham, afvise ham, ja slå ham ihjel! Da hun nægter, er han i afsløringen over for François så langt ude i sit strafbehov, at han helt konkret selv foreslår en passende straf: »Så lad vort venskab dø«!

Chabrol fremstiller Charles' og Hélènes ægteskab som frustreret. Dette fremgår bl. a. af den enkle kendsgerning, at de to ægtefæller filmen igennem ikke udveksler et eneste primært seksuelt kærtegn. De rører meget ved hinanden, men disse berøringer forbliver ganske på det platoniske niveau. (Det kunne i øvrigt være interessant at underkaste disse berøringer, Charles og Hélène udveksler ved forskellige lejligheder og under forskellige sindstilstande, en grundig analyse).

Deres omgangstone bærer konstant et præg af høflighed, kontrol og formalitet. Hélène tager Charles' afsløring af sig selv som seksualmorder med knusende ro – denne til kulde grænsende ro, der end ikke forlader hende under optællingen af Charles *sidste* sovedråber – og som kun brydes et kort øjeblik, da Charles har kludret i det med julegaverne(!). Desuden ser man efter franske forhold det meget usædvanlige, at ægteparrets senge står adskilte. (I Frankrig er en ægteskabelig grand-lit endnu mere traditionsbestemt end vore dobbeltsenge). Chabrol viser os desuden gentagne gange ægteparrets situation ved sovetid – der er end ikke antydning af begær hos hverken Charles eller Hélène. Alt dette forekommer efter den foregående analyse særdeles logisk, idet Charles jo tydeligvis ikke hos Hélène har kunnet få tilfredsstillet sit – i ordets oprindelige betydning – perverse seksualbehov. Først hos François' kone kan han »overskride grænsen mellem fantasi og virkelighed« – få udløsning for sine hemmelige til dels ubevidste seksualønsker.

Valget af måden, hvorpå Charles dræber sin elskerinde, placerer Chabrol som detailinstruktør i nærheden af det geniale. Stilistisk er det et plus af dimensioner, fordi det giver Charles lejlighed til minutiøst at genfortælle mordet for Hélène – formentlig oven i købet i et tempo, der ligger nært op af mordets tidsmæssige forløb. Dette giver igen Hélène lejlighed til nøje at erkende, hvorledes Charles overskred grænsen mellem normal-neurosen og sindssygen. Men også ud fra vores specielle synspunkt må dette, at Charles kvæler sit offer, betragtes med løftede øjenbryn og som et næsten afgørende bevis for Chabrols dybe indsigt i psykoana-

Charles mellem konen Hélène og vennen François overværer sin elskerindes begravelse.

lysen. Det er nemlig en gammel sandhed for psykoanalysen, at fixering på forskellige erogene zoner tit forskydes til andre zoner. Mund og anus er groft sagt to ender af samme sag. Og da Charles' elskerinde (der selvfølgelig også er analfixeret – deri består hele deres forhold) beder ham lægge hænderne om hendes hals og klemme til, er det psykoanalytisk set en forskydning af den anale tilstand af klaustrofobi til halsregionen, et masochistisk ønske om tilbageholdelse af udåndingsluften (fæces). På baggrund af foranstående redegørelse for Charles' karakter aner vi på forhånd, at hun ikke beder forgæves. Charles er også offer for en forskydning – hans hænder lukker sig som en ydre ringmuskel om hendes hals!

Også Charles' dødsmåde forekommer »strukturrigtig« ud fra følgende to betragtninger: for det første er det rent statistisk påvist, at netop forgiftning er den af kvinder mest anvendte drabsmetode. Det vil føre for vidt her at prøve psykoanalytisk at begrunde dette faktum, men der kan henvises til Freud's »Nye forelæsninger til indføring i psykoanalysen« s. 98–100, hvor han sagt i korthed afdækker, at grundet ambivalensen mellem en stærk moderidentificering og en ubevidst angst for gennem amningen at blive forgiftet af samme, vil kvinden i en senere konfliktsituation (selvfølgelig også under indtryk af andre faktorer, såsom fysisk styrke etc.) være disponeret for denne drabsmetode. Jeg skal nøjes med denne antydning, idet den anden betragtning mere alment også tager hensyn til Hélènes karakter. Fordelen ved forgiftningsdrabet er i dette tilfælde selvindlysende: Hélènes motiv for at begå (provokeret) mord er jo netop at opretholde facaden, kontrollen over sit liv. Mordet bliver, som hun forventer, betragtet som selvmord (hvad det ud fra en bestemt synsvinkel også er), og selv om et selvmord i familien ikke er videre heldigt, er det dog langt at foretrække fremfor en selvafsløring fra Charles – med efterfølgende skandale.

Det ubevidste plan

De betragtninger jeg i det foregående har opstillet, har trods den megen omtale af de ubevidste strukturer i Chabrols personer, udelukkende føjet sig til det bevidste plan af perceptionen. For en overfor psykoanalysen ikke bevidstgjort tilskuer ville disse iagttagelser forblive ukendte. Filmens psykologiske opbygning af personerne forudsætter på dette rationelle kommunikationsplan en analog viden for at blive forstået ret.

Imidlertid bevæger Chabrol sig også særdeles stedkendt på det irrationelle kommunikationsplan. Udnyttelsen af kommunikation på dette plan hænger, som det måske vides, intimt sammen med Freuds opdagelse angående vore drømme. Mens man på det bevidste plan til en vis grad kan tilslutte sig sentensen »alle mennesker er forskellige« – hvilket i denne forbindelse vil sige at en filmskaber, der er interesseret i at få et meningsfuldt budskab »igennem« til tilskueren, ideligen må tage hensyn til faktorer som nationalitet, social status, intellektuelt niveau, modenhed etc. – eksisterer der på det ubevidste plan en lang række fælles-symboler, der uanset tilskuerens referensramme umiddelbart vil opfattes korrekt via den ubevidste perception. Opdagelsen af dette mærkelige faktum skyldes som sagt Freud og blev for første gang offentliggjort for en undrende og skeptisk omverden i »Drømmetydning« anno 1900. Her påviste han, at uanset patienternes baggrund ville bestemte symboler i deres drømme *altid* betyde det samme. F. eks. ville en drøm om at gå eller løbe op ad trapper altid være et coitus-symbol; drømme om vand vil altid være forbundet med fødselssymbolik osv.

Disse oplysninger kan umiddelbart betragtes som irrelevante, men hvis man betænker, at det ubevidste (og det er til dette område af sjælen, drømmearbejdet fra latente tanker og ønsker til manifeste symboler knytter sig) uafladeligt har indflydelse på vor perception af filmen, begynder der at danne sig et mønster. Nu er en film jo ikke en drøm, og jeg skal vare mig for vidtløftige fortolkninger, men der er to helt konkrete områder af den ubevidste symbolik, som Chabrol udnytter ganske bevidst på det irrationelle plan, farverne og talsymbolikken.

Farve- og talsymbolik

Lad mig starte med en redegørelse for Charles' (Chabrols) farvevalg. Som den opmærksomme læser måske vil ane, vil en analfixeret person ubevidst nære forkærlighed for den brune farve – ekskrementernes farve. Strukturelt i overensstemmelse med hans karakter har Charles, da han begår mordet på sin elskerinde en brun skjorte, et mørkebrunt sæt tøj og et brunt og sort farvet halstørklæde på(!). Og det er her i forbindelse med farvesymbolikken værd at lægge mærke til, at Charles, da han forlader huset efter mordet og træder ud på gaden som en ganske almindelig borger, der altså nu går ud fra sit hus, er iført en hvid overfrakke – kyskhedens og uskyldighedens farve.

I det hele taget er den brune farve – meget strukturrigtigt – fremherskende i de konfliktsituationer, der forekommer i filmen. Således f. eks. da Charles kommer hjem til sin kone efter mordet, er hun ved at bage chokolade(!)-kage, og den brune tjenestepige ses konstant midt mellem Charles og Hélène i billedets forgrund. Men først da vi ser ægteparret gå i seng, fattes rigtigt i hvor høj grad Chabrol arbejder psykoanalytisk bevidst med farverne. Her i ægteskabets allerhelligste, i det rum, hvor det ægteskabelige seksuelle samliv (for det meste vel) udspilles, har Chabrol taget skridtet fuldt ud og ladet ægtefællerne sove i – rent ud sagt – lortebrune lagner og med lortebrune hovedgærder! Denne kombination af den anale farve og det kolde materiale silke gav i hvert fald undertegnede et overraskende præcist billede på frustration og formalitet. Selv for en hærdet iagttager af Chabrols dristige – ja til tider vulgære – farvesymbolik er dette soveværelse noget af et chok. For fuldstændighedens skyld skal lige bemærkes, at Charles overhovedet i hele filmen sover i en brun eller lilla pyjamas. (Lilla er jo homoseksualitetens farve og hentyder til den kønsforvirring den analfixerede sado-masochist uundgåeligt lider af idet dele af hans seksualitet stadig ubevidst er koncentreret om anus.) Chabrol har derimod ladet Hélènes farvevalg været domineret af kølige blå og gråhvide farver; et ydre tegn på hendes indre frigiditet og ægteskabets frustration.

Det andet eksempel på Chabrols bevidste anvendelse af den fælles drømmesymbolik, jeg til slut skal nævne, må straks nærmes med noget større forsigtighed end hans – for den bare nogenlunde opmærksomme tilskuer – åbenlyse symbolske anvendelse af farver. Jeg tænker på talsymbolikken, der overalt hvor vi møder den, er nært forbundet med både mystik og religiøs nimbus; og af alle tal er 3-tallet i så henseende det mest kontroversielle. Chabrol bruger imidlertid 3-tallet så ofte og så gennemført i filmen, at der er rimelig grund til at antage, at han også har ønsket at udnytte dette tals symbolrelation.

At 3-tallet er et gammelt, helligt tal, ved de fleste. At det også i drømme optræder som symbol for de mandlige kønsdele, er nok mindre kendt. Dette synes måske umiddelbart uforståeligt, men når man betænker, at både den »franske lilje« og Triskeles-tegnet (tre halvbøjede ben, der udgår fra et centrum) fra Isle of Man er stiliseringer af de mandlige kønsdele, anes en sammenhæng. I hvert fald står dets symbolbærende værdi fast, og Chabrol bruger det virtuost til filmen igennem at lægge en undertone af seksualitet omkring hele handlingen – en undertone, der via symbolets universelle karakter vel at mærke opfattes af alle!

Jeg vil undlade yderligere kommentarer og kun kort opremse de eksempler, jeg gennem (desværre) kun én forevisning fik med:

Charles drikker altid kun 3 gange af sin drink. Særlig tydeligt er det i baren (der er lilla) umiddelbart efter mordet.

Lamperne i stuen hænger i klaser på 3.

Hélène har 3 elefanter på sin bluse (i trekant).

Der er helt forbløffende mange scener, hvor Chabrol får 3 personer på lærredet.

3-kant-forholdet François – hans kone – Charles.

Og endelig står der mellem ægteparrets senge et 3-kantet ur. Dette kan måske tillægges en større symbolsk betydning, idet urets symbolværdi er over'jeget, samvittigheden, der også på det bevidste plan rent fysisk til slut adskiller ægteparret (altså et symbolsk forvarsel om den tragiske slutning, en pendant til lighterens rolle i »Slagteren«).

Den regressive tendens der, som tidligere omtalt, gør sig gældende i analkarakterens løsning af konfliktsituationer, får i Charles' dødsscene et storslået og tragisk perspektiv. Overvældet af det enorme skyld- og strafkompleks udfører han – rent fysisk bistået af Hélène – den store endelige regression til det trygge, problemfrie mørke. Den smukke vision om døden som regression til Moderskødet. »Lad natten komme.«

Litteraturliste

Sigmund Freud: Forelæsninger til indføring i Psykoanalysen (Hans Reitzel, 1966).

Sigmund Freud: Drømmetydning (Hans Reitzel, 1965).

Sigmund Freud: Nye forelæsninger til indføring i Psykoanalysen (Hans Reitzel, 1965).

Johannes Fabricius: Drømmens virkelighed (Nyt nordisk forlag, 1967).

Norman O. Brown: Livet versus døden (Schultz, Magnum, 1959).

Reimut Reiche: Sexualitet og klassekamp (Rhodos 1970).

■

TERROR

Martin Drouzy anmelder

Chabrol sagde engang i et interview (Télé-ciné, nr. 155): »Hvad jeg godt kan lide, er en film, som er tilgængelig for alle, men som naturligvis samtidig indeholder alle tænkelige dybder.« En sådan film er »Terror«.

Hvis man – for virkelig at trænge til bunds i »Terror« – tager de nøgler i brug, som ellers plejer at fungere, når der er tale om en film af Chabrol (f. eks. den psykoanalytiske nøgle, som Kurt Malmbak-Kjeldsen i dette nummer benytter sig af i sin analyse af »Lige før natten«), kan man meget let blive skuffet. Det viser sig nemlig, at »Terror« er helt anderledes end de øvrige Chabrol-film. Den byder ikke på nogen kriminalhistorie i egentlig forstand. Charles bliver dræbt i filmens sidste scene, men alle kan bevidne, at Paul Thomas gør det i nødværge. Mordet er altså absolut ikke nogen gåde. Man kan heller ikke betragte filmen som en karakterstudie på linie med f. eks. »Slagteren« og »Lige før natten«. Det psykologiske er reduceret til et minimum. På den ene side har vi de onde, som er helt uden nuancer, hvad ondskaben angår. Der er først og fremmest Ludovic Régnier, herskeren (på fransk: *régner* = herske). Han er faderen, hustyrannen, eneherskeren. Hans magt beror på hans penge, og han udøver den bl. a. over sin søn, Charles, som han i bogstavelig forstand fremmedgør. Sammen med sin kone holder han ham nede på et infantilt stade. Hans stræben går ud på at besidde alt og alle – ikke bare penge og ting, men også sine medmennesker (sit barnebarn, Paul Thomas, skuespilleren). Hans magtbegær kender overhovedet ingen grænser. Jævnsides med ham har vi Paul Thomas, som er den fødte skurk, hvis højeste ønske er at blive en ny Régnier, og som med det for øje går ind på at optræde som hans strømand. Han siger og gør i fuldt rampelys, hvad Régnier i kraft af de sociale konventioner kun kan sige og gøre bag kulisserne.

Over for dem finder vi i den anden lejr Hélène, filmens hovedfigur, som er den eneste, vi ved en lille smule om, fordi hun selv fortæller om sin fortid. Hun er lige så god, som modstanderne er onde. Hun er simpelt hen 100 % god. Hun har tidligere arbejdet som nøgendanserinde, og denne fortid og hendes beskedne herkomst gør, at hun aldrig er blevet accepteret af svigerfamilien. Men hendes liv har været upåklageligt og eksemplarisk. Hun er den stærke, den rene (Paul sammenligner hende endog med Jeanne d'Arc, den *hellige*). Og hun er offeret, genstanden for en ynkelig sammensværgelse, som hun blindt forsvarer sig imod.

Mellem disse to lejre har vi en række bifigurer: en tåbelig skuespiller, tre skøre gammeljomfruer, pensionatsværtinden og hendes fordrukne mand og en åndssvag pige – alle sammen skildret som marionetter snarere end som rigtige mennesker. Ingen af dem er klar over den hemmelige kamp, der udspiller sig omkring dem, og først ved filmens slutning, hvor ingen mere kan være i tvivl om, hvad der foregår, tager de parti for »det gode«. Den mini-verden, Chabrol her fremstiller for os, er altså delt efter tydeligt dualistiske principper. Han spiller på modsætningen mellem sort og hvidt, de ondes sammensværgelse og den uskyldige, der ensomt kæmper imod den. Hele filmen igennem opererer han med disse elementære strukturer, som er os så bekendte fra folkeeventyrene. Hélène er den fattige Askepot, der kæmper for sin ret mod en ond verden, der truer med at kvæle hende, men som alligevel taber slaget til sidst.

Disse modsætninger understreges yderligere af den måde, hvorpå Chabrol instruerer sine skuespillere. Alle med undtagelse af Stéphane Audran gør for meget ud af det, – de »overspiller«. Det gælder selv en så dygtig og rutineret karakterskuespiller som Michel Bouquet, der i »Lige før natten« er så rigt facetteret, – et bevis på at det her er sket med vilje for at understrege det klichéagtige i hele filmens struktur. Personerne skal ikke først og fremmest være »naturlige« eller »sandsynlige«, – de skal spille »typer« for ikke at sige »ærketyper«. Kun Hélène fremtræder i dette galleri af papmachéfigurer som et menneske af kød og blod. Hun spiller ikke nogen rolle, – hun *er* bare.

Det filmiske sprog, Chabrol benytter sig af i filmen, er konsekvent tilpasset denne dualistiske fremstilling. I virkeligheden betjener han sig nemlig ikke af én stil, men af to: en *realistisk* tone og et *ekspressionistisk* sprog, som gang på gang kolliderer med hinanden. Allerede i indledningssekvensen (før forteksterne) kan man spore disse to forskellige strukturer. Chabrol viser os en helt banal hverdagsscene (moderen, der spiser morgenmad og småsnakker med sin søn). Hun afbrydes af Charles' raserianfald, som vi får at se fra en række usædvanlige synsvinkler. Det fantastiske træder dermed pludselig frem i hverdagslivet. Hele filmen igennem står disse to yderpunkter over for hinanden: et nøgternt billedsprog contra en forvrænget virkelighed, fornuft contra galskab.

Og det foruroligende ved filmen er, at galskaben breder sig lidt efter lidt, så den til sidst har nået at smitte alt og alle – selv Hélène, der på et vist tidspunkt er ved at gå til grunde i en narkorus. Processen afspejles af dekorationerne og farverne, som bliver mere og mere disharmoniske og urealistiske, efterhånden som filmen skrider frem. Et familiedrama bliver til en tragedie i klassisk forstand, idet skæbnetemaet, tragediens kendetegn, skimtes i baggrunden, jfr. det Racine-citat, der indleder filmen, og de indskudte billeder af trolleyvognen under Hélènes langvarige samtale med sagføreren. Også hun føres tilsyneladende i en snor af usynlige tråde, – det er, som om hun er anbragt på skinner, som hun ikke mere kan forlade. Men takket være sit kampmod (og

forskellige lykkelige omstændigheder) lykkes det hende trods alt at undslippe sin skæbne. Chabrol har her for en gangs skyld lavet en film, som ikke *kun* er misantropisk og pessimistisk.

Hvad er det så, han vil fortælle os med denne moderne fabel, denne Askepot i ny udgave? Ligesom i sine senere film, »Dyret skal død«, »Slagteren« og »Lige før natten«, blotlægger han også her forskellige sider af samfundet i dag med nogle af de fremmedgørende kræfter, det indeholder: penge, magtbegær, sex, alkoholisme, narkotika, porno osv. Filmens overdrevne dualisme afspejler de modsætningsforhold og den konkurrencementalitet, det moderne samfund tvinger menneskene ind i. Modsætningerne gælder ikke bare forholdet mellem stærke og svage, rige og økonomisk umyndige. De gælder også – og ikke mindst – forholdet mellem generationerne og mellem mand og kvinde. Den filmiske struktur, Chabrol her har valgt, gør efter min mening bare hans fremstilling og hans anklage endnu mere overbevisende og slagkraftig end i »Slagteren« og »Lige før natten«. Mod hans samfundskritik i disse to film kunne man nemlig med rette anføre, at der var tale om patologiske grænsetilfælde. I »Terror« drejer det sig ikke længere hverken om et bestemt miljø eller om enkeltindivider, men om samfundsstrukturer, – om et klassesamfund, som uvægerligt må forpeste og fordærve alle medmenneskelige forhold. (At filmen denne gang udspiller sig i Belgien og ikke i Frankrig virker kun som en yderligere bekræftelse af dette.) I en sådan kollektiv sammenhæng må den enkelte kæmpe en fortvivlet kamp for at bevare sin identitet og sin selvrespekt. Men at dette så også virkelig kan lykkes, er – som allerede nævnt – et nyt træk i Chabrols syn på hans samtid.

Filmen, der som bekendt er lavet *før* »Lige før natten«, viser endnu en gang Claude Chabrol som en fremragende billedfortæller og en passioneret moralist. Han indtager dermed sin plads i en lang fransk tradition, der omfatter folk som Flaubert, Zola og Mirbeau. Hvis han fortsat præsterer to film om året – som han faktisk gør det for øjeblikket – har han oven i købet en chance for at føre sin »menneskelige komedie« til ende og blive en filmkunstens Balzac.

■ **TERROR**

La rupture/All'ombra del delito. **Altern. titel:** Hallucination. Frankrig/Belgien/Italien 1970. **P-selskab:** Les Films la Boetie (Paris)/CineVog Film (Bruxelles)/ Euro International Films (Rom). **P-leder:** Fred Surin. **Instr/Manus:** Claude Chabrol. **Efter:** romanen »Le jour des parques« af Charlotte Armstrong. **Foto:** Jean Rabier. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacques Gaillard. **Ark:** Guy Littaye. **Musik:** Pierre Jansen. **Tone:** Guy Chichignoud. **Medv:** Stéphane Audran (Hélène), Jean-Pierre Cassel (Paul), Michel Bouquet (Ludovic Regnier), Annie Cordy (Madame Pinelly), Jean Carmet (Monsieur Pinelli), Jean-Claude Drouot (Charles), Mario David (Gerard Mostelle), Michel Duchaussoy (Sagføreren), Catherine Rouvel (Sonia). **Længde:** 125 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Panorama. **Prem:** City Bio, Aalborg 29.10.71.

Hélène (Stéphane Audran) i skæbnegudindernes varetægt i »Terror«s slutscene. – Side 115: Chabrol selv lavede denne billedmontage, der blev brugt som filmplakat, da »Terror« havde premiere i Frankrig.

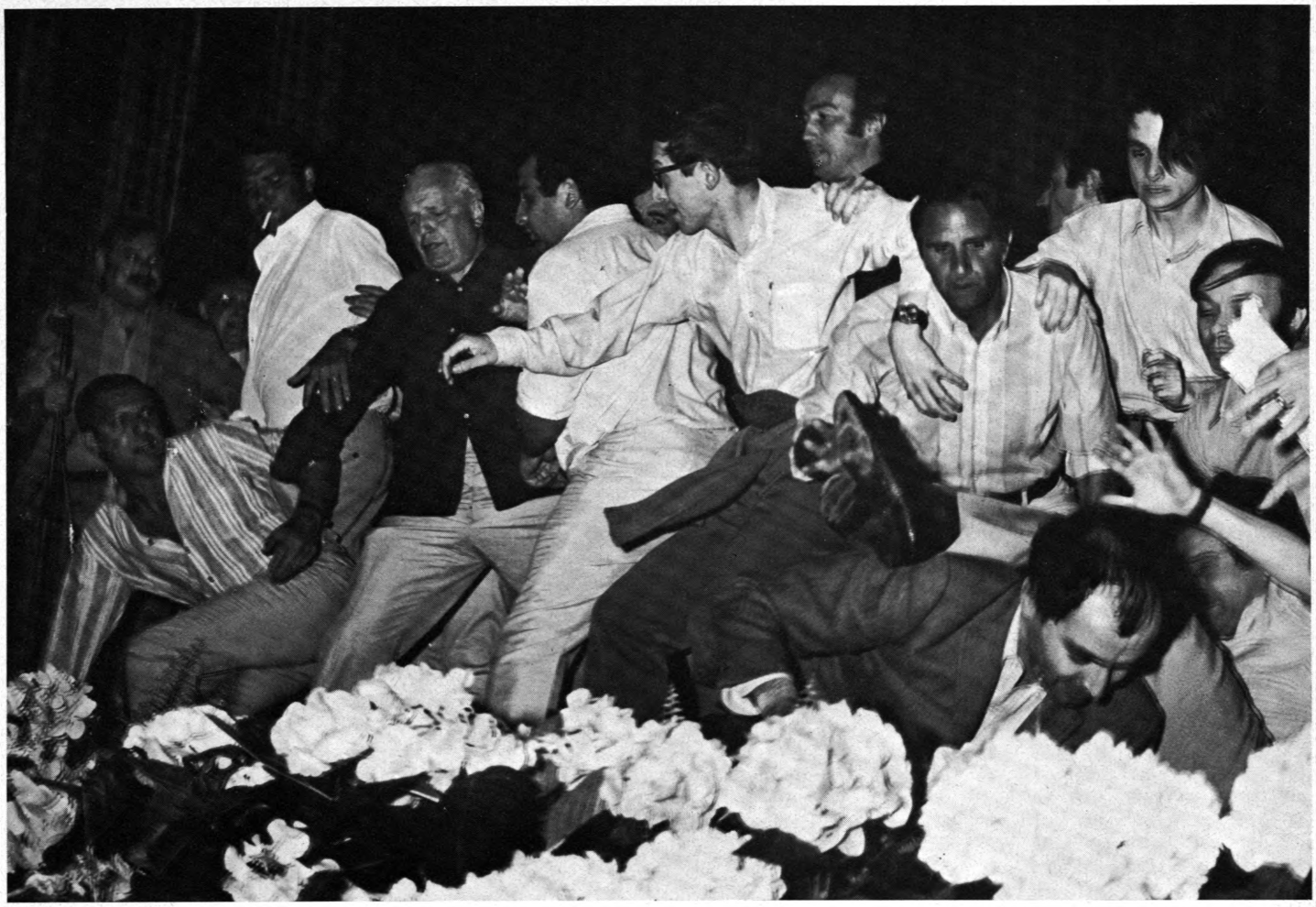
Kunstner i en karrig tid

Johs. H. Christensen anmelder Chr. Braad Thomsens Godard-bog

»– wozu Dichter in dürftiger Zeit.«
Hölderlin

Lad det være sagt straks: Chr. Braad Thomsen har skrevet en mægtig god bog om Godard. To gennemlæsninger fremkalder og bekræfter det indtryk, som dog især fremgår af, at man efter endt læsning sidder tilbage med et sug i maven af længsel efter at se eller gense Godards film. Når bogen er spændende læsning, er det ikke kun fordi Braad Thomsen er inderligt fortrolig med instruktøren og hans indforståede fortolker, der ubesværet flik-flakker omkring i produktionen i fantasifuldt kombinerende associationer. Det skyldes også, at han har udvalgt sig ét central-tema, som spores og forfølges i kronologisk gennemgang af de enkelte film, der får hver deres kapitel. Herved får bogen karakter af drama.

Braad Thomsen koncentrerer sig næsten monomanisk om, hvad han med en fast vending kalder »Godards systematiske destruktion af sit eget filmsprog« (11) og hans deraf følgende afsked med filmkunsten. På den omtumlede tur gennem Godards produktion – fra udgangspunktets polemik mod de etablerede genrer frem til den foreløbige endestation: det sorte lærred og de apersonlige 16 mm produktioner – undgår man ikke at blive diskussionslysten, man kommer slemt i tvivl om flere af forfatterens konklusioner, og adskillige ræsonnementer inviterer til modsigelse, men vil man i virkelig samtale med bogen, når man ingen vegne ved at bestride denne eller hin overvejelse, for Braad Thomsen dokumenterer uimodståeligt destruktionstemaet som det centrale. Her kan



Lukningen af Cannes-festivalen 1968 markerede Godards definitive brud med den kommercielle filmindustri. Fra festival-optøjerne ses Godard liggende uden solbriller til højre i billedet. Bag ham skimtes halvt skjult François Truffaut, og over ham ses Claude Berri og Jean-Pierre Léaud (med knyttet næve).

han ikke rokkes, selv om det skulle være muligt at opspore enkelte fejlfortolkninger.

Når man alligevel kan lægge bogen fra sig med en underlig umæt fornemmelse et eller andet sted langt inde i sjælen, hænger det sammen med, at Braad Thomsen i højere grad påviser end egentlig forklarer. Han erklærer selv i forordet, at det er umuligt at komme ind på alle sider af Godards righoldige produktion, men ved sin programmatiske fremhævelse af destruktionstemaet er det, som om han delvis blokerer for sammenfattende og forbindende analyser af andre motiver, som er uløseligt knyttet til destruktionsmotivet og i virkeligheden sider af dette. Der er tale om motiver, som – også på grund af bogens kronologiske disposition – strejfes eller omtales for i hast igen at forlades, uden at der kommer andet ud af det end gentagelser eller i det højeste suppleringer. Hvad det er for erfaringer og kræfter i Godard selv, der udløser destruktionsraseriet, er det svært rigtigt at få besked om. Hvordan skal man eksempelvis forstå den sammenknytning af stikkermotiv og destruktionstema, som foretages på side 11: »En meget kompliceret selvmistænkeliggørelse ligger bag Godards senere systematiske destruktion af sit eget filmsprog, og denne mistænkeliggørelse får første gang overrumplende konkret udtryk i angiverscenen (i »Åndeløs«)«. Hvor kommer selvmistænkeliggørelsen og opfattelsen af kunstneren som forræder fra?

En replik til bogen må da ytre sig – ikke som et skænderi om fortolkningen af de enkelte film, men som et forsøg på at uddybe elementer i Godards produktion, som Braad Thomsen selv har sans for og fremhæver, og så eventuelt kombinere dem anderledes, end han har valgt at gøre. I det følgende skal derfor to helt fundamentale Godard-temaer overvejes med stadigt henblik på Braad Thomsens opfattelse: Beskrivelsen af kvinden og forestillingen om kunsten og dens funktion.

Med fuld ret afviser Braad Thomsen den trivielle påstand om Godards misogyni, men siger samtidigt om kvinderne i hans film, at de er »ureflekterede og intuitive væsener, der handler pr. instinkt og ikke på grundlag af nøgterne overvejelser. Deri ligger både deres farlighed og deres fundamentale uskyld. ... Godards kvinder er simpelthen ikke indrettede som mændene. De er som fremmede væsener fra en fjern klode, og undertiden har de magt til at løse op for alle mandens konflikter, undertiden forstærker de hans konflikter til døden. De er på samme tid engle og djævle, men de bærer alligevel så mange menneskelige træk, at manden hele tiden lader sig fængsle af dem og bringes enten i himlen eller i helvede« (14–15).

Dette er bogens første signalement af kvinderne. Nogenlunde enslydende karakteriseres de andre steder: under omtalen af »En kvinde er en kvinde« (28) – i den film er det, Godard hitter på ordspillet »infam« – »une femme« – i gennemgangen af »En gift kvinde« (72–73) og »Alphaville« (82). Hver gang beskrives pigerne som intuitive og uberegnelige, dragende, men underligt adspredte og forbeholdne midt i hengivelsen, fremmedartede og eventyrlige, men dog det synligste udtryk for det samfund, »hvor mennesker er reduceret til objekter« (72), »isoleret fra hinanden i psykiske tomrum domineret af den absolutte mangel på samlende og meningsfulde følelser« (79). Både Natasha i »Alphaville« og den gifte kvinde Charlotte »gør en dyd ud af at leve ureflekteret i nuet...« »man kan kun vide, hvad der eksisterer i nuet. Ingen har levet i fortiden, og ingen kan leve i fremtiden«, siger Natasha (82), men alligevel kan Charlotte klage over, at følelserne ikke får deres tid: »Du flyver så hurtigt i din maskine – med følelserne er det anderledes«, klager hun til sin mand (75). Braad Thomsen observerer splittelsen, ofte mærkeligt upointeret og giver ingen forklaring, der kan oplyse, hvorfor Godard oplever pigerne på den måde. Tværtimod. På side 95 er han lige så forvirret som Godards mandlige hovedpersoner: Marianne (»Manden i månen«) hævder »ganske vist (!), at hun holder af blomster, dyr, musik og himlens blå, mens Ferdinand siger, at han holder af ærgerrighed, handling og ulykker«. Braad Thomsen får det til, at »faktisk (!) er det modparten, de karakteriserer med deres ordvalg«, og undrer sig med god grund over, at de sådan bytter roller. Men lidt længere nede på siden citerer han Mariannes replik: »Du taler til mig med ord, og jeg svarer dig med følelser« – og finder at forskellen mellem dem dermed er angivet præcist. Jamen, hvad skal man så tro?

Hvad Godard mener om kunsten, kan det være svært at få hold på, men endnu vanskeligere er det at finde ud af, hvad Braad Thomsen mener, Godard mener om kunsten.

»Jeg så ikke tingene i relation til verden, til livet eller til historien, men kun i relation til filmkunsten« (18), har Godard sagt om sine første film, og ofte skildres kunsten som et surrogat for liv, en måde at opleve på, der skygger for livet og nedbryder evnen til »at tage virkeligheden for, hvad den er«, for »hele tiden stiller kunsten sig imellem den umiddelbare oplevelse og livet« (19). Dette gælder særligt for den lille soldat og Ferdinand, som er »karakteriseret som et menneske, der via kunsten erkender den verden, han lever i« (90).

På den anden side gør Braad Thomsen opmærksom på steder, hvor der forekommer beskrivelser af, »hvordan kunsten ikke behøver at blokere for virkelighedsoplevelsen, men tværtimod kan intensivere den« (20). I »Livet skal leves« paralleliserer Godard ligefrem »mellem kunsten og virkeligheden og sætter ikke noget skel« (33). Og dog er det i akkurat denne film, man finder en af Godards personligste betroelser om kunstneren som en snylter på livet, nemlig i den berømte Poe-oplæsning. »Jeg elskede dig i går« fortolker Braad Thomsen som en skildring af »netop filmkunsten som en overlevelsesmulighed« (62).

På en gang foreligger altså en idé om kunsten som et tilbud om livsintensivering og en oplevelse af den som virkelighedsudviskende. Braad Thomsen definerer og eksemplificerer de to opfattelser sært distrait og gør ikke noget forsøg på at forlige dem eller forklare, hvordan det kan gå til, at to anskuelser, som gensidigt synes at udelukke hinanden, kan eksistere side om side i samme kunstners tematisk meget sammenhængende produktion. Spørgsmålet bliver, om der overhovedet findes nogen forklaring.

»Jo, naturligvis mener jeg, at en film bør have begyndelse, midterparti og slutning – men ikke nødvendigvis i den rækkefølge«, lyder den berømteste af alle Godard-udtalelser, og Braad Thomsen citerer den foran kapitlet om »En gift kvinde«. I denne bemærkning ligger mere end blot en velreturneret polemisk replik, og med den i tankerne er det muligt at lirke sig ind til en forståelse af det kaotisk flydende og fragmentariske i Godards film og videre til en kontroversiel enhed midt i deres sammensurium af vidtløftige filosofiske sentenser, sociologi, action og poesi.

Bag det meste af vor foretagsomhed ligger en higen efter og et behov for stabilitet og sammenhæng i tilværelsen. I forgangen tid kunne man se megen kunst handle om netop etablering af stabilitet og udfoldelse af sammenhæng eller om fejlslagne forsøg herpå. I den episke kunst finder man da ofte modeller af forløbet fra motivation og tilbøjelighed over beslutning og aktiv, målrettet indsats til opfyldelse og tilfredsstillelse. Klart at kunne tyde sine tilskyndelser og behov var i mange tilfælde ensbetydende med også at kende svarene på dem, således at der kunne bestå en uproblematisk overensstemmelse mellem det indre, skjulte: hensigt og ønske, og det ydre, åbenbare: handling. I samvittigheden mente man at besidde et af de instrumenter, hvorefter mennesket kunne justere sit forhold til omverdenen og fastlægge en kurs for sine handlinger, som det kunne enes med andre om at finde farbar og agtværdig.

Forudsat i en sådan kunst var et begreb om mennesket som et væsen, der efterhånden og kontinuerligt udvikles til stadig mere omfattende virkeliggørelse af de anlæg, det har i sig selv, og de muligheder, omverdenen åbner. Men desuden var det forudsat, at struktur og dynamik i denne udvikling var af almen karakter, hvor forskelligartet mennesker så end kunne trives, bestemt og begrænset af evner og miljø.

På en sådan overbevisning kunne man skrive udviklingsromaner, hvor begyndelse, midte og slutning var ombyttelige, for det skete ud fra den formening, at i den enkelte hovedpersons skæbne afbildede man en fast orden bag den umiddelbare verdens øjensynlige mangfoldighed.

I en sådan kunst har ting og genstande i omverdenen ikke samme rang og ens prioritering. Kun i det omfang, de træder i vejen for personerne som spærringer eller lader sig bruge i personernes egen husholdning, kommer de i betragtning. Tingsverdenens genstande må altså spille en rolle i en personlig kontekst for at have krav på interesse og beskrivelse.

Af mange grunde er denne psykologi gået af kunstnerisk mode, mens den stadig lever sit rodfæstede, men ubemærkede liv i de store dele af vort dagligliv, som vi klarer uden dybere omtanke – »på rygmarven«. Farer man travlt hen ad gaden, registrerer og sanser man uvægerligt ting og tildragelser anderledes, end hvis man bare danderer den gennem Strøget. »Ingen ser tingene som de er, men som vore ønsker og vor sindstilstand lader os se dem« (Buñuel).

Det er mod det illusionære i denne omverdensoplevelse, en lang række kunstnere har revolteret, blandt dem Godard. I den sammenhæng må man forstå hans Verfremdungs-effekter og aversion mod »illusionsfilmen, dvs. den film, der appellerer til vor voyeurisme og fungerer som livserstatning« (42) – og i forlængelse heraf hele hans kunstnerproblematik.

Som kunstnerisk ideal fremtræder da en situation, hvor den oplevendes subjektivitet elimineres. Kunstneren søger at tømme sin bevidsthed for interesser og vilje for i åben konfrontation med omverdenen at imprægneres af tingene, sådan som de bølger ham i møde i en broget, prægtig og sansepirrende forvirring. »Tom, tom, tom – saligt tom / er verden for andet end ting / levende fald, du og jeg / styrt i det fortsatte revningsøjeblik / eneste levende at stå over for / at stå overfor«, siger Rifbjerg i sit store digt *Frihavnen* fra *Konfrontation*.

Men når verden bliver kaotisk flydende og tingene ikke længere har deres faste plads, når de ikke længere er »klare og rene« (132), men ses uden perspektivering og med samme valeur – omtrent som på telebilleder, kan det blive en omkostningsrig affære, for fæstner en sådan erfaring sig varigt i bevidstheden, kan orienteringsevnen svækkes. Er verden uden sammenhæng, kun summen af alle ting, da opløses også den gamle overbevisning om, at der til tilskyndelser inde i mennesket findes svar og årsager ude i verden.

I »Jeg ved 2–3 ting om hende« forekommer en vigtig passage: Juliette siger: »Det er derfor mine indtryk ikke altid hidrører fra en bestemt genstand. Begæret for eksempel. Somme tider kender man genstanden for sit begær, somme tider ikke. F. eks. føler jeg, at jeg mangler noget, men jeg ved ikke rigtigt, hvad det er – eller jeg er bange, selv om intet bestemt kan gøre mig bange ... F. eks. kan et eller andet få mig til at græde, men årsagen til tårerne findes ikke ... indprentet i deres spor på mine kinder, dvs. at man kan beskrive alt, hvad der sker, når jeg foretager mig et eller andet, uden at angive, hvad der bevirker, at jeg gør sådan.« Herefter følger billeder af gravkøer i funktion, boulevarder under bygning, arbejdere i sving, lastbiler, der losser grus, karreer, der nedrives etc., og imedens hvisker Godard på lydbåndet, om hvordan han udforsker byen og dens indbyggere og båndene, der forbinder dem.

Den splittelse i bevidstheden, Juliette har erfaret, svarer til disse billeder af en verden i undergang eller tilblivelse: man ser materiale og ingredienser, men hvad de egentlig skal blive til, ved man ikke, for man kender ikke resultatet, som ville afsløre meningen bag den kaotiske sammenhobning. En verden, hvor man kan iagttage tingene, men årsagerne kender man ikke.

Denne opløsning af al sammenhæng, som fuldbyrdes i de gamle kunstarter samtidig med filmkunstens fødsel, er Godard den første, der gennemlever indenfor filmen og med tragiske omkostninger, for den frustrerer evnen til kommunikation. Klarest har han formuleret krisen i sin lange, hviskende monolog i »Jeg ved 2–3 ting om hende«, som Braad Thomsen aftrykker i dens helhed (132). Atomiseringen skildres visuelt: en kop indfanges »lige ovenfra i et kæmpemæssigt nærbillede, så kaffen fylder hele det brede cinemascope-lærred og syder og bobler som sære stjernetåger, som en verden i tilblivelse, mens Godard hvisker på lydbåndet ...« (131). I prosadigtets form taler han om den isolation, som er følgen af svælget mellem subjektivitet og objektivitet: »... da mine ord forbinder ved det, de udtrykker, og isolerer ved det, de fortier, og da et svælg skiller den subjektive vished, jeg har om mig selv, fra den objektive sandhed, jeg udgør for andre ... eftersom jeg ikke kan rive mig løs fra den objektivitet, der knuser mig, og den subjektivitet, der gør mig ensom, og jeg hverken kan hæve mig op eller synke tilbage i intetheden, må jeg lytte.« Kameraets og mikrofonens iagttagende og lyttende holdning skal da forene ham med omverdenen: »Verden. Min lige. Min broder.« Og det er jo velkendt, at Godard helst af alt ville redigere det franske fjernsyns nyhedsudsendelser. Men heller ikke denne kunstnerholdning er tilforladelig, for som det hedder i det Fanon-citat, Braad Thomsen har sat som motto for bogen: »Enhver tilskuer er enten en kujon eller en forræder.«

I overensstemmelse hermed er det Godards grundlæggende kunstnererfaring, at den kunstner, der som en anden voyeur blot registrerer livet, ender med at forråde og ødelægge det. Sådan må man forstå stikkermotivet rundt omkring i hans film, og især fremgår det af Poe-situationen i »Livet skal leves«, hvor maleren i skildringen af sin hustru suger livet ud af hende og omsætter det til kunst. Derfor stemmer det næppe, som det kan synes at fremgå af Braad Thomsens bog, at Godard snart er mistroisk over for kunsten, snart ser den som en overlevelsesmulighed (62). Når kunsten i »Jeg elskede

dig i går« kan fremtræde så meningsfuld i Fritz Langs bedagede skikkelse, har det ganske særlige årsager.

Der findes især hos Godards mandlige hovedpersoner og sandsynligvis også i ham selv – jvf. Truffauts ord om hans fortvivlelse, medens han optog »Åndeløs« (10) – en længsel tilbage mod en verden fuld af ord og mening. »Men skønt vi kan længes tilbage mod Bogart og Romeo og Julie og de »rigtige« gangsterfilms verden, så er den tid uigenkaldeligt forbi. Vor verden begynder med »Åndeløs« i 1959, og alt er meget kompliceret«, siger Braad Thomsen meget rigtigt (13). Og mænd, der lever i en verden så uoverskuelig og uigennemtrængelig som Resnais' »I fjor i Marienbad«, drømmer i Godards film om at spille hovedrollen i så streng og klassisk en film som Howard Hawks »Rio Bravo« (63). Derfor optræder også alle disse uopnåelige forbilleder, som Braad Thomsen opremser, og blandt dem må man regne Fritz Lang. Hans kunst er det, som vurderes så positivt, ikke et abstrakt begreb om kunsten i almindelighed. Afgørende er, at han, en gammel, modnet og afklaret mand, ses som forvalter af en fjern og tabt tradition, som skaber af rolige, sammenhængende og klassiske film med begyndelse, midte og afslutning i den rigtige rækkefølge. Lang laver film om Odysseus, som skabte den længste, mest udholdende historie, der kendes og i sejrrig kamp mod omstændighederne, som netop er ved at tage livet af Godards personer. Derfor hører han hjemme i fortiden, som Godard og hans personer højest kan forholde sig til i *erindringen* – som titlen lyder på den monolog, Charlottes mand fremsiger i »En gift kvinde«. At fortiden vitterlig er fjern, fremgår jo af, at der så sjældent hentydes til den i Godards film, og Godards længsel mod den demonstreres af filmens afsluttende kamerabevægelse, sådan som Braad Thomsen beskriver den (66), men det forbliver en pointe, at Lang er kunstneren, Godard hans assistent.

Således indtræder Fritz Lang smukt som fløjmand i den række af erfarne, livskloge mænd, der jævnligt dukker op i Godards film for at give de flaksende hovedpersoner del i deres livsvisdom. Braad Thomsen stiller Langs kunst på linie med Rossellinis mirakel, og fuldt berettiget, men på en anden måde end han mener. For ligesom miraklet er umuligt i en tid uden tro, er den kunst, hvis grundelement er historien, det i en skizofren moderne tid – tiden efter »Åndeløs« 1959.

I en verden så kompliceret og sammenhængsløs, at selv menneskelige følelser drænes for konstans, bliver også mennesker til ting som al anden ragelse, verden er fuld af. Man kan kun give Braad Thomsen ret i hans fremhævelser af det endimensionale i mange af Godards personer og synes, at han handler klogere, end han måske selv ved af, når han flere gange stiller sig skeptisk over for forsøg på at tolke personerne og deres konflikter psykologisk og selv helt afstår fra den slags. De lader sig nemlig for det meste slet ikke tolke psykologisk. Skal man gå psykologisk til værks, må man træde endnu et skridt tilbage og forstå hver film eller hele produktionen som udtryk for en bestemt psykologisk/sociologisk tilstand.

Her har man sikkert også forklaringen på, at kvinderne så ofte optræder så underligt dobbeltbundet hos Godard. Sidder man i den skruestik, hvor man oplever den objektive sandhed, man udgør for andre, som en trussel og sin subjektive vished om sig selv som ensomhed, bliver det umuligt at kommunikere, især med følelserne – i hvert fald hvis der skal være tale om andet end blot et flygtigt møde. Men mere end noget kræver kærligheden historie, og akkurat historie er udelukket i Godards univers. »Notre amour est un amour sans lendemain« synger Marianne i »Manden i månen« (92). Således er det ikke bare den fysiske kærlighed, som er fragmentarisk (»En gift kvinde«).

Kvinderne i Godards film er ofte oplevet og sanset som utroligt fysisk nærværende, dragende og forjættende, men samtidigt som fjerne og drømmende, søvngængeragtige. Som Juliette i »Jeg ved 2–3 ting om hende« kender de sjældent årsagen til deres følelser, som derfor ikke får nogen retning eller mål uden for dem selv. Derfor er de fjerne og uopmærksomme midt i deres fysiske nærvær, og derfor ender kærlighedsforholdene gerne voldsomt eller i en eller anden form for prostitution. Mændene drømmer romantisk om dem som Renoir-piger, men de er splittede som på Picassos billeder (91). Overensstemmelsen mellem følelse og handling er brudt.

Tilsvarende er mændene imidlertid splittede. De drømmer om pigerne og er længselsfulde, men det er en længsel, som kun sjældent kan bekvemme sig til at træde åbenlyst frem. Enten er den formidlet, som hos den lille soldat af et kamera, eller den kamouflerer sig i kunsthengivelse (Ferdinand i »Manden i månen« eller som ambition (Poul i »Jeg elskede dig i går«).

Godard har fundet sine berømte solbriller igen.

Det er den væsentligste side af Godards originalitet, at han er filmkunstens første konsekvente modernist, og det er hans fortjeneste, at han med vold og magt vil bane sig vej ud af miseren. Om denne selvmorderiske vej har Braad Thomsen lidenskabeligt, men noget ensidigt koncentreret sin bog, og han følger – solidarisk – Godard til den bitre ende.

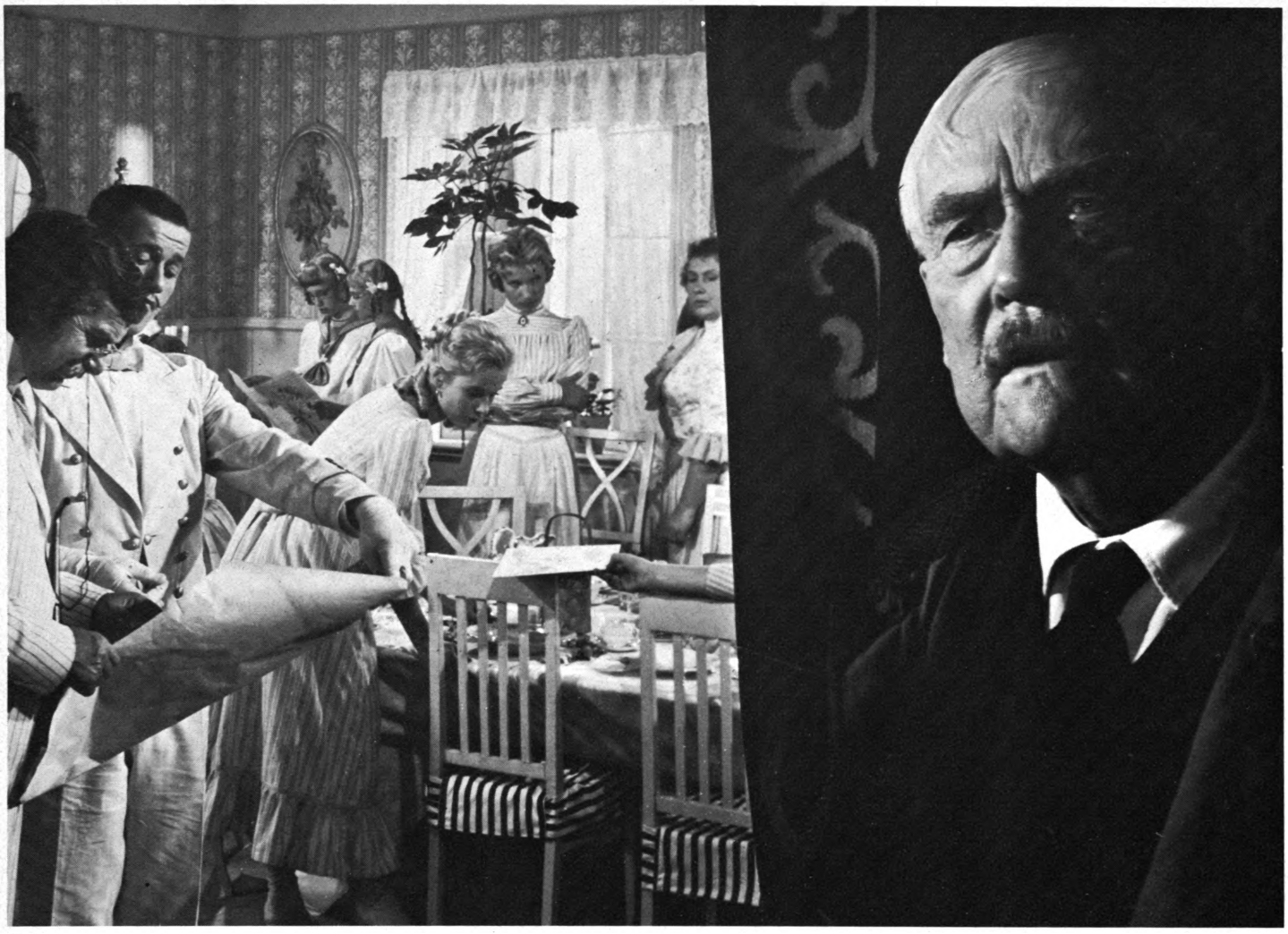
Godard kan ikke – som Rifbjerg – opleve tingsmassen i den ellers tomme verden som en salig tilstand, og han hengiver sig heller ikke til æstetisk formuleret lede ved den. I det univers, hvor selv sproget – ». . . det hus, hvori vi bor«, Juliette i »Jeg ved 2–3 ting om hende« (134) – falder sammen om ørene på folk, vælger Godard oprøret. Han vælger at se tingenes perverterede tilstand i sammenhæng med det politiske system, som er rammen om den tilværelse, han skildrer og selv er en del af. Skylden lægges hos det kapitalistiske system, der efter sit væsen må reducere alle ting og forhold til varer. Når Godard destruerer ikke bare sit eget filmsprog, men hele den æstetik, som er blevet til på dette samfunds betingelser, er det ikke af nihilisme. Det sker ud fra den mening, at vil man begynde forfra, må man først have gjort rent bord. Det sprog, han destruerer, er nok hans eget, men det er dødt i forvejen. Det er en losseplads, han rydder op på. Muligvis bliver han aldrig i stand til at begynde forfra og lære et nyt, levende sprog. Selv har han antydet en anden udvej: Til slut i sin lange monolog i »Jeg ved 2–3 ting om hende« siger han: »Og skal tingene alligevel igen blive klare og rene, kan det kun ske ved samvittighedens tilsynekomst«. Men hvor der er samvittighed, er der også bevidst og målrettet handling. Når Godard har forladt den kunstnerrolle, han oplevede som snærende og isolerende og i sidste instans som forræderisk, er det uden tvivl med henblik på handling, og som (politisk) handling og indsats ønsker han da også sine produktioner fra det sidste par år opfattet. Det er derfor dybt ironisk, at Braad Thomsen kan finde på at skildre netop den situation, hvor Godard trådte ned fra sit lærred og ud af sin inaktive kunstnerrolle for at handle: Filmfestivalen i Cannes 1968 – som – en film. Godt nok er det et kompositorisk greb fra Braad Thomsens side, som man næppe skal lægge alt for meget i, men det er alligevel tankevækkende.

Arthur Penn har engang ønsket for Godard, at han en skønne dag måtte komme frem af sit skjul bag de sorte solbriller. Og at Godard på utallige billeder optræder med de karakteristiske solbriller, kan jo godt tolkes symbolsk, de bidrager til indtrykket af den blufærdige, ensomt iagttagende kunstner. Godard bliver nu nok, hvor han er, men man har lov at håbe, at der vil komme (film)kunstnere, der på en gang vil kunne holde sig Godards erfaringer og indsats efterrettelige og så samtidig fordybe sig i den sammenhæng og de lovmæssigheder, vi alle forudsætter i vor daglige omgang med hinanden.

Johs. H. Christensen

■

Chr. Braad Thomsen: Jean-Luc Godard. Fra gangstere til rødgardister. Film/Rhodos, 1971. 212 s. ill. Kr. 36.



Niels Jensen

Den knuste maske

Et motiv hos Ingmar Bergman

Identitetskrise opstår, hvor mennesket ikke kan finde levedygtige værdier ud fra hvilke, det kan forholde sig til verden. Et fænomen der i særlig grad har plaget vesterlændingen i vort århundrede, hvor alle autoriteter, enhver norm og enhver sandhed er blevet anfægtet. Det individ, for hvem krisen bliver særlig påtrængende, rammes af angst. Kun den, der evner at leve med sin isolation – sin viden om, at der ikke findes fælles sandheder og forklaringer – og dog etablere et fællesskab med andre bygget på samhørighedsfølelse, har besværget angsten. Den moderne psykologi vil mene, at ingen helt formår det. Dertil er vor kultur for modsætningsfyldt. Præget på samme tid af det kristne bud om selvfornægtelse og kappestridens krav til selvudfoldelsen.

Ingen steder i moderne film er denne konflikt skildret mere indtrængende end hos Ingmar Bergman. Isolationens tilstand og længslen efter fællesskab er det gennemgående tema i hele hans produktion. Motivet er det samme fra de første film til de seneste. Kun holdningen har undergået ændringer. Bergman bliver mere og mere pessimistisk. Tror mindre og mindre på, at menneskene vil magte at leve med angsten. Det er den og ikke dem, der vokser sig stærkere i hans film. Den breder sig i det enkelte menneske og spredes mod de andre akkurat som Inger Christensen har beskrevet det:

> Angsten for at være alene
> Angsten for at være sammen
> Angsten for det afsluttede
> Angsten for det uafsluttede
> Angsten for kønnet
> Angsten for døden[1]

Ingmar Bergmans ungdomsfilm var generationskonfrontationer. De handlede om unges oprør mod – og var selv opgør med – forældrenes forræderier, kompromisser og resignation. De ældres følelseskulde er ungdommens lidelse. Men lidelsen modner, påkalder forpligtelsen. Hvis det er rigtigt, at frihed betyder evnen til at handle ansvarligt og bære den ængstelse og den ensomhed ansvaret medfører, så må Bergmans film indtil 1956 stort set også siges at handle om mennesker, der udvikles til at vove friheden. Unge oppe mod så svære odds som alliancen mellem de ældres forhærdelse og tilfældets meningsløshed, men som dog kunne se mulighederne i sig selv og i dem, de holdt af. Det gjaldt Jan-Erik i »Hets«, der midt i tabet dog vinder over omgivelserne. Det gjaldt Johannes i »Skepp till Indialand«, som gør faderens drøm – udlængslen – til virkelighed. Det gjaldt Marie i »Sommarlek«, der vinder fremtiden ved at overvinde fortiden. Her skaber erkendelsen nye muligheder, som den gør det for Berit og Gösta i »Hamnstad«, for Stig i »Till Glädje«, for Harry i »Sommaren med Monika«, for Albert og Anne i »Gycklarnas Afton«.

Nu handler ikke alle disse film om unge. I alt fald gælder det for »Sommarlek«, »Gycklarnas Afton« og et par af de tidligere, »Fängelse« og »Törst«, at hovedpersonerne er ude over deres første ungdom og godt inde i den anden. Men det gælder også, at jo længere inde, jo mindre overskud har de. Hvorom alting er: Udgangsstemningen i samtlige tidlige film er et nøjsomt trods alt. En slags forkommen optimisme.

Siden går det anderledes.

Og det gør det i trit med introduktionen af den religiøse problematik. En sådan trængte sig ikke oprindelig på, selvom lidelsesmotivet undertiden fandt udtryk i kristen symbolik.

Modst. side: Den gamle professor Borg (Victor Sjöström) i »Ved vejs ende«: »Hans blik prøver bestandig at gennemtrænge mørket«.

Samtidig med at generationsopgøret toner ud – hvilket naturligvis hænger sammen med at instruktøren selv bliver ældre – drejes imidlertid de bebrejdelser, der hidtil har været rettet mod forældregenerationen for ligegyldighed og egoisme i metafysisk retning. Nu er det Gud, der kræves til regnskab for tilværelsens vilkår. Et regnskab, han som bekendt altid præsenteres for i krisetider, men som han, ligeså bekendt, endnu aldrig har villet gøre op.

»Hvorfor skjuler Gud sig i en tåge af halvt udtalte løfter og skjulte mirakler«, spørger ridderen Antonius Block i »Det sjunde Inseglet« og kræver vished, mens hans væbner fejer spørgsmålet til side for at ruste sig med Camusk stoicisme. Overfor døden og meningsløsheden vil han være tavs – men under protest! Der er stof i ham til en absurd oprører, og i sin bog »Djævelens Ansigt« skriver Jörn Donner, at væbneren er filmens interessanteste skikkelse. Mest nutidig er han måske, men det er dog ridderen, der er skabt med størst lidenskab. Hans spørgsmål er instruktørens spørgsmål. Hans utilstrækkelighedsfølelse, ængstelse og forpinte uvished er den, der plager Bergman og de personer, som fra nu af bliver hans centrale. »Tro er som at elske en ude i mørket«, siger ridderen, og instruktøren karakteriserer selv sin næste nøglefigur, »Smultronstället«s professor Borg, ved at sige, at »hans blik bestandig prøver at gennemtrænge mørket. Han søger hele tiden at fange et svar på sit skræmte spørgsmål og sine fortvivlede bønner«.[2]

På den tid da han lavede disse to film – det var i halvtredsernes sidste halvdel – udtrykte Bergman håbet om at kunne lignes ved en af de middelalderens katedralbyggere, der ydede deres beskedne, anonyme bidrag til det fælles skaberværk, og som så lønnen i dets fuldførelse. Billedet var naturligvis ikke tilfældigt. Dels var Bergman på det tidspunkt dybt afhængig af den kristne symbolverden og sin egen troskrise – og hvor er bestræbelsen for at forene det himmelske og det jordiske stærkere udtrykt end i den gotiske katedral. Dels har, som Edgar Morin siger, industrikulturens nye kunstarter genopvækket »det kunstneriske arbejdes oprindelige kollektivisme, som vi kender det fra de anonyme heltedigte, katedralernes bygmestre og malernes ateliers op til Rafael og Rembrandt«.[3]

Håbet om at være medskaber af et sakralt monument holdt blot ikke for Bergman. Ligesom den rolle kunstneren spiller i »Det sjunde Inseglet« ikke kan gennemføres i de følgende film.

Ridderen Antonius Block møder på sin rejse gennem Sverige to kunstnere. Den ene er frescomaler. Med sine billeder maner han menneskene til eftertanke, »skræmmer dem en smule«. Den anden er gøgler. En Guds lille spillemand, enfoldig og ubesmittet af al narcissistisk individualisme; han forstår ikke ridderens ord om troens lidelse, men lever i evangelisk ubekymrethed.

Disse to kunstnere, den folkeopdragende og den folkelige, den rituelle og den evangeliske, træffer vi ikke siden hos Bergman. Den næste film i hvilken kunstneren spiller en rolle er »Ansiktet«, hvor han er blevet til den omrejsende mesmeriker Albert Emanuel Vogler. En mindreværdskomplekset illusionist fuld af mistillid til sin egen metier og plaget af sin aldrig tilfredsstillede trang til selvretfærdiggørelse. Mødet med ham bliver ikke for nogen den ubekymrethedens åbenbaring, det blev for ridderen at træffe gøglerfamilien. »Alt hvad jeg har sagt forekommer så meningsløst og uvirkeligt, nu jeg sidder her med dig og din husbond«, sagde Antonius Block, da han var hos taskenspillerens, og var end gudsanklage og selvbebrejdelser kun borte en føje stund, så var dog selve oplevelsen af dette umiddelbarhedens øjeblik nok for Antonius, der lover at bevare det i erindringen som et tegn. Tegnet kommer til ham som en gave og kun således har det gyldighed. I Bergmans kunst reduceres det i den følgende film »Jungfrukällan« til et stykke mekanik – kilden der vælder frem – og bliver snart, nemlig i »Såsom i en Spegel«, til et intellektuelt postulat, en illusion og et selvbedrag, hvilket for så vidt gælder såvel for instruktøren som for den kunstner – forfatteren David – der er hans identifikationspunkt i filmen. David trøster sin søn med, at søsteren, som føres bort til sindssygehospitalet, ikke er alene, thi hun er hos Gud. Nemlig i *deres* kærlighed, hvilket er et og det samme! Bergman har selv forklaret tankegangen som »en bekendelse til den hellighed, firkantet udtrykt, som er indbygget i menneskene«. Men han har også sagt, at slutningen på filmen, hvor denne idé formuleres, efterhånden som optagelserne skred frem, forekom ham mere og mere uantagelig. »Derfor knuste jeg også gudsbeviset i den følgende film.«[4]

Som tegnet – eller nu netop snarere beviset, Gud – Kærlighed – fremtræder i spejlet, er det da også et uhjælpeligt postulat. Forholdet er jo nemlig, at der ingen kærlighed er eller har været mellem historiens personer. Den sindssyge pige frelses ikke af kærlighed, men går til grunde af mangel på den. Hendes verden splintres. Skizofrenien dukker op for første gang som centralt motiv hos Bergman.

I »Nattvardsgästerna« svækkes menneskene yderligere. Her fungerer klokkeren ifølge instruktøren som en parodi på forkyndelsen i »Såsom i en Spegel«, og hovedpersonen, præsten Thomas, har end ikke kræfter til at ofre en smule trøst på et nødstedt medlem af sin menighed. I næste film »Tystnaden« er resten tavshed. Håbet om en oversanselig frelse, en meningsskabende instans hinsides denne verden er dermed slukket i Bergmans univers.

Denne udkrystallisering er fulgt op af et stadigt strengere formelt mådehold. Noget der har forbindelse med sammenbrudet af katedralbyggerdrømmen. Samtidig med at Gud som hinsides-forestilling forsvandt ud af Bergmans film, forsvandt nemlig tilliden til kunsten. Hvad der eventuelt kan være af tro på disse begreber – religion og kunst – forekommer ham atavistiske. Slangeskindet bevæger sig, men det er kun ådslerne i bugen, der får dyret til at røre sig. Voglers lede ved sine mesmeriske illusionsnumre er Bergmans, ligesom Davids fornemmelse af, at kunstnere er parasitter på andres lidelser, er instruktørens: »... de ser venner og nærstående slides sønder af konflikter. Men kannibalen i dem er altid parat, noterende, observerende.«[5] Bergmans mistænkeliggørelse af sin egen profession er i øvrigt langt fra usædvanlig blandt nutidige kunstnere. Der er variationer i formuleringen men udgangspunktet, en skyldbetonet, antiæstetisk holdning er bestandig det samme. »Forfalsket indtil marven og mystificeret skrev jeg lystigt om vor ulykkelige lod«, kunne det hedde hos Bergman, men det er nu Sartre.[6]

Hele dette dilemma går tilbage til romantikken, da kunsten mistede sin tjenende funktion til pris for kirkelige eller verdslige autoriteter og i stedet blev instrument for det følsomme individs selvudfoldelse. »Et erkendelsesredskab, en mulighed for overhovedet at komme livet nær«, som Ole Sarvig siger.[7] Bergman kalder det »en sult«,[8] og de tilhører begge hin romantiske slægt, om hvilken det er sagt, at for den er tilværelsen som en offerhandling, hvor livet og hele selvet er sat ind på ét: at skabe. Men, siger Göran Schildt i sin bog om Cézanne: »Den romantiske kunstner, der »ofrer sig« og poserer som martyr på selvportrætterne, benytter tit sit eget og sine nærmestes liv som objekt for eksperimenter, hvis hovedformål er interessante følelsesreaktioner. Men denne art af ofre bliver let moralsk tvivlsomme og ender med at få udøveren til at foragte sig selv, fordi han har forgrebet sig på det liv, han teoretisk nærer respekt for.«[9]

»Det betryggende for mig er, at jeg kan se det tilbagelagte (arbejde) i et nyt og mindre romantisk lys. Kunsten som selvtilfredsstillelse kan naturligvis have sin værdi, navnlig for kunstneren«, siger Bergman,[8] men affærdiger i videre forstand kunstens betydning udenfor rituelle sammenhænge, hvilket vil sige, at den i vor verden har mistet sin mening. Thi hvor troen på hinsidig frelse er borte, er ritualerne døde. Dertil kommer, at kunsten heller ikke længere slår til som spejl for vor dennesidige virkelighed, fordi virkeligheden når os ad andre kanaler, først og fremmest fjernsynets. Skal kunsten da endelig tages i anvendelse – om ikke andet så fordi nogen ikke kan lade være – så når den under alle omstændigheder længst, hvor den er mindst kunstfærdig. Hvor formen er mest nøgtern, upoleret som en tv-reportage. »Når jeg ser tv«, siger Bergman, »så kan jeg pludselig synes, at alt dette med spillefilm er noget forældet, som man burde lægge på hylden. Det er nok mest et moralsk dilemma: de dramaer, som vi fabrikerer, kan aldrig et øjeblik i suggestionskraft og i umiddelbarhed og i fantasiæggelse komme i nærheden af tv's dramatik.«[4]

Der hvor denne dramatik får sit uafrystelige udtryk, er i gengivelsen af virkelighedens vold og lidelse. Pressefotoet af jødedrengen med hænderne løftet foran SS'ernes bøssepiber. Selvbrændermunken på Saigons gader. Overfor dette, overfor overgreb og tilintetgørelse er kunsten utilstrækkelig, mener Bergman. Men dementerer samtidig påstanden med sine film, hvor voldsproblematikken er kommet til at indtage en central plads, uden at nogen vist vil påstå, at det har svækket filmens kunstneriske gyldighed og kraft.

I »Passion« bestemmes personerne og deres indbyrdes forhold således primært gennem deres holdning til vold og den lidelse, volden afsætter. Se blot filmens ene yderfigur, Elis, amatørfotograf og arkitekt. Elis søger at abstrahere fra volden ved at katalogisere den og æstetisere den ud i pas-

sende afstand. Han har den på billeder. De og deres systematik er hans lidenskab, samtidig med at han med udsøgt kynisme udtrykker en fundamental mistillid til sit eget forehavende. Inddelingen af sine fotos efter motiv kalder han ligeså meningsløs som selve samlingen og mener, at billeder altid lyver. I alt fald billeder af menneskeansigter. Man kan nemlig ikke se noget på et ansigt. Ikke engang smerte. Se selv, siger han og viser et billede af sin kone. Hun smiler, men var i virkeligheden forpint af migræne, da hun blev fotograferet. Elis' mistænkeliggørelse af fotografiets kunst er i øvrigt blot en facet af hans fundamentale kulturpessimisme – han skal bygge et kulturcenter i Milano og omtaler det som et mausoleum over meningsløsheden. Sysselsætningen hermed kan dog – som fotografihobbyen – tjene til at distancere ham fra omverdenen, hvilket er ham magtpåliggende: »... menneskenes lidelser skal ikke holde mig vågen om natten.«

Med sin velsituerede person demonstrerer Elis med al tydelighed den sandhed, der siger, at vi nok kan være kyniske overfor undergangen, så længe vi ikke behøver se den. Så længe vi føler os trygge på det sted, hvorfra vi udøver vor kynisme. For Elis' sociale modpol, filmens anden yderfigur, Johan, er undergangstruslen imidlertid for tæt på, som den altid er tættest på samfundets underste lag; et perspektiv filmen ikke glemmer. For Johan er desperationen ikke retorik, og han går til grunde som offer for eruptive og irrationelle voldshandlinger. I et afskedsbrev før selvmordet skriver han: »Jeg følte, at jeg efter dette ikke mere kunne se nogen i øjnene.« Johan bukker altså under for den lidelse, der ikke skal berøve Elis nattesøvnen. Eller snarere: Han bukker under for den skam, lidelsen afsætter i ham.

I Bergmans foregående film, »Skammen«, møder vi kvinden Eva, der, hvis hun skulle placeres i forhold til Elis, som vælger kynismen, og Johan, der vælger døden, befinder sig et sted midt imellem. Hun føler sig ikke ansvarlig for den krig, der udspilles omkring hende, og hvor skulle hun kunne? Den er som en drøm, der drømmes af en anden. Ikke hendes drøm, men alligevel er hun dog en del af den og må spørge: »Hvad vil der ske, når den, der drømmer, vågner og skammer sig?«

Skammer sig – over hvad? Over det menneskelige nederlag, vi kalder krig? Over fornedrelsen – den der også ramte Elis? Over dette at livet beherskes af vold i stedet for af fællesskab? Over at verden, som det hedder i »Passion«, er en hær af bødler og ofre? Spørgsmålet står ubesvaret hen og minder også heri om Kafka; slutningen på »Processen«, Josef K's endeligt: »Det var som om skammen skulle overleve ham.« Skammen over hvad? Er det skammen over ydmygelsen? Over dette at skulle dø som en hund? Er det »menneskets skam over at have gennemskuet lovens nådesløshed og det dødelige lys, der stadig tilbedes som guddommeligt«?[10] Måske Josef K's egentlige brøde var hans isolation, fraværet af andre mennesker i hans liv. Kafka kendte det fra sig selv: »Jeg er skilt fra alt af afstande til hvis grænser, jeg end ikke kan nå ud«, hedder det et sted i dagbogen.[11]

»Hvad det først og fremmest drejer sig om her i livet er at opnå kontakt med et andet menneske. Hvis du kan tage det første skridt hen imod kommunikation, mod forståelse, mod kærligheden, så er du frelst«, siger Bergman,[2] og i alle hans film er det som hos Kafka dødssynden at isolere sig. »Jeg har ved min ligegyldighed med mine medmennesker isoleret mig fra deres selskab. Nu lever jeg i en spøgelsesverden. Jeg er fanget i mine drømme og fantasier«, bekender ridderen i »Det sjunde Inseglet«, og i »Smultronstället« siger professor Borg: »Vor omgang med andre mennesker består i meget høj grad i, at vi vurderer og bedømmer hinandens karakter. Derfor har jeg trukket mig tilbage fra samfundet og er blevet en smule ensom på mine gamle dage.«

Øverst: Ridderen Antonius Block møder døden i »Det syvende segl«. Nederst: I »Skammen« er det ikke længere den symbolske, men den fysiske død, Eva (Liv Ullman) bliver konfronteret med.

For såvel Antonius Block som for Isak Borg er rejsen, de foretager, en bodsvandring for den synd de har begået: Fornægtelsen af fællesskabet. Men hvad nu hvis dette fællesskab kun kan realiseres gennem lidelse? Hvad nu hvis »*total exposure is necessary before compromise can be accepted and made to work*«, som Robin Wood skriver i sin Bergman-monografi.[12] »Det første man må gøre, tror jeg, inden man overhovedet kan begyndet med nogetsomhelst, er at acceptere sig selv«, siger Bergman.[4] Men accepten kræver altså også ubarmhjertigt maskernes fald, blottelsen, som det sker i »Gycklarnas Afton«. For cirkusdirektøren og Albert og hans elskerinde Anne betyder den indbyrdes afsløring ikke blot at de ser hinanden, men også sig selv. De kan mødes loyalt, uden illusioner og uden løgne. Modsat Frost og Alma hvis forhold er stagneret i hjælpeløs, infantil afhængighed, fordi han – klovnen med den frosne maske og munden som en rift – aldrig er kommet ind fra kulden, men er gået til grunde i sin udsathed. Ydmygelsen var for stor, skammen overlever ham. Det blir imidlertid Frosts skæbne, den knækkedes – og ikke Alberts og Annes – der kommer til at beherske Bergmans senere film.

I en anmeldelse af »Persona« skriver Susan Sontag: »*If the maintenance of personality requires the safeguarding of the integrity of masks, and the truth about a person is always the cracking of the mask, then the truth about life as a whole is the shattering of the total facade behind which lies an absolute cruelty.*«[13] Hvis vi her er tæt på en bestemmelse af Bergmans erkendelse – eller frygt – så har han også i den meget til fælles med en række af tidens kunstnere og med flere af modernismens indgangsskik-

kelser. Mest påfaldende er måske slægtskabet med Henrik Ibsen. Også han vidste, at sandt fællesskab krævede maskerne knust; der var meget af en Gregers Werle i Ibsen, men som demonstreret flere andre steder end i »Vildanden« var han heller ikke blind for at knuses masken, så knuses efter al sandsynlighed også ansigtet bag den.

Hos Bergman er dilemmaet givet særlig tragisk form i »Passion«, fordi de lykkeligere muligheder her ligger så tæt på for filmens to centrale personer. Efter et opgør med Andreas og efter endnu engang at have spillet rollen, som den der har oplevet den største lykke – kærligheden, fællesskabets fuldbyrdelse, river Anna masken af. Befrier sig for sit selvbedrag, sin livsløgn, sin forløjede opbyggelighed og utålmodige moraliseren og beder Andreas om tilgivelse (for alt dette). Og hvad er en bøn om tilgivelse andet end en bøn om accept.

Men som Frost ikke kunne tilgive i »Gycklarnas Afton«, kan Andreas det ikke i »Passion«. Lige før Anna beder derom, har han krævet sin ensomhed tilbage. Han er ikke rede til at acceptere omverdenen og dermed heller ikke rede til at acceptere sig selv. Han søger ly i isolationen, men når han først er der, kan han kun råbe sit eget personløse, ingen-agtige navn ud i den tomme luft. Den ene gang sker det, mens han laller rundt i en brandert, den anden da han ligger på sengen i det tomme hus efter *that romantic evening* med naboen Elis' kone. »Andreas, Andreas«, brøler han, og navnet betyder, i al upersonlighed: menneske. Udenfor lyder kirkeklokken lige så fjern og uvedkommende som tågesirenen.

Kristne symboler har ingen kraft i denne film. Har end ikke den tabte betydnings patos, men er slet og ret fortonet til tilfældige og ligegyldige reminiscenser. Selv siger Bergman, at han efter kammerspiltrilogien har opgivet drømmen om hinsidig frelse, men også afkastet hvad han kalder sin kristne overbygning. At kristne symboler og tegn – hvis man forstår overbygning som sådanne – ikke mere præger filmene, betyder imidlertid ikke, at disse er ophørt med at være prægede af kristne forestillinger. Forestillinger der hænger nøje sammen med filmenes hovedmotiv: Isolationens forbandelse og synd og fællesskabets velsignelse. I forbindelse med »Till Glädje« skriver Peter Cowie, at instruktøren her *»is beginning to formulate what will later emerge as his overriding philosophy: that there are brief instances in life which are of such exquisite beauty that compensate for all the misery and unhappiness«.*[2] Øjeblikket der forsoner. Endnu i middelalderens halvlys, hvor trussel og forventning brydes, kunne ridderen opleve det hos gøglerne, og også Isak Borg finder sit jordbærsted. Men hvad er dette symbolet på, andet end netop den tilgivelse, Anna forgæves beder om i »Passion«?

For at få dette sammenfattet og bestemt som kristent – ridderens møde, Isak Borg ved smultronstället og Annas bøn – er det nødvendigt at drage endnu en person fra »Passion« ind i spillet, nemlig Eva. I et af de interviews, der i filmen er indlagt med skuespillerne om deres roller, siger Bibi Andersson om sin, at hun vil håbe for Eva, at hun kommer til at opleve en stor nåde, hvilket kunne udlægges som en forhåbning om, at Eva vil blive velsignet med den tilgivelse – dette at acceptere og blive accepteret – som nægtes Anna. Nu er nådebegrebet naturligvis åbent for mangfoldige tolkninger, men i Paul Tillichs giver det i alt fald god mening i den Bergmanske sammenhæng og føjer accepten og smultronstællets symbol (dvs. øjeblikket der forsoner) sammen i ét begreb. »Nåden rammer os, når vi pines af stor smerte og rastløshed. Den rammer os, når vi vandrer gennem et meningsløst og tomt livs mørke dal. Den rammer os, når vi føler, at vor adskilthed er dybere end sædvanlig, fordi vi har gjort vold på et andet liv, et liv, som vi elskede eller som vi var blevet fremmede for. Den rammer os, når vor afsky for vor egen væren, vor ligegyldighed, vor svaghed, vor fjendtlighed og vor mangel på målbevidsthed og fatning er blevet uudholdelig for os ... Somme tider bryder der da i et sådant øjeblik en bølge af lys ind i vort mørke, og det er som at høre en stemme sige: Du er accepteret. *Du er accepteret,* accepteret af det, der er større end du og hvis navn du ikke kender. Spørg ikke efter navnet nu; måske finder du det senere ... *Accepter slet og ret det faktum, at du er accepteret!* Hvis noget sådant hænder os, erfarer vi nåden. Efter en sådan erfaring er vi måske ikke bedre end før, og vi tror måske ikke mere end før. Men alt er forvandlet. I det øjeblik overvinder nåden synden, og forsoning slår bro over fremmedgørelsens afgrund ... Vi erfarer nåden ved at være i stand til at se et andet menneske lige i øjnene, den mirakuløse nåde ved livs forening med liv. Vi erfarer nåden ved at forstå hinandens ord ...«[14]

Kristne forestillinger rører sig altså stadig i Ingmar Bergmans kunst. Kun troen på at de kan bære er brudt sammen. Ikke blot er håbet om frelse i det hinsidige borte, også smultronstället er visnet. På fårøens stenede strand vokser ingen bær og en gal har slagtet lammet. Her lever menneskene adskilt fra sig selv og hinanden pint af stor smerte og rastløshed, og der kendes ingen forsoning, ingen accept. I »Passion«s sidste scene vandrer Andreas ubeslutsomt frem og tilbage på den jævndøgnssølede vej. Han går i opløsning, ligesom billedet af ham gør det.

Men hvad nu med Eva og de fremtidsudsigter, Bibi Andersson udtrykker som håb for hende – at hun må blive døvelærerinde; »døve lever jo også i en stor ensomhed«? Ja, i filmen røbes intet om Evas videre skæbne, men skulle man være interesseret i, hvad Bergman selv venter sig, har han for så vidt allerede svaret. Nemlig i »Persona«, hvor Evas pendant – igen Bibi Andersson – ganske vist ikke er lærerinde for døve, men plejerske for en stum. Endnu en form for isolation – også i dette tilfælde som for Anthonius Block og Isak Borg – ulyksaligvis frivilligt valgt. Og hvad kom der så ud af det møde? At isolationen sprængtes for den stumme? Nej snarere at masken knustes og blottede sygeplejersken i et øjebliks fortrolighed, der dog hverken blev til velsignelse eller nåde, men blot afsatte større fremmedhed mellem patient og plejerske og større splittelse i plejersken selv, så hun foruroliget må spørge, om et menneske kan være mere end én? Havde hun ikke følt det tidligere, så føler hun sig i alt fald ved afrejsen fra øen identitetsløs.

»Tabet af identiten kan blive forvekslet med fysisk død. Projicerede billeder fra ens eget sind kan blive oplevet som forfølgere. Ens eget identitetsløse sind kan forveksles med éns jeg. Og så videre. Under sådanne omstændigheder kan der gå panik i et menneske, det kan blive paranoidt ...«, forklarer Ronald D. Laing,[15] og en skildring af en sådan skæbne har vi i »Ulvetimen«. Her er mørket totalt. Thi, som det hedder hos Laing med nogle betragtninger, der knytter tæt til det foregående Tillich-citat: »Når det ydre er afskåret fra enhver oplysning fra det indre, henligger det i en tilstand af mørke. Vi lever i en mørkets tidsalder. Tilstanden af ydre mørke er en tilstand af synd – dvs. fremmedgørelse eller adskillelse fra det *indre* lys.«

»Sommarlek«, »Gycklarnas Afton«, »Det sjunde Inseglet«, »Tystnaden«, »Passion«: Ses Ingmar Bergmans værk som et hele, ses også at hos ham kom først troen på nådens kraft, derpå forvisningen om fortabelsens uomgængelighed.

I »Literature and Film« summerer Robert Richardson livsanskuelsesdebatten i moderne film således: *»Order is no longer to be found in religious formulations, in the order of nature, in the design of the heavens, in science or in history; it is not in social order or orderliness, not in codes, mores, and laws; order for us as these films have provided images of it, is a kind of fidelity to one's best self, a quality that may be seen in the knight and the clown, in »The Seventh Seal«, in Claudia of »L'Avventura«, in Guido of »8½«, in Cleo of »Cleo from to 5 to 7«. ... it has taken the combined efforts of modern poetry and film to show us, that when we find an order that is useful and liveable, that order will have a human face.«*[16] Forfatteren kan have ret i, at den eksistentialistiske livsholdning, han antyder med ordene om at tro på *one's best self,* bekræftes i mange moderne film, blandt disse »Det sjunde Inseglet«. Men når han fortsætter med at hævde, at den orden – eller den værdi – der bliver tilbage, hvor alt er kaos, har menneskets ansigt, så gælder det i alt fald ikke den senere Bergman. Bag den knuste maske er ansigtet krakeleret. Forvitret under den håbløse drøm om at være.

Og skulle man tage instruktøren og hans film på ordet, måtte de sidste udflydende billeder i »Passion« blive de allersidste. Men det skal man selvfølgelig og heldigvis ikke. Selvfølgelig ikke fordi det mystificerer og dermed stimulerer Bergman at fastholde »vor ulykkelige lod«; og heldigvis ikke fordi den kunst, der benægter livets muligheder med tilstrækkelig styrke, sælsomt nok kommer til at forny dem.

Niels Jensen

1. Inger Christensen: *Det.* Gyldendal, 1969.
2. Peter Cowie: *Sweden 2.* London, 1970.
3. Edgar Morin: *Signalement af vor Tid.* Gyldendal, 1965.
4. Björkmann, Manns, Sima: *Bergman om Bergman.* Stockholm, 1970.
5. Vilgot Sjöman: *L 136.* Stockholm, 1963.
6. Jean-Paul Sartre: *Ordene.* Gyldendal, 1964.
7. Ole Sarvig i interview, Politiken, 1. 9. 1965.
8. Ingmar Bergman: *Persona.* Schönberg, 1967.
9. Göran Schildt: *Cézanne.* Hasselbalch, 1964.
10. Heinz Politzer: *Parable and Paradox.* New York, 1962.
11. Max Brod: *Franz Kafka.* New York, 1960.
12. Robin Wood: *Ingmar Bergman.* London, 1969.
13. Susan Sontag: *Persona.* Sight and Sound, autumn 1967.
14. Paul Tillich: *Grundvoldene vakler.* Jespersen & Pio, 1965.
15. Roland D. Laing: *Oplevelsens Politik.* Rhodos, 1969.
16. Robert Richardson: *Literature and Film,* Indiana, 1969.

Poul Einer Hansen anmelder

Berøringen

I begyndelsen synes Bergmans nye film mærkelig ukarakteristisk, næsten banal i sin beskrivelse af det banale og hverdagsagtige. Men i samme takt som personernes hverdagsdække brydes ned, bliver de og filmen så bergman'ske som nogensinde. Rummer »Berøringen« nok nyt stof i forhold til sine nærmeste forgængere, så ligger behandlingen af det dog i klar forlængelse af dem. Man kan sikkert med udbytte analysere filmen som et nyt kapitel i Bergmans fortsatte værk – hertil indbyder bl. a. personernes navnefællesskab med figurer, vi kender fra tidligere. Alligevel har jeg i det følgende valgt stort set at holde mig inden for de rammer, filmen selv udgør.

Straks i starten møder vi Karin Vergerus, lægefrue i Visby på Gotland, 34 år (siger hun da selv). Det fortælles, hvordan hun møder en udenlandsk arkæolog, som er på studieophold i Sverige, forelsker sig i ham og gennemlever et oprivende forhold, hvor han gradvis afslører sin psykopatiske karakter. Karin nødsages til at forlade sin familie, men straks efter går også forholdet til elskeren endeligt i stykker, og det er muligt, hun vender tilbage til manden og den tryghed, han kan tilbyde hende.

Man kunne kalde dette en trekanthistorie. Men af de tre personer spiller ægtemanden Andreas en klart underordnet rolle. Ikke blot er han kun på lærredet i relativt få scener, men navnlig har han som selvstændig person kun beskeden betydning, også for Karin. I hendes overvejelser er han, i hvert fald indtil filmens slutning, ikke ret meget mere end indbegrebet af den trygge normalitet i det liv, hun længe har levet. Også efter at forholdet til elskeren David er indledt, tror hun, at denne normalitet er usårlig, men hun har taget fejl.

Bergman har selv kaldt filmen en kærlighedshistorie, og det er da også skildringen af forholdet mellem Karin og David, der udgør næsten hele dens forløb. Heller ikke disse to optræder dog som jævnbyrdige, men snarere i en slags modstilling, hvor figuren David er underlagt og på en måde bestemt af figuren Karin. Han er skildret udefra. Hans adfærd overfor Karin dominerer beskrivelsen, hans karakter synes flygtig, han skifter brat fra scene til scene. Vi ved mindre og mindre om ham, er til sidst lige så usikre på, hvor vi har ham, som Karin. – Hun er skildret indefra. Filmen er én stadig uddybning af hende, store dele af den er set om ikke direkte subjektivt med hendes øjne, så dog solidarisk med hende, aldrig bag hendes ryg. Hun er den, som filmen følger og gerne vil forstå, ligesom hun gerne vil forstå sig selv.

Når Bergman også har betegnet sin film som »en hverdagshistorie om en husmor af den højere middelklasse«, er det egentlig den klareste indgang til den. Den siger tydeligt, at Karin er hovedpersonen, og at der i emnevalget er tale om at opsøge mere almene egne, end vi længe har været vant til hos den eksklusive svensker. Denne ny-enkelhed skal jeg vende tilbage til, men først og fremmest drejer det sig om at undersøge figuren Karin og bestemme hendes udvikling. Det kan være rimeligt at begynde med at uddybe modstillingen af David og Karin.

David og Karin

David præsenterer sig som et lidt kluntet, men forfriskende enkelt og oprigtigt menneske. Det tiltaler Karin, der er vant til og ubevidst træt af, at andre – som hun selv – kan dække sig bag forbehold og indstuderet hjertelighed. Men Davids uslebne væsen er ikke udtryk for et enkelt og ligevægtigt sind, tværtimod. Han viser sig snart at være et dybt splittet menneske. Allerede hans multinationalitet lader ane, hvor lidt samling han har på sig selv: han er jøde, født i Tyskland, har et ungarsk-klingende efternavn, er vokset op i USA, bor i England, rejser rundt på studieophold alle mulige steder.

Davids sindsstemning er svingende langt over grænsen til det sygelige. Han kan blive vildt ophidset på tilfældig foranledning. Hans seksualliv er forvredet. Han lyver om sin familie og sikkert også om andre ting; hans upålidelighed opdager vi ligesom Karin først efterhånden, hvorved vi må tvivle på oprigtigheden af det, han tidligere har sagt. F. eks. hans bemærkning, da de ser hans fotoalbum, at »det er trist at miste sin mor«, som Karin tydeligt bliver rørt over – kan den ikke lige så godt være et bevidst forsøg på at behage hende som udveksling af en fælles, intim erfaring? Og søsteren, hvor mange hemmeligheder om forholdet mellem hende og David forbliver uafslørede? Hvorfor taler hun engelsk og David amerikansk? David glider Karin og os mere og mere af hænde, derfor tager hans kærlighedserklæring i slutscenen form som en abrupt række af utroværdige, indholdsløse klicheer. Karin er ikke fristet til at tro ham mere. Når hun siger, at hun »elsker ham meget højt«, er det kun rigtigt i en stærkt begrænset forstand: hun elsker den David, hun troede at kende, men som kun har ydret til fælles med den utilregnelige person, der står foran hende.

Men inden denne bitre erkendelse er nået, har han haft omvæltende betydning for hende. De mødes på et tidspunkt, hvor hun er sårbar, lidt ud af ligevægt, og selve hans ubehjælpsomhed, hans frembrusende væsen og det næsten vilde behov, han har for hende, gennembryder Karins skal, hendes dorske tro på at være tilfreds med sin problemløse, velregulerede tilværelse. At hun ikke er tilfreds viser sig ved, at hun så prompte falder for David. Når vi ikke får særlig meget at vide om hverken Davids eller Karins fortid, så er det for hans vedkommende med til at gøre ham til den usammenhængende og efterhånden upålidelige person, han er, hvorimod det for Karin gælder, at vi behøver ikke mere for at forstå hendes situation. Hendes fortid er – har i hvert fald en rum tid været – netop sådan, som vi ser hende i de første afsnit i hjemmet. Hendes liv har gået på glatte skinner, og hun har ikke tænkt på at kunne, endsige ønsket at gribe styrende ind i det, optaget som hun har været af at konsumere dagene og den svenske velfærd. Først kærligheden til David river hende ud af denne vegetative livsform og stiller hende overfor sine muligheder og begrænsninger. »Jeg har mistet mit ståsted«, siger hun til David – kort før han forlader hende, og hun selv forlader Andreas.

Klokken og motoren

Et fingerpeg om, hvad mødet med David lukker op for i Karin, kan fås ved at studere anvendelsen af en bestemt, genkommende lydeffekt: aggressiv støj fra en bilmotor bragt sammen med den rolige, ligevægtige klang af klokker. Bilstøjen er et udtryk for den foranderlige, urolige hverdags- og tingsverden, som splitter alt op i detaljer, som trænger sig på fra alle sider, og som det er så forbandet let at fortabe sig i – hvad Karin da også længst har gjort. Klokkerne bliver et billede på anlæg og drifter i hende, som har ligget i dvale, men som moderens død bringer mindelser om, og som forholdet til David graver frem i klar bevidsthed: driften mod det oprindelige, det elementære, det helhedsdannende, trangen til at være sig selv og sin retning bevidst.

Allerede i første billede, da Karin kører ind på hospitalets grund, går støjen fra hendes bil over i klangen af kirkeklokker. De associerer til død og begravelse, og det viser sig at slå til: Karin har mistet sin mor. Mødet med den døde bliver en rystelse for hende, næppe så meget fordi hun nu savner sin mor eller fortryder ikke at have været mere for hende, som fordi hun for første gang i lang tid gør sig klart, at livet har en grænse, også for hende.

Ved Davids besøg i hendes og Andreas' hjem mistager hun endnu ham, David, for at være et forstyrrende element, der ved sin forelskelse vil gribe ind i det familieliv, som hun ønsker, og hvor hun er mest sig selv. Da han tager hjem, bliver lyden af bilen, han kører bort i, afløst af stueurets roligt syngende slag. Men allerede næste dag, da Andreas kører på arbejde, klippes fra lyden af hans bil til scenen i kirken, hvor Karin har opsøgt David. Kirkens gamle, enkle træskulpturer gør indtryk på Karin – det rolige kamera fremhæver kontrasten mellem dem og de flimrende lysbilleder, Andreas viste frem aftenen før – og David ligner disse figurer. En musik sætter ind, som ved sin rolige, rene skønhed får en funktion på linie med klokkernes.

Efter deres første kærlighedsmøde vågner de to i sengen til lyden af Visbys ærværdige klokkespil. Skønt David ikke kunne gennemføre samlejet, er Karin lykkelig og bevidst om denne nye, valgte lykke. Klokkespillet høres atter nogle dage senere, da hun en aften hjemme er faldet i søvn i sengen over en bog. Hun har sluppet optagetheden af dagens travlhed med hus og børn – og drømmer måske nu om David. Endnu en gang lyder klokkespillet, da Karin efter den officiøse lunch iler til David – lyden af bilstøj afløses af klokkerne, mens hun ryster selskabet af sig og retter sig mod mødet med den elskede.

Senere, da Karin læser digte op for David, kommer en musik til, som ligner den, der hørtes ved det første besøg i kirken. Der klippes da også til denne kirke, mens musikken fortsætter og (raffineret!) viser sig at være reallyd her: et stykke kirkemusik, som kirkens kor er ved at indstudere. Denne variant af klokkelyden bliver akkompagnement til Davids og Karins afsked – »jeg må gå, før det bliver for svært«, siger hun, river sig løs og overdøver musikken med sin bilmotor.

Efter Davids tilbagekomst genoptager de forholdet, men det bliver stadig mere problematisk. Efter den pinagtige, af bilstøj larmende scene, hvor David klodset og anmassende opsøger Karin, mens hun er på indkøb med datteren, og Karin undviger ham, klippes der atter til kirken, klokker høres, og Karin er for sidste gang i nær kontakt med David, da hun åbner sig og fortæller ham om sin angst for deres kærlighed, og han beder om forladelse for den svigten, Karin og vi allerede aner, han vil begå.

I sidste del af filmen er lydenes funktion ikke blot en understregning af, hvad der sker for Karin, de er direkte med til at fortælle – eller antyde – hvordan hendes udvikling fortsætter. Allerede et par gange tidligere har Davids sorteste sider været udtrykt gennem den enerverende lyd af en savemaskine, som arbejder i den faldefærdige ejendom, hvor han bor. Lyden er et måske lidt groft billede på den voldsomme disharmoni i de to scener, Karins andet besøg hos ham, da han er ude af sig selv og nærmest voldtager hende, og scenen, hvor hun opdager, at han er rejst uden et ord til forklaring, kun efterladende hendes breve og fotos. Da Karin rejser efter ham til London, bliver det med ét klart for hende, at denne mand, som hun ofrer så meget for, ingenlunde gør hende fri af trivielle forpligtelser og materielt ubehag, tværtimod. Er hun allerede ved at fortryde sit valg? Rejsen er i hvert fald ikke en målbevidst venten på at få David at se, men et inferno af flylarm og ubehagelige lufthavnsfunktionærer. Og efter det uventede møde med Davids søster rejser hun straks hjem, uden at insistere på at mødes med David, hvad dog ellers var det rimeligste i betragtning af, hvad hun har sat ind på det.

Hjemme ser vi hende først længe efter; hun er højgravid. En nat kan hun ikke sove. Visby-klokkespillet lyder, og hun kalder på Andreas. Er hun ved at forstå, at manden og børnene har betydning for hende på en anden måde, end hun tidligere var klar over? Hvorfor er det hendes »pligt« at blive i Visby? Læser hun italiensk for at kunne tage med Andreas, næste gang der er kongres i Rom? Det er muligt, men sikkerhed giver filmen ikke – og tre forskellige engelske anmeldelser, jeg har set, opfatter det da også sådan, at Karin ved slutningen er »miserably free – a victim of swedish neutralism«, som Jan Dawson udtrykker det.

Mørke og lys

Foruden lyd-kontrasten, som er beskrevet ovenfor, går en anden modsætning gennem filmen. Det er mellem mørke og lys i billedet. Foruden at genspejle den dobbelttilværelse, Karin lever, virker den i nogen grad parallelt med modsætningen mellem klokkelyde og musik på den ene side, motorer og andre trivielle lyde på den anden. Man kan erindre om, at Bergman ikke bryder sig om for kraftigt lys – stærkt sollys giver mig mareridt, har han udtalt – og det er da også for det meste mørke billeder, man husker som de mest harmoniske fra hans film.

Lægehjemmet er lyst. Flere gange får vi det at se i hårdt morgen-sollys, hvor lyse grelle farver dominerer. Karin bil er hvid, den genspejler hendes mands hvide kittel. Modsat ligger Davids lejlighed i et snusket gammelt kvarter, og Karin ønsker selv gardinet trukket ned, når de skal elske med hinanden. Der er mørkt i kirken, hvor Karin forelsker sig i David. Og han er selv mørk, har sort hår og skæg, modsat den blonde Andreas.

I hospitalsværelset, hvor moderen ligger død, er Karin endnu i sin overbelyste dagligverden. Der er for mange lyde, for mange genstande, for meget lys til, at hun bliver draget helt ind i, hvad der er sket – sorgen blandes med lyden af et tikkende ur eller en bus, som tanken straks flyver ud til. Det er først, da hun overlades til sig selv i et tomt mørkt rum, at følelsen bryder igennem, og da David kommer ind og tænder lyset, er han for hende kun en ubehagelig forstyrrelse, nu hvor hun for en gangs skyld har behov for at være ene med sig selv. Men det ændrer sig. Da hun har besindet sig på hans udbusende kærlighedserklæring, har de det afgørende møde i den mørke kirke, og fra da af er hun delt op mellem sin lyse hverdag, som hun nu blot ser som en forhindring, og det egentlige, møderne med David. Når de er lykkeligst, foregår det i mørk belysning, f. eks. ved forsoningen efter hans vilde raserianfald, da Karin kommer for sent. Omvendt er det en ekstra grovhed, næsten satanisk, da David ved det andet møde trækker gardinet op, før han kaster sig over hende på sengen. Og da han er stukket af til England, ligger den forladte lejlighed i et hårdt lys under Karins besøg, ligesom også Davids og søsterens lejlighed i London domineres af de skarpe hvide papirfelter på gulvet.

Mørke som det medium, hvor Karin bedst finder sig selv, forbindes direkte med klokke-

Elliott Gould som elskeren og Bibi Anderson som husmoderen i Bergmans »Berøringen«.

lyden i en tidligere nævnt scene, hvor hun hjemme er faldet i søvn over en bog. Andreas hjælper hende og slukker den skarpe sengelampe, mens klokkespillet høres svagt. – Og kontrasten mellem kærligheden til David og hverdagslivets pinagtige krav afbildes med fyndig enkelhed i modsætningen mellem billederne af hende og David på sort baggrund (mens de læser breve op), hvorved ansigterne bliver blødere og mere udtryksfulde, og billederne af hende på hvid baggrund (gardinet hjemme, væggen i Andreas' forkontor) under opgørene, efter at Andreas har fået fuld vished om hendes utroskab.

Vejen til selv-bevidsthed

Theodor Kallifatides har ramt præcist, når han i Chaplin 109 skriver, at »Berøringen« handler om »svårigheten att få kontakt med sig själv, att få veta vem man är«, og beskriver »vägen til medvetenheden«. Det er værd at tilføje, at personen Karin, som gennemlever dette forløb, ikke er et af de særlige mennesker, man ellers ofte, og ikke mindst på det senere, har mødt hos Bergman. Hun er med instruktørens ord husmor, hovedperson i en hverdagshistorie. Det forekommer ganske urimeligt, når Philip Strick i Sight and Sound tolker filmen som et forsøg, i lighed med »En passion«, på at benytte én persons åbenbare neurose til at afsløre en andens skjulte, men langt dybere sjælelige nød: »Despiste appearances, it's Karin who's in trouble, far more than the almost childlike innocent whom she has to goad into making love to her. His tantrums, one gradually realises, are caused by *her* inconsistencies, *her* inability to give fully, and *her* incessant, vague deceits.« Er Strick en af disse borgerlige kritikere, som masochistisk svælger i skildringer af sammenstyrtende borgerlighed – mener han, at enhver, der lever et normalliv inden for »systemet«, er sjæleligt mere ilde stedt end en neurotiker som David, så snart den tynde overflade af sikkerhed er brudt? Det giver »Berøringen« i hvert fald ikke belæg for, og heller ikke for anklagerne mod Karin. Hvorfor skulle hun slippe alt andet, så såre hun har indledt forholdet til David? Ville det ikke, fremfor »at give sig selv helt«, være at gøre forholdet fundamentalt ujævnbyrdigt? Og hendes »vague deceits« er så små – f. eks. at ryge en cigaret (da hun spiller skak med Andreas), selv om hun og David har aftalt ikke at ryge – at de kun afrunder den grundlæggende trofasthed og kærlige tålmodighed, hun viser David, indtil deres affære er forbi.

Karin er husmor og lever et banalt liv. Bergman skildrer det som nævnt i anmeldelsens start med en stilistisk enkelhed og ubekymrethed, som man skal til hans meget tidligere film (»Sommerleg« er blevet nævnt) for at finde frem til. I filmens første trediedel, særlig i beskrivelsen af Karins husmorrutine, er der scener, som man mindst af alt havde ventet fra denne instruktør. Morgenritualet foregår til strideste popmusik, arbejdet med støvsugning, vask etc. skildres i reklamefilm-agtig smart montage, og da Karin første gang skal besøge David, vises hendes besvær med at vælge påklædning i en skælmsk montage, der ved Gud leder tanken hen på Lester.

Men langsomt strammes grebet, for hvert afsnit bliver filmen mere og mere Bergman. Den hurtige montage afløses af længere holdte indstillinger og mere ekspressive klip, mens personerne afdækkes, og deres problemer vokser. Da vi endelig når til London, kommer her den næsten for bergman'ske, pinagtige scene hos søsteren, hvis neurose synes at bevæge sig på randen af vild eksplosion.

Samtidig med den forenkling, der således sker på det formelle plan frem gennem filmen, foregår en ejendommelig modbevægelse – også i formen, men på et dybere trin – der gør det vanskeligt at holde sammen på forløbets slutning: der fortælles mere spredt, oplysningerne bliver sparsomme, springene i tid stadig længere, og som tidligere omtalt får vi ikke klart at vide, hvordan det sluttelig er gået Karin i forholdet til Andreas og børnene. Det kan godt forekomme utilfredsstillende, men Bergman har naturligvis en hensigt dermed. Jeg tror, at han ved således at lade filmen bryde op i elementer, som vanskeligere lader sig kombinere, har villet afspejle den løsning og usikkerhed, som Karins bevidstgørelse har medført for hendes tilværelse. Før var hendes liv måske fantasiløst, det bestod måske af detaljer, men der var system i disse detaljer, man kunne finde rundt i dem. Og at vi til slut er usikre på, hvordan det går hende, er vel også rimeligere end en illusion om, at hun bare kan vende tilbage til Andreas og leve, som om intet er hændt.

Et par ting kan jeg ikke lide i »Berøringen«: scenen med digtoplæsningen og det fede symbol med madonnaen, som ædes op indefra af orme. Særlig denne madonna er et trøske-litterært indfald, som jeg synes Bergman skulle have modstået fristelsen til at tage med. Men som Kallifatides skriver: »Ge fan i symbolerna!« Et lille flop som madonnaen er for intet at regne mod de rigdomme, der i øvrigt findes i »Berøringen«. Skuespillet er der skrevet så meget om af andre – og alle de rosende ord er rigtige, Bibi Andersson er et helt mirakel for sig. – Det er en fabelagtig film. Psykologisk realisme og digterisk fantasi modarbejder aldrig hinanden, men forenes på forunderlig måde i en fælles udfoldelse. Bergman er nået op i klasse med Bunuel (hvad denne ganske vist næppe ville bryde sig om at høre): hver ny film af ham har svært ved at blive andet end et mesterværk.

■ **BERØRINGEN**

Beröringen/The Touch. Sverige/USA 1971. P-selskab: Cinematograph/ABC Pictures Corporation. **P-leder:** Lars-Owe Carlberg. **I-leder:** Letti Ekberg. **P/Instr/Manus:** Ingmar Bergman. **Foto:** Sven Nykvist. **Kamera:** Janne Söderman. **Farve:** Eastmancolor. **Lys:** Gerhard Carlsson/**Ass:** Jan Nilsson. **Klip:** Siv Kanälv-Lundgren. **Ark:** P. A. Lundgren/**Ass:** Anna-Christin-Lobraten. **Rekvis:** Stefan Backström. **Kost:** Mago (design), Ethel Sjöholm (garderobe). **Tone:** Lennart Engholm/**Ass:** Harry Engholm. **Instr-ass:** Arne Carlsson. **Makeup:** Börje Lundh (Sup), Cilla Drott, Bengt Ottekil. **Medv:** Bibi Andersson (Karin Vergerus), Elliott Gould (David Kovac), Max von Sydow (Andreas Vergerus, læge), Staffan Hallestam (Anders Vergerus), Maria Nolgard (Agnes Vergerus), Barbro Hiort af Ornäs (Karins mor), Åke Lindström (En læge), Mimmi Wahländer (En sygeplejerske), Elsa Ebbesen (Oversygeplejerske), Anna von Rosen, Karin Nilsson (Vergerus-familiens naboer), Erik Nyhlen (En arkæolog), Margareta Byström (Dr. Vergerus' sekretær), Alan Simon (Museumsdirektør), Per Sjöstrand (Museumsdirektør), Ann-Christin Lobraten (Assistent på museet), Aino Taube (Kvinden på trappen), Carol Zavis (Stewardesse), Dennis Gotobed (Engelsk embedsmand), Bengt Ottekil (Piccolo), Sheila Reid, (Sara, Davids søster), Harry Schein (Restaurationsgæst). **Org.længde:** 117 min. → 112 min. **Længde:** 112 min., 3145 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Fox Film. **Prem:** Carlton.

Øystein Hjort

Bergman om Bergman

Efter den varierende op- og nedskrivning af den bergmanske kurs på markedet – som i hvert fald herhjemme nærmede sig total afskrivning efter »Ulvetimen« – synes en mindre følelsesbetonet indstilling og et mere afklaret helhedssyn nu at gøre sig gældende. Chaplinkollegernes interviewbog med Ingmar Bergman, som Norstedts forlag udsendte i Sverige i 1970, bidrager meget til denne afklaring og er derfor en velplaceret forløber for den oversættelseslitteratur, som sikkert vil optage sin væsentlige del af Rhodos' filmbogsserie.

Udgangspunktet for denne samling interviews med Bergman var den indledende samtale med ham i januar 1968 i anledning af »Ulvetimen«, der havde premiere kort efter. Det blev dengang bl. a. trykt i Chaplin, nu indgår det på sin rette plads i rækken af hele 11 interviews, der strækker sig over det meste af 1968 og lidt af 1969 og afsluttes af en supplerende samtale i april 1970, hvor Bergman bl. a. redegør for nye arbejdsmetoder og ændrede træk i sit syn på film.

Planen er kronologisk, i det mindste i teorien søger interviewerne at gennemgå Bergmans film i den rigtige rækkefølge, men dette gennemføres langt fra rigoristisk. Det hele tages mere afslappet, der småsludres lidt ind imellem, samtalen fastholdes ikke nødvendigvis på eet spor, men får lov at tage afstikkere og følge nye retninger, og der indføres spørgsmål af mere principiel og generel karakter.

Gennem hele dette forløb oplever man en nær sammenhæng mellem Bergmans kunst og liv – hvis man må have lov at sige det lidt gammeldags højtideligt; efter de trange forhold i begyndelsen, hvor filmene i et vist omfang var bestillingsarbejder eller opgaver, han påtog sig for at få penge i hus, udspringer de modne film af hans egen situation, de farves af en aktuel tilstand eller udmønter en længe indkredset problematik. I de tidlige film kan man selvfølgelig spejde efter træk, som senere viser sig at blive karakteristiske, eller spore en tiltrækning mod temaer, som med tiden udvikler sig til at blive røde tråde i produktionen. Men den tætte sammenvævning af personlige forhold og kunstnerisk skaben er noget, som synes helt uadskilleligt, når man læser Bergmans egne udsagn i denne bog.

Da det personligt oplevede og erfarede og de kunstneriske udtryk er så nært sammenhørende, og da man ikke med rimelighed kan forlange, at Bergman skal blotlægge alle sine personligste og mest private oplevelser, der kunne tænkes at have forbindelse med filmene, kan den stadige kredsen om den personlige baggrund med en og anden konkret episode lejlighedsvis trukket frem, ofte føles utilstrækkelig. Interviewerne accepterer, at meget til belysning af Bergmans kunstneriske problematik skal søges på denne led – f. eks. i forholdet til *alla dessa kvinnor* – og må selvfølgelig nærme sig dette øm-

Bogens tre interviewere: Stig Björkman, Torsten Manns og Jonas Sima.

tålige problem på een gang, men rimeligt nok uden at komme helt til bunds. Man kommer tæt på, men ikke tættere, end Bergman selv ønsker. Han bliver sjældent intim, men han efterlader samtidig et indtryk af, at den inderste kerne i flere af filmene netop ligger i det intimt private, og dermed også en følelse af, at der er sat helt klare grænser for den forståelse, disse interviews kan formidle.

I øvrigt er Bergman en meget levende og generøs fortæller, som er åben for de fleste spørgsmål af fortrinsvis teknisk og praktisk karakter. Når man nærmer sig fortolkningerne, må han tit protestere eller lukke af, men også det og måden, hvorpå det sker, er belysende og bidrager til vor forståelse af ham. Grundholdningen, som han sjældent eller aldrig lokkes væk fra, er: »Jeg er dybt uenig med kommentatorer og kritikere – men jeg kan kun tale for mig selv. De forestiller sig bevidste linier, intellektuel penetration, tilsigtede bevægelser, medens alting for mig er tilfældigt, uigennemtænkt, uformelt« (p. 98). En anden side af dette uddybes senere med følgende selvkarakteristik: »Menneskene i mine film er præcis som jeg selv – driftsdyr, som i bedste fald tænker, når de taler. Den intellektuelle kapacitet i mine film er forholdsvis lille. Kroppen er den største del med en lille åbning til sjælen. Materialet i mine film er livserfaringer, ofte dårligt intellektuelt og logisk underbygget« (p. 172).

Sådan ser han sig selv i retrospekt; man må selvfølgelig have lov at tage dette med en smule salt (hvor meget af dette selvportræt, der bygger på efterrationaliseringer, kan ikke afgøres uden videre), og sådanne udsagn forbyder naturligvis heller ikke den indgående analyse af hans film, men forklarer hvorfor han ikke selv er synderlig åben for diskussion, når det drejer sig om at udskille temaer og strukturere gennemgående motiver.

Reaktionen bliver helt slående (og er tilsyneladende ved at give hele arrangementet alvorlige revner), da Torsten Manns, stærkt opmuntret – som Nabokov ville sige – af delegationen fra Wien, forsøger at lægge op til en samtale om netop dette og opstiller f. eks. fire typer af Bergmans brug af børn i sine film. Bergman melder helt fra, øjeblikkeligt. Han bliver beklemt, vred og ked af det.

Næsten ligegyldigt hvor i bogen man slår ned, giver den masser af interessante oplysninger fra sig om de enkelte film, og om Bergman selv. Men dens virkelige bidrag til en Bergman-karakteristik ligger især i at få trukket denne side af sagen frem. Billedet af ham bygger ikke mindst på indtrykket af det ofte fortænkte, symbolladede og prætentiøst deklamatoriske. Bergman ser (naturligvis) anderledes på sig selv, og det er interessant at se, hvordan hans intuitive, a-teoretiske holdning præger mange af de scener, man umiddelbart ville være parat til at tage som udtryk for det modsatte.

Et karakteristisk eksempel er Åke Grönbergs monologer som Albert i »Gøglernes aften«. Mod forventning røber baggrunden for dem et overraskende afslappet forhold til dialogen (som man tror er nøje gennemskrevet). Det viser sig, at meget af det, Albert siger, ændres fra gang til gang af Grönberg, der ikke huskede særlig godt. Bergman: »Selve det følelsesbetonede raseri i den scene havde han greb om, og det var det vigtige. Hvad der så tilfældigvis kom frem i replikker, det var af underordnet betydning« (p. 87).

På omslagets bagside ser vi (i skrap beskæring) de tre interviewere bænket i sofaen over for IB himself. Billedet siger ikke så lidt om de tre's holdning til ham. Torsten Manns ser ud, som om han kunne hoppe lige ind i Bengt Ekerots rolle som Døden i »Det syvende segl«, men er bortset fra det intens og knyttet. Man kan se, han vil bore dybt. Jonas Sima er vågent nysgerrig, Björkman afslappet tilbagelænet, i dialog. Ifølge Jonas Sima (p. 222) betragter de fra eget synspunkt rollefordelingen således: selv forsøger han frem for alt at stille Bergmans værk i relation til samfundet, mens »Stig koncentrerer sig om formelle spørgsmål, og Torsten er analytikeren i forsamlingen«.

Alle tre er godt forberedte, og man kommer godt omkring i filmene. Når de andre bliver for teoretiske og spekulative, lykkes det næsten altid Björkman at få samtalen tilbage til det konkrete problem med spørgsmål, der har relation til den enkelte film og dens (formelle) problematik. Nogle af samtalerne er mere utilfredsstillende end andre. Der er vistnok en generel tendens til at lade dem opløse sig, vande ud, ofte inden det væsentlige er tilfredsstillende uddybet og gennemdiskuteret. Snarere end at arbejde sig længere og længere ind i filmene er der en tilbøjelighed til at tale generelt ud fra dem. Der er en hel del fyldekalk og overflødig snak, som kunne have været strøget. Når det ikke er gjort, og man i stedet har valgt at lade den svingende opmærksomhedsintensitet afsløre sin kurve gennem samtalerne i stedet for at udgive en stram redaktion af de ialt henved 50 timers snak, skyldes dette selvfølgelig et ønske om at fastholde situationen som den var og respekt (ofte overdrevet i forhold til egen indsats) for materialet.

Claus Hesselbergs oversættelse er ikke overvældende kompetent. Han har haft svært ved at overføre det svenske talesprog til et tilsvarende mundret og direkte dansk. Oversættelsen er ofte meget tung og kantet at læse, den hyppige brug af 'uhørt' for 'oerhörd' røber f. eks. samtidig, hvor svært det har været at løsrives sig og få det til at lyde dansk. Han er tilbøjelig til at bruge det antikverede 'ret så' for mere ligefremme udtryk i originalen, og der optræder nye og sære konstruktioner som 'mislykkelsen', 'bohemisk' og 'kunstudøvning'. Og hvorfor skal Maeterlincks skuespil fortsat hedde »Fågel blå« og ikke »Den blå fugl«? Hvorfor Stravinskijs »Psalmsymfoni« og ikke »Salmesymfonien«?

Der er trykfejl *en masse,* som sædvanlig. Der er nogen, der har for travlt, når disse bøger skal laves. Det skal der ikke pilles mere ved, men læsere af den danske udgave bør have en chance for at korrigere i hvert fald følgende uforståeligheder:

På p. 125 tales der forvirret og uforståeligt om drømme. Sætningen l. 7 fr. o. skal hedde: »Vi talte tidligere om, at drømme er betydningsfulde. Visse drømme skriver man jo ned, og man tænker måske på hvilken betydning visse drømme har for een selv i den situation, man befinder sig.«

Bergmans forklaring p. 127 på, hvorfor Isak Borg i »Ved vejs ende« har fået samme initialer som han selv, er blevet slemt forkludret. Der skal stå: »Efter at jeg havde arbejdet på manuskriptet til filmen et stykke tid, opdagede jeg en detalje, som er et utilsigtet sammentræf, nemlig at Isak Borg har samme initialer som jeg. Der fandtes ingen bevidst idé bag dette. Navnet Isak valgte jeg, fordi jeg syntes, han var iskold.«

På p. 175 må oversætteren vist gøres medansvarlig for følgende meningsløse bemærkning fra Bergman: »Jeg har altid haft svært ved fremmedord. Jeg troede længe, det hed 'bullersk', jeg troede, det havde noget med 'bille' (= en bille o. a.) at gøre«. Den svenske original får tågerne til at lette: »... Jag trodde länge att det hette 'bulleresk', jag trodde att det hadde något med bulle att göra.«

Bergman kommer ind på Sartre p. 194, hvor han nævner, at Sartre engang talte om sine hæmninger som kunstner og forfatter: han led, men ikke fordi det, han lavede, »ikke var tilstrækkeligt gjort«, men fordi det, han lavede, »ikke var gjort tilstrækkelig godt«.

Sidst i bogen kommer Bergman ind på, at han nu selv eksperimenterer med håndkamera og båndoptager (p. 239): »Jeg vil lære mig selv at håndtere dette her apparatur og tænker på at træne mig op til at beherske det teknisk, så jeg kan blive mit eget øje, min egen hånd og mit eget øre. Det er jo ikke altid, *jeg har læderet.*« I stedet for den afsluttende mærkværdighed, læs: »Det er jo ikke altid, jeg har Sven (Nykvist) i nærheden.«

Kender man den svenske udgave, vil man savne den omfattende billeddokumentation, der hele tiden følger teksten. Prisen er ganske vist også derefter. Inden for sit mere beskedne prisniveau har den danske udgave i to sektioner dog kunnet give billedeksempler fra alle de væsentlige film. At man her præsenterer portrættet på pl. 22 som Max von Sydow i »Hædersgæsten« (!) er et af de mere kuriøse udslag af et sjuskeri, der skaber voksende irritation hos læseren.

■

Bergman om Bergman. En interviewbog redigeret af Stig Björkman, Torsten Manns og Jonas Sima. På dansk ved Claus Hesselberg. Film/Rhodos, 1971. 278 s. ill. Kr. 42.

Farvefilm og æstetik

Peter Schepelern

Farvefilmens æstetiske problemer blev debatteret længe før de første egentlige farvefilm blev til; først da Technicolors trefarve-proces blev opfundet i 1932, åbnede der sig for alvor muligheder for at anvende farven som et kunstnerisk virkemiddel. Den første film af normal længde i det nye system var Mamoulians »Becky Sharp« (1935). Reaktionerne på farven svarede til reaktionerne på lyden: publikum var begejstret, teoretikerne skeptiske. Bela Balázs anså de første tyve (!) års lydfilm for »en blindgyde, ... en næsten nytteløs tilstand« og mente, at »den ny teknik ikke som stumfilmen havde udviklet sig til en ny kunstart, som afdækkede nye sfærer af den menneskelige erfaring«; men mens lydfilmen helt fortrængte stumfilmen, har sort/hvid-filmen vist sig mere sejlivet og vil muligvis formå at overleve i fredelig sameksistens med farvefilmen. Derfor er de æstetiske problemer omkring de to filmtyper stadig aktuelle. Problematikken synes at bunde i, hvad man kunne kalde publikums naturlighedskrav til filmen kontra teoretikernes kunstkrav. Og undertiden anses disse krav for uforenelige; »kunsten begynder altid, hvor naturligheden holder op« mener f. eks. Henrik Stangerup i en anmeldelse fra 1968.

At filmen begyndte som en sort/hvid – eller i hvert fald monokrom – kunst, skyldes ikke nogen æstetik, men var påtvunget af tekniske omstændigheder. Sort/hvid-filmen var i mange år enerådende, selv om der fra filmkunstens begyndelse blev arbejdet med farveeffekter i form af håndkolorering og tintning. Det sort/hvide er jo en stilisering, eftersom virkeligheden er i farver; men formodentlig fordi denne stilisering var knyttet til filmen fra begyndelsen, blev den opfattet som naturlig og »filmisk«, mens farverne, da de dukkede op, blev opfattet som kunstlede. I de tidlige filmår skulle der endnu kæmpes for filmens anerkendelse som kunstart, og det var denne egenskab som teoretikerne frygtede, at farverne ville anfægte, fordi de forøgede naturlighedspræget i filmen. Flere så filmens sort/hvide kvalitet som det træk, der adskilte filmen fra simpel affotografering af virkeligheden og derved betingede, at den kunne betragtes som en kunstart. I 1924 skrev Balázs i »Der sichtbare Mensch«, at »tanken om den fuldkomne farvefilm bekymrer mig. For det er ikke altid en fordel for kunsten at være naturtro. ... Kunsten består jo egentlig i reduktionen. Og måske lå muligheden for en kunstnerisk stil netop i den almindelige films homogene gråt i gråt?« Men i 1930 taler han i »Der Geist des Films« om »min vildfarelse«: »Det er helt forkert, hvad jeg skrev for syv år siden. Jeg var dengang endnu ikke kommet fri af de traditionelle æstetiske begreber og havde i dette tilfælde anvendt billedkunstens formprincipper på filmen. Derfor mente jeg, at »kunstnerisk stil« og nøjagtig gengivelse af naturen var modstridende. I filmen passer dette imidlertid slet ikke.« Balázs blev altså omvendt til at acceptere farverne, men for andre teoretikere – og praktikere – er det noget, som kun bør benyttes i særlige tilfælde. Ernst Iros skriver i »Wesen und Dramaturgie des Films«: »Ved farverne går betydelige værdier tabt i den mangfoldighed, som ligger i den sort-hvide films lys-og-skygge-form. Lys-og-skygge-formen skaber i første række den filmiske virkelighed, som må betragtes som en fra enhver anden kunst forskellig kunstvirkelighed.« Og han anbefaler kun at bruge farverne i forbindelse med »emner og motiver, hvis udformning vinder ved farverne og deres udtryk«. John Huston har for nylig sagt: »Jeg beklager brugen af farver blot for farvens skyld. Naturligvis kræver mange film farver – men ikke simpelt hen *per se*. Det ideelle ville være, at hvert emne havde sin forskellige farve-løsning.« Situationen er ejendommeligt nok blevet den, at teoretikerne mener, at det er farverne og ikke den sort/hvide stilisering, som kræver en særlig motivering. Man kan ofte se det argument fremført, at hvis farverne ikke tilføjer noget til en film (hvad de ganske vist altid ud fra en ikke-vurderende anskuelse gør), burde de være udeladt. Men man kan nok med større ret mene, at hvis der ikke er nogen særlig motivering for at vise f. eks. et rødt æble som et gråt æble, bør man vise det som rødt. Nu hvor farvefilmen har nået et teknisk niveau, som betinger et meget stærkt naturlighedspræg, vil det logiske være at rette kravet om intentionistisk medie-bevidsthed til sort/hvid-filmen. I hvor mange sort/hvid-film er dette stiliseringstræk brugt æstetisk bevidst? Hvor mange er sort/hvide og ikke bare farveløse?

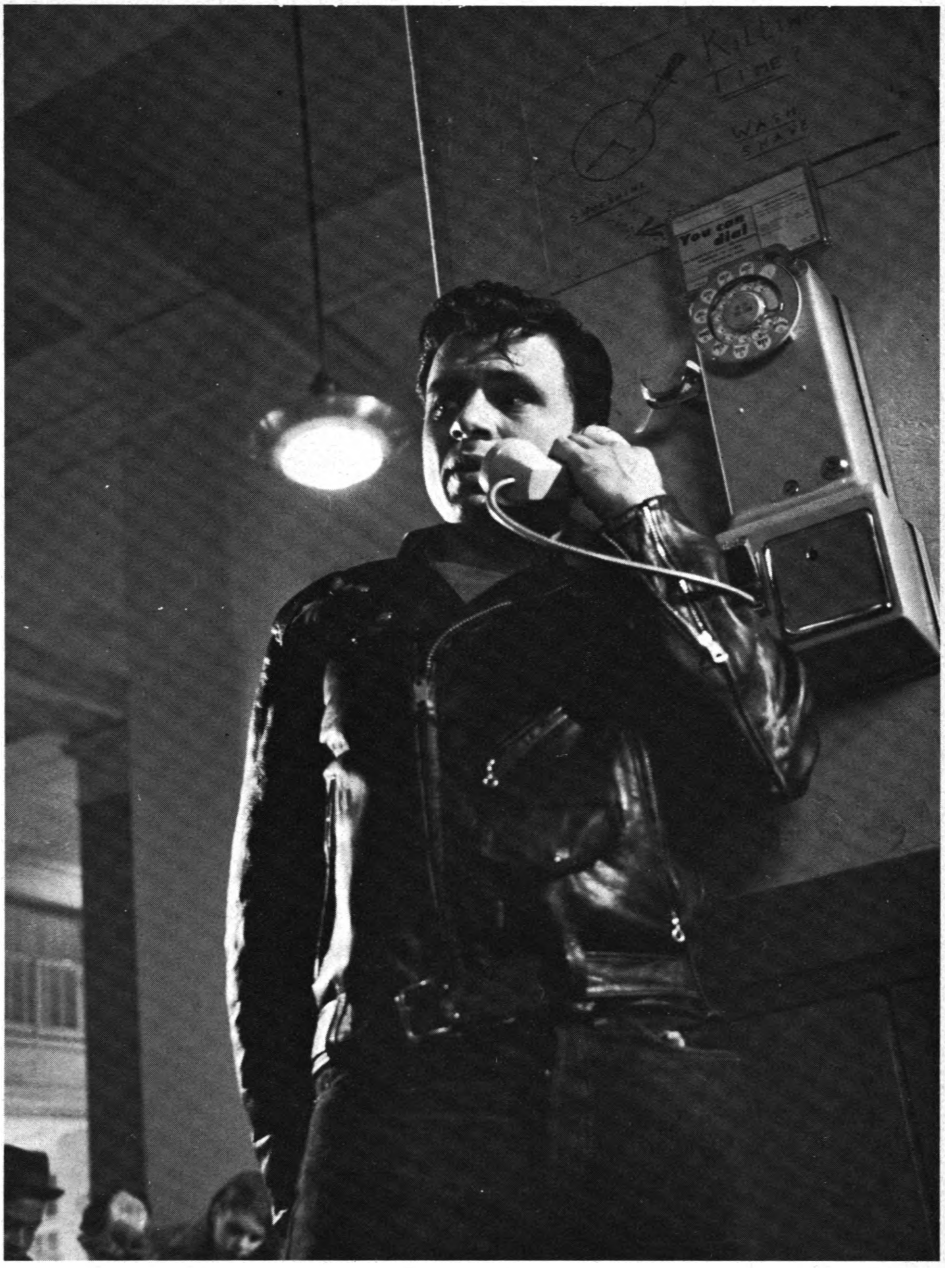
Paul Rotha mente, at farverne »søger at skabe realisme i modstrid med et imaginært medium« og opregner i »The Film till now« (1930) en lang række årsager til, at farven vil betyde et tilbageskridt for filmen, idet han slutter med at udtale sin frygt for, at »realisme vil bemægtige sig virkeligheden i filmen. Ved denne proces vil der kræves mindre og mindre fantasi af publikum«. Lignende motiver ligger bag Dreyers mistillid til farvefilmen. »Det er misforstået at nærme sig farvefilmen med krav om naturlighed«, siger han i artiklen »Farvefilm og farvet film« (1955) og taler om »angst for at slippe naturalismens sikre, men kedsommelige grund«. Han kritiserer de farvefilm, hvor farven bruges til at forøge naturlighedspræget. »Filmen i farver bliver ikke til kunst ved pinligt nøjagtigt at efterligne farverne i naturen ... Så tit har vi set græsset grønt og himlen blå, at vi somme tider ønskede for en gangs skyld at se himlen grøn og græsset blåt, for så lå der måske en kunstners intention bag.« Det gælder stadig filmens kunstneriske prestige! Man kan undre sig over, at naturlighedsbruddet skal foregå netop på farveplanet. Hvorfor ikke fordreje former og lyde? Dreyer roser film som Oliviers »Henrik den Femte«, hvor farven er et funktionelt element i den stilisering, som filmen i det hele taget er præget af; men han efterlyser en større farve-bevidsthed i de film, der *ikke* imiterer billedkunsten; han øjner i farverne en mulighed for at bringe mere fantasi ind i filmkunsten. Men det er som om han ikke kan forestille sig, at farverne kan være i overensstemmelse med naturen (såvidt det er teknisk muligt) og samtidigt være et kunstnerisk udtryk. Man kan nok forklare denne holdning med, at farvefilmen helt op i 50'erne havde et mere eller mindre farvelagt præg. Farverne var ret unuancerede og bastante. Dette betød, at de farvefilm, som lykkedes bedst, var dem, hvor man havde gjort en dyd af nødvendigheden og benyttet den tilsyneladende stilisering, som den uundgåelige nuance-fattigdom medførte, til at stå for en egentlig, æstetisk bevidst stilisering. Historiske kostumefilm, musicals og tegnefilm kunne bruge farverne anderledes overbevisende end f. eks. en nutidskomedie som Wellmans »Nothing sacred« (1937), hvor de orange-brune farver ikke giver megen mening. Anderledes med Curtiz' »Robin Hood« (1938), der er formet som en primitiv men kraftfuld billedbog, og Fords »Flammer over Mohawk« (1939), som minder om farvelagte skillingstryk, svarende til den enkle, folkelige historie, der fortælles. I »Borte med blæsten« (1939) giver de i tidlige technicolorfilm uundgåelige rødlige farvetoner en meningsfuld nostalgisk aura omkring beretningen om den gamle sydstatskulturs »decline and fall«. Filmindustrien var klar over, hvor farvefilmens styrke lå. I præsentationsfilmen »Becky Sharp« var højdepunkterne et militærbal under Napoleonskrigene, og en samtidig anmelder (André Sennwald) skriver: »Farven er på sit nuværende udviklingstrin næsten ideel til fremstilling af fantasi-film og den sentimentalt romantiske historie. Men jeg tror, den er bestemt til at være mere end det. Det næste store skridt fremad må være i retning af realisme.«

Man går i reglen ud fra, at en farvegengivelse af virkeligheden er mere naturlig (og følgelig også mere realistisk) end en sort/hvid gengivelse; men der er også divergerende anskuelser. F. eks. hævder Stephenson & Debrix i deres bog »Filmen som

kunstart« (1965) at »det er vigtigt at forstå, at farver på film ikke er »naturligere« end sort-hvid«. Og de argumenterer ud fra det noget skrøbelige argument (som også Dreyer anfører), at »ingen af de farvesystemer, der bruges i øjeblikket, kan præcist gengive spektrets skala« og selv om de kunne, »ville resultatet på lærredet alligevel ikke svare til virkeligheden. For det første ser man på en anden måde i en mørk biograf end ude i hverdagen. For det andet har farverne på lærredet noget strålende over sig, fordi de frembringes af lys, der skinner gennem et gennemsigtigt materiale«. Man kan indvende, at former og rum i filmen heller ikke svarer til den faktiske virkelighed; og selv om filmens farver er væsentlig mere nuancefattige end virkelighedens, er denne fordrejelse dog langt mindre end den, som det sort/hvide bevirker, hvor en egenskab ved den faktiske virkelighed helt negligeres.

Farverne har tilspidset problematikken omkring film og realisme: faktisk virkelighed kontra filmisk virkelighed. Peter Ustinov har fortalt, at han lavede »Billy Budd« i sort/hvid, for at den skulle synes mere virkelig. Den italienske neorealisme var sort/hvid og dokumentarfilm-genren har kun tøvende accepteret farverne. Rotha mener ganske vist ikke, at farverne »vil ændre dokumentarfilmens grundprincipper«, men frygter alligevel, at »dokumentarfilmen vil synke ned i det morads af slet teori og ulogisk argumentation, som kendetegner nutidens spillefilm«, nu hvor »farven allerede er blevet manøvreret ind på plads i den kommercielle filmproduktion« (»Documentary Film«, 1936). Også en filmrealismens forkæmper som Siegfried Kracauer er skeptisk. Hans »Theory of Film« (1960) beskæftiger sig kun med sort/hvid-filmen, men på første side noterer han dog, at »naturlige farver, som kameraet opfanger dem, har en tilbøjelighed til at svække snarere end at forøge den realistiske virkning, som sort-hvid film er i stand til at fremkalde«. Modsat opfatter Stephenson & Debrix sort/hvid-kvaliteten som en mulighed for at »gøre virkeligheden mindre skarptandet« og mener, at Franjus slagteri-kortfilm »Le sang des bêtes« »ville have været uudholdelig brutal, hvis filmen havde været i farver«. Om farver eller sort/hvid er mest realistisk, er formodentlig umuligt at afgøre kategorisk; men man kan konstatere at visse konventioner er knyttet til anvendelsen og opfattelsen af disse film-typer. Farver og sort/hvid har efterhånden fået en række traditionelle eller klichéagtige »betydninger« ligesom så mange andre komponenter i det såkaldte filmsprog; det sort/hvide skal ofte befordre *den* sociale realisme, som biografannoncerne karakteriserer som »usminket« og »kras«, det gælder f. eks. skrappe high-brow voldsfilm som Lumets »Højen« og Brooks' »Med koldt blod«. Desuden vil man i forbindelse med sort/hvid-film ofte høre tale om »strenghed« i modsætning til farvernes livlighed. Susan Sontag taler i en artikel om Bressons »kulde«, »askese«, »renhed« og »kræsenhed« og tilføjer »det er næsten umuligt at forestille sig en Bresson-film i farver«. Man kan i den anledning notere sig, at *askesen* ikke synes at være mindre dominerende i farvefilmen »Barnebruden«, men tværtimod har fået farvespektret som medium. Farverne med deres varme-kulde skala anses for mere egnede til at udtrykke noget emotionelt end noget intellektuelt; omvendt står det sort/hvide undertiden for den avancerede intellektualisme (»Min nat hos Maud«!). Måske er det grunden til, at det traditionelt betragtes (betragtedes?) som god smag at foretrække sort/hvid for farve. Ikke mange cineaster ville istemme det protestbrøl, som sort/hvid-film ofte fremkalder ved midnatsforestillinger i visse københavnske biografer.

De farvefilm, som først vandt det intellektuelle publikums bifald, var raffinerede særtilfælde som »Henrik den Femte« og den japanske »Ingen kan tvinge et hjerte«; men det sidste årti har forholdet ændret sig. Farvefilmen er dominerende, men en film med en meget udsøgt og raffineret farveanvendelse vil ofte blive stemplet som »æstetiserende« (»Elvira Madigan«!), og der vil – med mærkbar afsmag – blive talt om »lækre farver« (Lelouch!), som om en forfinet farvebehandling i sig selv var noget suspekt og gav anledning til at betvivle ægtheden af det kunstneriske engagement. Betegnende er Kenneth Tynans kritik af »Den røde Ørken«. Han opfatter kunstneren Antonioni som sammensat af en æstet og en socialist, som begge kom til deres ret i den sort/hvide »Ukendte nætter«, men det går galt i farvefilmen. »Socialisten i ham hævder, at den industrielle udvikling er nyttig og nødvendig; den borgerlige æstet betragter den først som et fjendtligt uhyre, som udspyr skyer af giftig røg, men indser snart efter, at den vil danne en henrivende baggrund for Monica Vitti.«



Fra Richard Brooks' »Med koldt blod«: »usminket« og »kras« realisme!

Anvendelsen af farverne er afhængig af deres muligheder som kommunikationsmidler. Som *eksakt* kommunikation er funktionen dog yderst begrænset. Flag, uniformer og trafiklys gør brug af farverne i en bestemt – på forhånd fikseret – betydning. Ligesom det er tilfældet med musikken, har farverne ikke på forhånd nogen betydning knyttet til sig. Det røde trafiklys betyder kun Stop! ud fra almindelig vedtægt (og står formodentlig i Færdselsloven); ved man det ikke, kan man ikke finde frem til denne betydning, uanset hvor længe man analyserer den røde farve. Farvernes kommunikative funktion på film består i den helt elementære kommunikation af virkelighedens farver. Skal filmen f. eks. kommunikere, at et æble er rødt, kan det kun ske via farvefilm. Farven kan medvirke til at gøre virkeligheden på film lettere genkendelig i kraft af det forøgede naturlighedspræg; Arnheim har i »Art and visual perception« gjort den rammende iagttagelse, at »man er ofte i vildrede, når man ser en sort/hvid-film og skal identificere den mærkelige mad, skuespillerne har på deres tallerkner«. En helt elementær anvendelse af farven findes i »Grand Prix«, om hvilken Frankenheimer har udtalt, at han lavede den i farver, for at man skulle kunne skelne racerbilerne fra hinanden.

Eisenstein har beskæftiget sig med spørgsmålet, om farverne har betydninger, om bestemte associationer og følelser knytter sig til bestemte farver. I »The Film Sense« undersøger han, hvilke betydninger man forskellige steder og til forskellige tider har tillagt den gule farve, og kommer til det resultat, at i forholdet farve/betydning er det »ikke de *absolutte* relationer som er afgørende, men *de vilkårlige* slægtskaber inden for et system af billeder som dikteres af det særlige kunstværk«, for der findes ingen »altgennemtrængende lov om absolutte betydninger og korrespondancer mellem farver og lyde – og absolutte relationer mellem disse og særlige følelser«. Hvilket indebærer, at filminstruktøren ikke kan kalkulere med, at en bestemt farve vil fremkalde en bestemt betydning eller følelse hos tilskueren. Derfor kan man alligevel godt se farverne anvendt ud fra en række traditionelle betydninger, såsom at rød associeres med blod, ild, kærlighed, lidenskab, forbrydelse, krig; dvs. visse fysiske stoffer associeres med menneskelige aktiviteter og sindstilstande. Grøn associeres med græs, natur, livskraft, sundhed; blåt med vand, is, himmel, fjernhed, ro osv. Men disse almindelige forestillinger er jo meget vage (grøn kan også være et sygdomssymbol). Man kan desuden arbejde ud fra farvernes temperatur-betydninger, efter hvilken rød er varm og blå er kold. Men så er man ovre i det tautologiske, idet farverne ikke har temperaturer i fysisk forstand, og man derfor kun kan tale om, at rød er en varm farve, når vi ved »varm farve« forstår f. eks. den røde. Alligevel ligger disse uholdbare men konventions-betingede betydninger bag farveanvendelsen i mange film.

Farverne kan i vid udstrækning anvendes som et af den filmiske fortællers elementer. Stiliseringseffekten er tidligere omtalt; den kan også bero på farveeksperimenter som i »West Side Story«, »Pigen på motorcyklen«, »Her har du dit liv« og »Manden og kvinden«, hvor der bruges urealistiske farver og tintning. Farverne kan skabe dramatisk effekt, som det ofte er tilfældet hos Hitchcock (»Marnie«), Douglas Sirk (»Dårskabens timer«) og Chabrol, som i et interview har opstillet følgende tommelfingerregel om farveeffekt: »Det er meget enkelt at lave chokeffekter med farven. Man skal vide, at i almindelighed er den røde farve ophidsende. Gult skaber frygt, især hvis man pludselig udsætter et menneske for den. Og sort gør én endnu mere bange, den er skrækindjagende.«

Farverne kan også ligesom andre komponenter i den filmiske fortælling (kamerabevægelser, klipning, musik etc.) markere den filmiske fortællers intentioner. Fortælleren *styrer* tilskuerens opmærksomhed i bestemte retninger og fremhæver visse elementer i filmen på andres bekostning. I »Bag jerntæppet« benytter Hitchcock farverne til at understrege det trøstesløse i det land, hvor handlingen udspilles, DDR; Folke Isaksson mener (i »Politik och film«) ligefrem, at farven er brugt som et agitationsmiddel. Farverne kan medvirke til at skabe en følelsesmæssig baggrund for filmens »tone«: de gråbrune billeder i Martin Ritts minefilm »Oprør i minen« svarer til den fattigdom og fornedrelse, der skildres, men er samtidig realistiske; kulminebyer *har* den farve. I Billy Wilders »Sherlock Holmes' Privatliv« giver de dæmpede, tåget-grumsede farver en autentisk viktoriansk patina, men anslår tillige filmens melankolsk-nostalgiske grundtone. Farverne vil – ligesom undertiden incidentalmusikken i film – være brugt dels af realistiske årsager, dels af tematiske. De skal både gengive en farvet virkelighed, samt være et af fortællerens midler til at styre vores opmærksomhed mod filmens tema, et af hans midler til at »farve« sin fortælling – havde jeg nær sagt! Ligesom musikken kan farverne understrege og uddybe, men har sjældent en selvstændig funktion i filmens tematik. Det er dog tilfældet i »Den røde ørken«, hvor farvernes dobbeltfunktion som realistisk og tematisk medium er skyld i visse kommunikationsproblemer. Filmen fortæller om en neurotisk kvinde; men i stedet for at redegøre for hendes sygdom viser instruktøren farverne omkring hende som et udtryk for den. Den livløse grå og mønjerøde er det sygdomsunivers, hun færdes i. Antonioni går så vidt i subjektiveringen af farveopfattelsen, at han maler naturen om, så vi ser en grålamalet frugtstand med grålamalet frugt og et soveværelse hvor alt pludselig er lyserødt, således som hovedpersonen oplever det. Ian Cameron har påpeget det problematiske ved en sådan anti-realisme: »Når jeg pludselig får øje på grå æbler, reagerer jeg ikke først på det, de symboliserer, men simpelt hen fordi de ser pudsige ud.« Filmens kommunikation er afhængig af, at man går ind på de »vilkårlige relationer«, som instruktøren arbejder med. En lignende tematisk farveanvendelse benytter Hitchcock i »Marnie«, hvor den røde farve er et signal for heltindens trauma. Her er en dobbelthed i funktionen, idet farverne i almindelighed bruges dramatisk og stemningsangivende, mens den røde farve specielt har en dramaturgisk funktion som igangsætter af visse processer på filmens handlingsplan. I fabel-filmen »En dag kom en kat« er der også i selve filmen opstillet en række betydninger til farverne, som handlingsgangen spiller på.

I »Filmen som kunstart« nævnes Wylers »Jezebel«, hvor heltinden vækker opsigt på et bal ved at komme i rød kjole. Selv om det er en sort/hvid-film, ser vi kjolen som rød, hævder forfatterne. Men vi kan ikke opfatte kjolens grå farve som netop rød, hvis det ikke blev sagt i filmen, at den *var* rød. Det er altså ikke billedet, men dialogen som kommunikerer med os. Resnais har fortalt, at han ikke gjorde forsøg på at beregne eller skabe særlige farvevirkninger i »Muriel«. Demy lod derimod hver detalje i »Pigen med paraplyerne« afstemme efter helheden og i »Pigen fra Rochefort« var den halve by blevet malet om. Men trods de modsatte fremgangsmåder vil farverne under alle omstændigheder bidrage til at karakterisere miljøet og anslå en stemning, hvad der selvfølgelig burde mane *den* instruktør til eftertanke, som lader tilfældet bestemme farverne. Også farverne på klædedragten har betydning, som led i personkarakteristikken; se f. eks. de to kvinder i Minnellis »De kom løbende«, den ene spraglet klædt, den anden behersket, svarende til personernes psyke. I »Telefonen ringer kl. 23« lod Hitchcock heltindens kjoler blive mere og mere dystre i farven for at beskrive hendes stadig mere håbløse situation. I Douglas Sirks »Med kærlighedens ret« er en ung pige i sjælekonflikter, og instruktøren lader spektrets farver fra en mosaikrude falde på hendes ansigt. I »Manden i månen« lader Godard Belmondo male sig blå i ansigtet. Farven skal kommunikere »noget«, som ikke kan udtrykkes anderledes.

Mange teoretikere har givet deres ideer om farvefilmen normativt udtryk. Stephenson & Debrix fortæller eksempelvis med løftet pegefinger, at »farverne bør ikke bruges til at efterligne naturen, men som et menneskeligt udtryk«. Jeg vil nøjes med at fastslå, at farven i filmen synes at være et område, hvor problematikken omkring filmens virkelighedsgengivelse er mest påtrængende. Farven er et element i den filmiske virkelighedsgengivelse og et element i den filmiske fortælling og har derfor den dobbeltrolle, både at tjene som medium for realismen og for abstraktionen. ■

FILMENE

MEDLØBEREN

Bernardo Bertoluccis »Medløberen« er en virtuos og brillant film, der tilsyneladende ubesværet præsenterer en kompleks historie i en tilsvarende kompleks form. Den er intellektuelt udfordrende, den giver een fornemmelsen af at gøre tilskueren umiddelbart konfus, for at afvæbne ham. Sikkert fodfæste får man først efterhånden, og det sker foruroligende langsomt.

Filmens virkelighed er ikke rigtig virkelig, den har en meget distinkt *period character*, som samtidig er voldsomt stiliseret i visse afsnit; dens personer – i hvert fald nogle af de vigtigste – er anskuet med en tilsyneladende ironisk distance. De bevæger sig undertiden skabelonagtigt som i en tegneserie, mens de bevidst udstiller deres forhold til attributterne. De har et tvetydigt, undertiden påtaget ironisk forhold til deres identiteter.

Marcello, filmens hovedperson (Jean-Louis Trintignant), demonstrerer dette træk i særlig grad. Ikke underligt, for han har taget sig en identitet, som han føler er en modpol til hans egen. Der er ting og handlemåder i hans liv, der kaster et skær af det unormale over ham, og derfor vil han være normal. Med meget møje konstruerer jeg mig et normalt liv, siger han til skriftefaderen før brylluppet med Giulia (Stefania Sandrelli), jeg gifter mig derfor med en borgerlig og middelmådig pige. Hun er god i sengen og i køkkenet, ellers ligegyldig.

En tilkæmpet normalitet, der hviler på unormale træk i hans karakter, ligger bag den mærkelige labilitet, der præger Marcello og opfattelsen af ham, som også projiceres ud i filmens stil og dominerer den. Som barn har Marcello haft en homoseksuel oplevelse, chaufføren Lino (Pierre Clementi) har samlet ham op og forsøgt at forføre ham. Oplevelsen fryses til et traumatisk still-billede, som uafrysteligt præges i hans erindring og herefter dikterer hans stræben efter det normale, da han skyder Lino med den revolver, chaufføren har lokket ham med.

Normalitet i tredivernes Italien er ensbetydende med den masse-suggererende fascisme. Marcello indføres i den af den ældre ven, Italo Montanari, der tidligt i filmen leverer et radioforedrag om alliancen mellem Tyskland og Italien. Han er blind, men opfattes ikke desto mindre som en fader-figur for Marcello. Gennem denne ideologiske vejleder ledes han tydeligvis også videre gennem systemet.

Marcello melder sig frivilligt til efterretningsarbejde. En betydelig antifascistisk leder i Paris er hans gamle universitetslærer i filosofi. Marcello påtager sig jobbet at komme inden for i dennes kreds og holde efterretningstjenesten underrettet om gruppens planer og bevægelser. Det er oven i købet Marcellos egen idé, at bryllupsrejsen med Giulia kan benyttes som dække. Men undervejs kommer ny ordre: professor Quadri skal myrdes.

I Paris opstår der et mærkeligt forhold mellem Marcello og Quadris unge kone, Anna (Dominique Sanda). Hun synes fuldt vidende om, at han er stikker, tilsyneladende afskyr hun ham, men spiller samtidigt ud mod ham. Anna udfordrer skæbnen måske i håb om at kunne afværge den; da likvidationen endelig finder sted (i en skov på vej til Quadris opholdssted uden for Paris), synes hun længe ude af stand til at realisere situationen.

I en epilog rykkes vi frem til dagene omkring den 25. juli 1943, m.a.o. kuppet, hvor Mussolini styrtes og marskal Pietro Badoglio i kraft af et hemmeligt dekret fra Vittorio Emanuele udpeges til at efterfølge ham som premierminister. Marcello »vil se, hvordan et diktatur falder«, efterlader Giulia og datteren hjemme og går ud i Roms gader. Masser af mennesker er ude, de vælter fascismens monumentale magtsymboler, marcherer frem under faner og synger »Fratelli d'Italia«. Marcello går sammen med den blinde Italo. I Colosseum overværer han en homoseksuelt farvet tilnærmelse mellem to mænd og genkender den ene som chaufføren Lino.

Genkendelsen er chokartet, konfus føler Marcello sig befriet for skyld i »mordet« på ham. Men de andre mord er stadig tilbage. Lino stikker af ved konfrontationen. Men Italo er tilbage, og Marcello vender sig voldsomt oprørt mod ham, undsiger ham, udleverer ham råbende til mængden som fascist og morder.

Italo fejes væk af en syngende og marcherende menneskemængde. Marcello sidder tilbage under Colosseums hvælvinger, alene med den unge homoseksuelle mand, som Lino gjorde tilnærmelser til, og som nu belaver sig på at gå til ro inde i en niche, han har taget som tilholdssted. I filmens sidste billede drejer Marcello langsomt hovedet og ser ind mod ham. Lyssætningen er kontrastrig. På den ene side af hans ansigt ligger et hårdt blåt lys, på den anden side (vendt ind mod den homoseksuelle) hviler lyset gulligt og blødt.

Hans medvirken ved drabet på Quadri er ikke uden forbindelse med barndomsoplevelsen. Quadris blod kan afvaske (fortrænge) det gamle blod, antyder en af Marcellos replikker. Men da han genser Lino i live tages motivet til drabet på Quadri fra ham, og han kan kun forsøge at skyde skylden over på andre. »Hans fejltagelse havde ikke så meget været den at dræbe Quadri, som den at ville udslette den egentlige årsag til sit livs ulykke med uegnede midler«, forklarer han sig selv i filmens romanforlæg, Alberto Moravias »Il conformista« fra 1951 (i dansk oversættelse året efter).

»Hvis der havde været tale om fejltagelser, havde hans første og største fejltagelse været den, at han ville aflægge sin anormalitet og søge en hvilken som helst form for normalitet, der kunne gøre ham til en del af det menneskelige fællesskab«, indleder Marcello denne refleksion i bogen. Følger man filmen, vil man være tilbøjelig til at finde hans unormalitet og kernen i det trauma, der chokartet sprænges ved gensynet med Lino, i en ikke erkendt (eller fortrængt) homoseksualitet. Umiddelbart forud for mødet med Lino i filmen går en anden erindret episode fra skoletiden. Den feminine Marcello – Moravia gør meget ud af hans pigede udseende – drilles af kammeraterne, som i en park vælter ham og trækker bukserne af ham. Filmens sidste billede, hvor Marcellos opmærksomhedsskift vises i en tøvende bevægelse, som dikteret af en nu erkendt indre drift, domineres af det påfaldende tvelys, der også synes at sige noget om denne dobbelthed i Marcellos personlighed.

Som filmatisering er »Medløberen« ekstraordinær. Film og roman har den psykologiske problematik til fælles. Men hvor Moravias roman er temmelig traditionel og pedantisk, er Bertolucci stilistisk udfordrende og forholder sig overordentlig personligt til forlægget. Der lægges til og trækkes fra; de vigtigste ændringer ser sådan ud:

1) Romanen går kronologisk frem, er en udviklingshistorie. En lang prolog handler om Marcellos barndom (»Man begynder med en kat, og en dag slår man et menneske ihjel«) med vægt på scener, der er konstruerede med henblik på ortodokse freudianske fortolkninger. Bertolucci benytter kun nogle barndomsepisoder i flash-back; og han fortæller hele Marcellos historie gennem en vekslen mellem erindring, tilbageblik og den aktuelle situation, biljagten på Quadri, som skal likvideres.

2) Romanen slutter med, at Marcello, Giulia og deres barn dræbes under et luftangreb. Filmen slipper, som det vil være fremgået, Marcello i en situation, der kaster et ekstra lys over hans dilemma.

3) Bertolucci tilføjer personen Italo Montanari, som ikke findes i romanen og heller ikke har nogen ækvivalent i den.

Italo figuren betyder samtidig tilføjelse af en politisk dimension i filmen. Perioden, der rummes inden for mordet på Quadri, og epilogen svarer omtrent til de afgørende år i fascismens historie. På det tidspunkt, hvor Marcello etablerer et forhold til regimet, var fascismen så godt som fuldstændigt accepteret i Italien. Den militære succes i Ethiopien og Spanien og den prestige, Mussolini opnåede med München-pagten, overskyggede fuldstændig den helt sporadiske og svage opposition, der bl. a. kom fra studenter og – som i filmen – anti-fascister i eksil. Drabet på Quadri dateres til oktober 1938. Her topper både fascismens og Marcellos succes. Samtidig med Mussolinis fald for-

Billedet viser et eksempel på Bertoluccis anvendelse af forskellige bevidsthedsplaner inden for samme scene: Da Marcello (Jean-Louis Trintignant) rejser sig fra skriftestolen, ser han sin kommende hustru i et syn ved siden af stolen.

nægter Marcello den ideologi, han har satset helt på. Det er epilogens 1943.

Dette er en ekstra facet, af mere principiel overordnet karakter, som filmen får sammen med Italo Montanari. En anden tilføjelse, der kun opfanges af initierede, føjer en helt personlig facet til Marcello. Det er, som Chr. Braad Thomsen omhyggeligt gjorde rede for i Kosmorama 106, forholdet Bertolucci/Godard projiceret ind på den modsvarende konstellation Marcello/ Quadri. Jfr. citatet fra Marilyn Goldins interview med Bertolucci i »Sight and Sound« (Spring 1971): »Oven på alt det er »Medløberen« en film om Godard og mig. Da jeg gav professoren Godards telefonnummer og adresse, gjorde jeg det for sjov, men bagefter sagde jeg til mig selv: Måske har det alligevel en betydning ... Jeg er Marcello, og jeg laver fascistiske film, og jeg ønsker at dræbe Godard, der laver revolutionære film, og som var min lærer.«

Refleksionen hænger bl. a. sammen med Marcellos drøm, som han genfortæller i filmen. Han drømte, at han blev blind, og at Manganiello (hans attacherede håndlanger og chauffør) tog ham til Schweiz, hvor han blev opereret af Quadri – den stærkt nærsynede! – så han fik synet tilbage. Hvorefter han stak af med professorens kone.

Der er gennem hele filmen en fornemmet dødsnærhed, der berører også andre end Quadri. Anna har intuitivt forudset, hvad Marcellos besøg må indebære. Men døden er noget, som følger Marcello på en mere ambivalent måde end dette. På vej til sin forlovede med en buket blomster ser vi ham passere en enorm marmortavle, dækket med indskrifter og navne. Kameraet indfanger et kort øjeblik en af dem: Animula, vagula, blandula/ Hospes comesque corporis/ ... det berømte digt, som muligvis skyldes Hadrian, der taler om sjælen, legemets ledsager og gæst, der snart skal stige ned til »disse blege, hårde og nøgne regioner«. Marcello hvisker det hen for sig. På danseskolen i Paris, hvor Marcello opsøger Anna, klæder hun sig af foran ham – en symbolsk gestus, der er blottet for erotik; hun er et offer. Herefter knyttes forudanelserne mere direkte til ham: Anna kysser ham foran hotellet en aften og bider hans læber til blods. Senere giver hun ham adressen på deres feriested i Savoie skrevet med rød neglelak.

Alligevel er Marcello ude af stand til at dræbe Anna og Quadri, da planen endelig iværksættes og de standses i den øde skov på vej til Savoie. Manganiello og hans håndlangere udfører det beskidte job, mens Marcello bliver siddende, kuldslået og inaktiv, i bilen.

Denne labilitet og samtidige forening af kontraster er ikke alene karakteristisk for Marcello men for hele filmen. Der er meget flydende grænser i det erotiske; over for den antydede homoseksualitet står f. eks. den ejendommelige, lesbiske scene mellem Anna og Giulia på hotelværelset. Det er et træk, der bestemmer skildringen af Quadri, der nok er kommunist og anti-fascist, men samtidig lever en bourgeois-præget luksustilværelse, osv.

Og det gælder frem for alt filmens stil, en eklekticisme, men meget gennemtænkt og bevidst udført. Stilistisk har Bertoluccis film intet med Moravias roman at gøre, derimod kan man nok få associationer til en anden roman, nemlig Michel Butors »Valget«. Også der er der tale om en mand på rejse, hvor erindringsfragmenter med vekslende intensitet undervejs bryder op i hans bevidsthed. Under forfølgelsen af Quadri springer erindringer og bidder af forhistorien op i Marcellos bevidsthed og erobrer den indtil alt det, der bragte ham i situationen, er repeteret.

I erindringen er lokaliteter og begivenheder mærkeligt fordrejede, særligt godt huskede træk dominerer på helhedens bekostning og perspektivet forrykkes. Fascismens ministerier er enorme tomme marmorsarkofager og enkelte overdimensionerede skulpturer, der bæres på plads. Ministeren belures fra et uaflåset værelse og huskes kun for en akavet omfavnelse af elskerinden på det ministerielle skrivebord. En fascistisk embedsmand, der på vejen til Paris besøges i Ventimiglia, huskes for hans forkærlighed for nødder; hele hans skrivebord var fyldt med nødder. Guilias lejlighed før de blev gift er et fortættet flimmer af solstriber gennem persiennerne, som falder sammen med Giulias stribede kjole.

Togrejsen mod Paris bliver en næsten surrealistisk drømmesekvens, hvor kupeen er i uvirkelig bevægelse gennem et landskab, der projiceres op uden for vinduet, hav, palmer osv., indtil kupeen standser på en strandbred.

Manganiello ses med ironisk distance, er en gennemført latterlig person lige indtil det øjeblik, hvor bordet fanger. I kontrast til den abstrakte, undertiden overlæssede stil i filmens flash-backs er den afgørende og centrale likvideringsscene skildret direkte og ubønhørligt prægnant. Stilheden, mens alle venter på alle, håndlangernes forpustede løb gennem skoven, lyden fra de knirkende træer bagefter, de blålig-grønlige farvetoner og den velberegnede vekslen mellem fast kameraindstilling og bevæget håndkamera, har sammenlagt en intens virkning, som ikke kunne have være opnået med voldsommere midler.

Over for dette står erindringen i flash-backs gennemgående som noget meget konstrueret, stiliseringen er ført meget langt og ses også helt ud i kameraføringens afmålte geometri. Fortrinsvis brydes dette kun i visse af scenerne med Anna, hvilket meget velberegnet er i overensstemmelse med den følelsesintensitet, disse erindringsglimt har for Marcello. Jo længere væk fra det følelsesmæssige engagement, han kommer, jo mere skabelonagtige bliver figurerne. Han oplever sig selv til en begyndelse som en ren skabelon, en parodi på en agent med hatten ned i panden, frakken op om ørerne og hænderne dybt i lommerne. Men refleksionen føjer stadig flere facetter til, selvportrættet bliver mere og mere fuldstændigt og fuldstændiggøres endelig definitivt i det øjeblik, hvor erindringen falder sammen med nuet.

Øystein Hjort

■ **MEDLØBEREN**

Il conformista/Le conformiste/Tysk tiel ej fundet. Italien/Frankrig/Vesttyskland 1970. **P-selskab:** Mars Film (Rom)/Marianne Productions (Paris/Maran-Film (München). **Ex-P:** Giovanni Bertolucci. **P:** Maurizio Lodi-Fè. **P-leder:** Aldo Ulisse. **Instr/Manus:** Bernardo Bertolucci. **Efter:** roman af Alberto Moravia. **Foto:** Vittorio Storaro. **Kamera:** Enrico Umetelli. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Franco Arcalli. **Ark:** Ferdinando Scarfioti. **Dekor:** Nedo Azzini. **Komp/ Dir:** Georges Delerue. **Tone:** Franco Bassi. **Kost:** Gitt Magrini. **Instr-ass:** Aldo Lado. **Frisurer:** Rosa Luciani. **Medv:** Jean-Louis Trintignant (Marcello Clerici), Stefania Sandrelli (Giulia), Dominique Sanda (Anna Quadri), Pierre Clementi (Nini Seminara), Enzo Tarascio (Professor Quadri), Jose Quaglio (Italo), Milly (Marcellos mor), Giuseppe Addobbati (Marcellos far), Yvonne Sanson (Giulias mor), Fosco Giachetti (Obersten), Benedetto Benedetti (Ministeren), Gino Vagni Luca (Sekretær), Christian Alegny (Raoul), Antonio Maestri (Præst), Christian Belegue (Sigøjner), Pasquale Fortunato (Marcello som dreng), Marta Lado (Marcellos datter), Pierangelo Givera (Plejer), Carlo Gaddi, Franco Pellerani, Claudio Cappelli, Umberto Silvestri (Lejemordere). **Version:** Fransk. **Org. længde:** 115 min. → 108 min. **Længde:** 108 min., 2950 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Cinema International Corp. **Prem:** Carlton 1.11.71.

Indspillet i månederne oktober–december 1969.

KØDETS LYST

For en gangs skyld en præcis dansk titel: Kødets lyst – og vi fortsætter for os selv, det bedste vi har lært – og sjælens ubodelige ensomhed. Dette er Jules Feiffers og Mike Nichols' tema i »Carnal Knowledge«. Temaet kan jo ikke siges at være nyt, og netop i disse år falder vi ustandselig over det, først og fremmest i den moderne, amerikanske roman, hvor de potensforstyrrede helte står i kø for at få udleveret deres frustrationer og neuroser. Man kunne derfor være ondskabsfuld og sige, at naturligvis må succesdrengen Mike Nichols også levere sit bidrag til de mondæne stormløb mod mands-chauvinismen, og vise os et par amerikanske gennemsnitsmænd med seksualliv på hjernen, og den deraf følgende ynkværdige emotionelle og intellektuelle impotens. Nogle vil måske betragte filmen på den måde, andre vil i filmen finde Don Juan-typen i tidssvarende nederlagsudgave, og man kan næsten være 100 % sikker på, at »Carnal Knowledge« også vil blive udlagt som et værk, der handler om det kapitalistiske samfunds traumefremkaldende undertrykkelse af det såkaldt naturlige og frie kønsliv, og filmens to mandlige hovedpersoner vil blive opfattet som repræsentanter for den voksne, mandlige del af den amerikanske befolkning, der er blevet så forfærdelig, som nogle vil synes, på grund af forholdet til kvinderne, et hadkærlighedsforhold, hvori indgår lige dele kvindehad og kvindeskræk. Alt dette kan man sikkert finde i »Kødets lyst«, hvis man ønsker det. Væsentligere er det nok, hvis man i øvrigt synes, at denne Mike Nichols' fjerde film også er blevet hans hidtil bedste film, at »Kødets lyst« ikke er så forfærdelig forhippet på at få sagt en hel masse repræsentativt eller alment (som f. eks. Cassavetes' »Ægtemænd«, der jo tematisk har store ligheder med »Kødets lyst«), den er ikke demonstrativt optaget af at moralisere, og den er overhovedet ikke opsat på at fordele sine personer i bekvemme skuffer med etiketterne: god-dårlig-sympatisk-usympatisk osv. »Kødets lyst« vil som anden god scene- og filmdramatik (og »Kødets lyst« minder på mange måder om et godt skuespil) få nogle mennesker levendegjort for vore øjne, få os til at forstå deres handlinger ved at lære os deres følelser at kende. Den vil ikke pædagogisere og bastant fortælle os, hvad vi skal mene. Som al god kunst vil den ramme vort intellekt via følelsen, og jeg synes, at det er lykkedes. »Kødets lyst« etablerer – ved anvendelsen af mange midler – en uafbrudt forbindelse til sine tilskuere. Vi synes meget hurtigt at lære personerne at kende, men vi lærer dem aldrig så godt at kende, at vi ikke konstant er interesserede i at erfare, hvad der sker med dem. »Kødets lyst« bruger både erindringen og nostalgien, den rummer de tabte illusioners og de uopfyldte drømmes stemninger, den har desperationen og resignationen i sig, og den er hele tiden melankolsk i sin tragi-komik. Måske er det en pessimistisk film, men man er ikke helt sikker derpå. Og i hvert fald antager dens pessimisme aldrig den smægtende, defaitistiske skikkelse. Den vil som sagt nok kunne ses på flere måder. Nogle vil finde den meget morsom, andre vil måske finde den meget sørgelig. Måske er den endelig en film, som vil blive stærkere følt og oplevet af et publikum over de 35. Af filmens syv personer er de 6 formentlig på Nichols' egen alder, omkring de 40, og de tre væsentligste af dem møder vi o. 1950, i den første af filmens tre »akter«, da disse tre personer er omkring de 20.

Jonathan (Jack Nicholson) og Sandy (Arthur Garfunkel) er studiekammerater og *room mates* og på en college dance møder de – akkompagneret af Glenn Millers »Moonlight Serenade« – Susan (Candice Bergen). Hun er indbegrebet af den tids attraktive studenterforeningspige: blond, høj, køn, intelligent og dobbelttydig. Og med hende mister de to kammerater deres dyd. Hun er ingen *slob,* skønt hun går i seng med dem begge. Hun finder, at Sandy er så sensitiv, og han er da også inkarnationen af den unge, følsomme student, mens Jonathan tilsyneladende er den stærke, der promenerer en ungdommelig kynisme, som allerede indicerer hans uafbalancerede forhold til sit eget følelsesliv.

I anden akt møder vi Jonathan og Sandy midtvejs. Sandy er blevet gift med Susan og har fundet sig en smuk og perfekt pige som elskerinde. Han har fået en god stilling, og seksuelt foretager han og hans kone sig alt det, som man bør og skal i det civiliserede liberale overklassemilieu, de tilhører. Men Sandy er allerede smittet af den moderne syge, kedsomheden, og også for os andre er han ved at blive en mindre spændende person. Jonathan træder mere og mere frem som filmens egentlige hovedperson. Det bliver han i sin affære med den noget nedslidte blondine Bobbie (Ann-Margret), der gerne vil giftes selvom hun skal underkaste sig Jonathans urimeligt umodne opførsel. Også Jonathan er ved at blive et banalt tilfælde. Han er den evige skørtejæger, der tror, at lykken er et par endnu større bryster og en endnu mere vild »nosseknuser« end sidste gang. Men han er tydeligvis ved at gå i stykker. Hvad han frygter mere end døden, impotensen, lurer på ham. Han har været ude for »some nasty innuendoes« sammen med kvinder, og der er ved at gå svamp i hans virilitet. Hans evindelige tagen brusebad hænger sammen med hans kropskompleks. Alligevel er der mere råkraft og liv i Jonathan end i Sandy, der i filmens sidste »akt« er havnet helt ude i den fyrretyveårige mands fashionable affektation. Nu har han fundet en dødsens trist-udseende hippieteenager, hvis forplumrede livsanskuelse han søger at begejstres over. Han lader håret vokse og erstatter sit anonyme Madison Avenue-outfit med in-tøj, som han er 20 år for gammel til. Og Jonathan holder diasrevy over sine sengekammerater. Sandy, der så skinhelligt tror at have fundet et nyt livsgrundlag, ynker Jonathan, men det er Sandy, vi andre ynker mest. Han er den, der har fundet sig til rette i en livsløgn, mens Jonathan med al sin umodne egocentricitet, sin rastløse jagt efter noget, som han ikke kender, ja selv med sin selvforagt, i hvert fald er et menneske, der ikke er slumret hen i selvtilfredshed.

»Kødets lyst« skildrer disse to mænd igennem et meget præcist udvalg af enkeltheder. Nichols, der selv siger, at musik betyder meget for ham, illustrerer tiden og det emotionelle forløb gennem smukt karakteriserende musik, der har været på mode gennem de tyve år, filmens handling udspilles. Filmen forløber i lange, gennemspillede forløb, og temperamentet udfoldes inden for disse forløb og ikke igennem en hidsig sammenstilling af scenerne. Nichols har samme production designer (Richard Sylbert) og klipper (Sam O'Steen) som på sine foregående tre film, og man genfinder den samme omhu i etableringen af det fysiske og tidsmæssige rum, som omgiver personerne, der er og bliver de vigtigste.

Det er ikke svært at finde forbindelseslinier fra »Kødets lyst« til Nichols' tidligere film for dem, der har lyst til det. Både debutfilmen »Hvem er bange for Virgina Woolf?« og »Fagre voksne verden« handlede jo også om menneskers følelsesmæssige (og i snævrere forstand erotiske og seksuelle) afhængighed af hinanden, og det er med disse to film, at »Kødets lyst« hører sammen. Det bliver mere og mere klart, at Nichols' filmatisering af Hellers »Punkt 22« i højere grad var en iscenesætter-tour de force end en original og personlig film.

Men måske er grunden til, at »Kødets lyst« forekommer at være den bedste af Nichols' film og den, der endelig overbeviser en om, at han er andet end en begavet og intelligent teatermand, der også vil lave film, den, at Nichols her for første gang instruerer efter et originalmanuskript. Og det vil næppe være rimeligt at negligere Jules Feiffers indsats i sammenhængen. Ideen til filmen er Feiffers, og ifølge Nichols er 98 % af dialogen Feiffers. Det er ikke svært at tro på, hvis man kender Feiffers tegneserier fra »The Village Voice«. Disse dialoger, der skruer sig mere og mere ind eller ned i ruinerende logik, finder man også i »Kødets lyst«. Samtalen mellem Jonathan og Sandy under forteksterne anslår straks Feiffers tone, som man nok finder mest 100 % i Sandys første forsøg på en samtale med Susan under ballet. Den kunne være oversat direkte fra en Feiffer-strip. Men hele filmen består i og for sig af feifferske konfrontationer mellem to personer, der nok tilsyneladende fører en dialog, men som først og fremmest hver for sig er interesserede i at have en tilhører til deres monologer.

Tilbage bliver imidlertid, at »Kødets lyst« intet ville være uden skuespillerne. Nichols er tydeligvis en fænomenal skuespiller-instruktør. Det har han demonstreret allerede fra sin første film. Hans interesse ligger i det menneskeskildrende, og hertil behøver han skuespillere. Holdet i »Kødets lyst« er eminent. Jack Nicholson formår endnu engang at fængsle med en variation over den type, som han stadig altid spiller. Der lurer nok en fare for, at Nicholson ligesom andre skuespillere med så stærk en personality kan ende i det stereotype. Men foreløbig kan man ikke få nok af ham. Han formår at formidle en indre spænding, en selvoptagethed og en næsten destruktiv individualisme på en formidabelt inciterende måde. Nicholson er kommet med meget selv. Desto mere beundringsværdigt er det derfor nok, at Nichols har kunnet få noget så sammenhængende ud af ikke-skuespilleren Arthur Garfunkel. Og Candice Bergen er i denne film styret på en måde, som hun ikke er blevet længe. Der er blevet talt meget om Ann-Margrets gennembrud, og det er det måske, men det er et gennembrud, der ikke får filmen til at stoppe i bjergtagen overraskelse over, at her fødes en ny stjerne. Ann-Margret dækker nydeligt den lidt dumme, men flinke kropdue, der drømmer så småborgerligt-fornuftigt.

Forbløffende er den diskrete måde, hvorpå skuespillerne angiver, at de bliver ældre. Her er ikke tale om nogen vældig indsats fra make up-afdelingen. Alligevel synes Garfunkel og Nicholson på ethvert tidspunkt i filmen at have nøjagtigt den alder, de skal have, netop fordi de spiller alderen.

Efter »Kødets lyst« synes man at kunne vente sig meget af Nichols.

Ib Monty

■ **KØDETS LYST**

Carnal Knowledge. USA 1971. Dist: Avco Embassy. **P-selskab:** Icarus Productions, Inc./Avco Embassy Pictures. **Ex-P:** Joseph E. Levine. **As-P:** Clive Reed. **P-leder:** Joe L. Cramer. **P/Instr:** Mike Nichols. **Manus:** Jules Feiffer. **Efter:** egen synopsis. **Foto:** Giuseppe Rotunno. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Sam O'Steen. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Ark:** Robert Luthardt. **Dekor:** George R. Nelson. **Kost:** Anthea Sylbert. **Musik:** »Moonlight Serenade« af Mitchell Parish, Glen Miller; »I'm Getting Sentimental Over You« af New Washington, George Bassman; »Falling Leaves« af Mack David, Frankie Carle; »Tuxedo Junction« af Erskine Hawkins, William Johnson, Julian Dash, Buddy Feyne; »A String of Pearls« af Jerry Gray, Eddie De Lange; »Georgia On My Mind« af Hoagy Carmichael, Stuart Gorrell; »Sari Waltz« af Emmerich Kalman; »I'm Coming Back to You« af Arthur Kent, Ed Warren; »Der Rosenkavalier Waltz« af Richard Strauss; »Dream« af Johnny Mercer; »I Walk Alone« af Jule Styne, Sammy Cahn; »I'll String Along With You« af Al Dubin; »La Paloma« af Yradier; »Ampola« af Joseph M. La Calle, Albert Gamse; »Raga Kedara Alap Gat Taal Teental« af Kaiyan Roy, Ali Ahmed Hussein; »Matthæus Passionen« af J. S. Bach. **Tone:** Lawrence O. Jost, Richard Portman. **Instr-ass:** Tim Zinnemann. **Medv:** Jack Nicholson (Jonathan), Candice Bergen (Susan), Arthur »Art« Garfunkel (Sandy), Ann-Margret [Olsson], (Bobbie), Rita Moreno (Louise), Cynthia O'Neal (Cindy), Carol Kane (Jennifer). **Længde:** 97 min., 2695 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Fox. **Prem:** Palads 14.1.72.

Indspilningen startet 14. september 1970, eksteriørscener indspillet i New York City samt i Vancouver, Canada, hvor også interiørscenerne med Ann-Margret er foretaget – fordi Mike Nichols ønskede ro omkring optagelserne.

KLUTE

I efterårsnummeret af »Sight and Sound« anmelder Tom Milne »Klute« meget udførligt og kalder den en »film noir«. Milnes anmeldelse står først i anmeldelsessektionen, foran »Taking Off«, »Carnal Knowledge«, »King Lear«, »Joe Hill« og »La Vie Conjugale«, og på tidsskriftets sidste side, hvor man holder oversigt over repertoiret og giver stjerner, karakteriseres »Klute« som »the nearest thing to a true *film noir* in years«. Der er en påfaldende forskel mellem denne begejstrede modtagelse i »Sight and Sound« og så den skepsis og beskedne tilstrømning, som blev filmen til del i Danmark.

Skønt jeg er enig med Milne i hans høje vurdering af filmens kvalitet og synes, den har fået en helt urimelig modtagelse i Danmark, er jeg uenig med ham i hans fortolkning af filmen og navnlig i hans genrebestemmelse. Mange har set filmen i forlængelse af Chandler (Marlowe) traditionen, men det er efter min mening et vildspor. »Klute«s intrige er lige så enkel som Chandlers er komplicerede (jeg gættede morderen i hans første spole, og det var vistnok også meningen), og dens tempo er lige så dvælende som de klassiske Marlowe-films er hektiske. Kun i selve Klute-figuren er der lighedspunkter: den ubestikkelige privatdetektiv med pokeransigt og pokerpsykologi. Men hvor Marlowe og efterfølgere (Bogart, Newman, Garner, Sinatra) slagfærdigt arbejder sig gennem en kompliceret intrige med en flaske whisky i baglommen og villige damer undervejs, dér holder Klute sig til gingerale og det er kun Bree Daniels (Jane Fonda), han – første gang i halvsøvne – indlader sig med. Besat af retfærdighedstørst forfølger han fra begyndelsen kun det ene mål at finde eller rehabilitere sin bedste ven, som er forsvundet, måske død, i New York. Bree viser sig at være nøglen til den gåde, publikum får lov til at løse længe før Klute, og herefter er filmen først og fremmest en kærlighedsfilm, ikke mere »noir« end den lader den mulighed stå åben, at Klute kan »omvende« den hårdkogte og ulykkelige call girl og tage hende med sig hjem til fredelige Pennsylvania som hjemmegående husmor.

Den »sorte« tradition er tilgodeset i filmens slutning, hvor Jane Fondas stemme (til psykiateren) høres i den forladte lejlighed: »Jeg kommer formodentlig igen i næste uge.« Men her opererer filmen med forskudt kronologi, samtalen med psykiateren må ligge forud for udflytningen, og alene af den grund får billedet af det forladte rum større vægt end Fondas provokerende kyniske stemme. Filmens slutning er »åben«, og hvis Klute virkelig er den tålmodige elsker, han skildres som, så kunne det tænkes, at Bree slap gennem sin identitetskrise (som er filmens egentlige emne), lærte at elske i stedet for – med hendes egne ord – at »manipulere« og faldt til ro som hustru og mor og alt hvad der ellers er ærbart.

I en nøglescene forklarer en teateragent Bree, at hun ikke blot må kunne forstå sig selv – det er jo det hun er gået til psykiateren for – men også lære at kommunikere. Seksuelt har hun aldrig kommunikeret, hun har altid i sengen praktiseret en »one way« kontakt, hun har mod rigelig betaling behaget, og hendes eget behag har altid højest ligget i, at hun nød at kunne behage andre. Da hun første gang har forført Klute, spørger hun ham bagefter provokerende, om han er skuffet, fordi *hun* ikke har fået orgasme. »Det får jeg aldrig med kunder«, tilføjer hun. Spørgsmålet er, om hun nogen sinde har haft andet end »kunder«?

Det er ikke tilfældigt, at hun ønsker at udskifte sin position som fremragende call girl med rollen som skuespiller. Hun ved, hun kan spille komedie, hun ved, hun kan »manipulere« mænd – og det får hende til at foragte mænd. Kan hun lære at holde op med at spille komedie? Kan hun lære at »glemme sig selv«, som det hedder i lidt ældre kærlighedsromaner? Tør hun give afkald på det, hun kan (hendes identitet som hun selv har defineret den), og prøve at kunne noget nyt? Tør hun prøve at elske sig selv gennem den besværlige proces, det er at elske andre?

Da hun endelig i filmens helt traditionelle konfrontation står alene over for morderen, får hun en sandhed slynget i hovedet, som hverken psykiateren eller Klute kunne formulere. Sadisten, som (måske i et ønske om at få sin straf?) satte Klute på det afgørende spor – som han selv havde plantet! – anklager hele kvindekønnet. »Piger af din slags er kun ude på at ægge og pirre os«, siger han. »Der er i ethvert menneske nogle små skævheder, som vi allesammen var bedst tjent med forblev skjulte. Men I kan ikke lade være med at bringe dem op på overfladen.«

Morderen skubber skylden fra sig. Og i dødsøjeblikkets klarhed forstår Bree at han taler med en vis rimelighed. Ved at manipulere mænd i stedet for at prøve at elske dem, har hun påtaget sig en del af skylden for tre mord – og for det forestående mord på hende selv. Og i det øjeblik forstår hun nødvendigheden af at slippe sin gamle identitet og finde en ny. Klute kommer hende traditionelt til undsætning, men det er morderen, der forklarer hende, at hendes tidligere liv ikke bare har været goldt (og farefuldt), men også destruktivt.

»Klute«s New York er blot en projektion af Bree's kærlighedsløse verden. Derfor skåner filmen os næsten konsekvent for »establishing shots«. Vi er hele tiden tæt på per-

Donald Sutherland og Jane Fonda i Alan Pakulas »Klute«.

sonerne, så meget desto stærkere virker det, når kameraet trækker sig tilbage som i den virtuose tiltning, hvor morderen ses gennem en rude i toppen af et højhus, hvorefter vi dykker ned i storbyen med dens små menneskeprikker. Som ved hjælp af skydevæggen med astronauter visualiseres her hans isolation og svimmelhed. Men New York er ikke nogen nem »forklaring« på Bree og hendes morder. New York er tværtimod summen af sine golde mennesker. Og morderen er ikke New Yorker. Han kommer fra Pennsylvania, hvor der altså også findes golde mennesker.

Og hvis Klute fra Pennsylvania overhovedet har en »psykologi«, så må man tro, at heller ikke han repræsenterer den rene, stædige kærlighed. Det kan næppe passe, at han kun forelsker sig i Bree, som han tror hun kan blive. Givetvis falder han også for hende, som hun *er*. Er det kun et tvivlsomt fremtidsprojekt, han binder sig til (binder til sig), så er heller ikke hans kærlighed »ren«. Hun har også nok en eller anden »lille skævhed« et sted. »Klute« er undertiden for smart, men den er ikke naiv.

Alan Pakulas instruktion er en kraftpræstation, der kun undtagelsesvis forfalder til det demonstrative. Den skaber sit eget New York, en tilstand snarere end en by. Den fastholder den elementære spænding uden nogen sinde at forhaste sig, og får skuespillerne til at spille, så man virkelig tror de forstår hvad de gør. Jane Fonda har aldrig spillet mere overbevisende end her, og Donald Sutherland gør aldrig en kliché ud af sin stædighed. Man kan ærgre sig over de forklarende scener hos psykiateren, men de er nok uundværlige i filmens stramme økonomi. Kameraarbejdet transformerer locations såvel som dekorationer til et sært »bevogtet« Kafka-land, og Lolita-musikken anvendes så funktionelt, at den ingen undskyldning behøver. Filmen fungerer upåklageligt både som thriller, som kærlighedshistorie, som øjebliksrapport og som skildring af en pinefuld identitetskrise, hvor alle muligheder står åbne og enhver tvinges til at digte sin egen »slutning«. Med »Klute« har Amerika fået en ny instruktør i den store klasse.

Anders Bodelsen

■ **KLUTE**

Klute. USA 1971. Dist: Warner Bros. **P-selskab:** Warner Bros. En Alan J. Pakula Produktion. **P/Instr:** Alan J. Pakula. **Co-P:** David Lange. **Ex-As-P:** C. Kenneth Deland. **P-leder:** Ed Fay. **P-ass:** Mary Hughes. **Manus:** Andy K. Lewis, Dave Lewis. **Foto:** Gordon Willis. **Kamera:** Michael Chapman. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Carl Lerner /Ass: Irene Bowers. **Ark:** George Jenkins. **Dekor:** John Mortensen. **Kost:** Ann Roth. **Komp/Dir:** Michael Small. **Tone:** Chris Newman. **Instr-ass:** William Gerrity. **Makeup:** Irving Buckman. **Frisurer:** Bob Grimaldi, P. MacGregor (for: Jane Fonda). **Forteksterne:** Arthur Eckstein. **Rollebesættere:** Alixe Gordin. **Medv:** Jane Fonda (Bree Daniel), Donald Sutherland (John Klute), Charles Cioffi (Cable), Roy Schneider (Frank Ligourin), Dorothy Tristan (Arlyn Page), Rita Gam (Trina), Vivian Nathan (Psykiater), Nathan George (Politiløjtnant Trask), Morris Strassberg (Mr. Goldfarb), Barry Snider (Berger), Anthony Holland (Impressario), Richard Shull (Sugarman), Betty Murray (Holly Gruneman), Fred Burrell (Mand i hotel), Jean Stapleton (Goldfarbs sekretær), Robert Milli (Tom Gruneman), Jane White (Janie Dale), Shirley Stoler (Momma Reese), Mary Louise Wilson, Marc Malvin (Reklamefolk), Jan Fielding (Psykiaterens sekretær), Antonia Ray (Mrs. Vasek), Robert Ronan (Teaterinstruktøren), Richard Ramos (hans assistent), Margaret Linn (Evie), Rosalind Cash (Pat), Lee Wallace (Nate Goldfarb), Joe Silver (Dr. Spangler), Jerome Collamore (Opsynsmand), Tony Major (Bill Azure). **Længde:** 114 min., 3130 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Kinopalæet 1.11.71.

Indspilningen startet 3. august 1970 med eksteriørscener optaget i New York City. Interiørscener filmet i Filmways Studios i New York.

ÆGTEMÆND

Når man taler om det meget enkle i John Cassavetes historie »Ægtemænd«, gør man sig til dels skyldig i en tilsnigelse. Filmens story-line har ganske vist en udvendig enkelhed. Til gengæld er dens denouement labyrintisk.

Ideen virker spontan, født. På alle tider i kunstens historie dukker der værker op, hvor man udbryder: Ja, sådan må og skal det værk være netop nu. Fortællinger eller film eksisterer før konceptionen i en tilstand af latens, så pludselig er der en eller anden med podekæppen og ideen får krop. Her handler det om mænd (og kvinder), men mest om drenge, dem man i en boldklub ville kalde *seniores* eller *old boys* eller bare: gamle drenge.

De kalder sig ægte*mænd,* men de er ikke andet end drenge, og på dette punkt tager den indviklethed, som jeg snakkede om i starten, fat. Hvis vi betragter filmens begyndelse, vil man måske forstå, hvad jeg mener. Først kommer den indlysende idé: at lade tre gamle drenge mødes til den fjerde afdøde gamle drengs begravelse. Man ser dem på forteksterne i en serie dumme stills – alle fire – de står og griner, de viser deres hårede bryst frem, de drikker øl af dåsen, de er i gang med en eller anden sport. Men da de overlevende bliver »levende« (på billedet)), er det kun de to af dem, der snakker sammen, Archie og Gus, den tredie, Harry, går et stykke foran med en meget gammel dame under armen. Filmen fortæller aldrig et muk om, hvem hun er. Hun droppes simpelthen, til gengæld er der filmen igennem afstand mellem Harry og de andre, og det er da også ham, der efterlades i det mytologiske England, den eneste hvis kone og svigermor, vi får at se, den eneste som undervejs bliver udstyret med et efternavn, der rummer ekkoer af flere forskellige arter, Fairy-Harry, Bøsse-Harry, men også Eventyr-Harry – thi det vi ser for vore øjne *er* et eventyr i slægt med de ældste, en historie om en magisk konfrontation (med døden), som pludselig får tre riddere til at drage ud i verden for at lære at gyse og måske få lidt varme undervejs.

Stuart, vennen, er død, men man hører ikke meget om ham, han er sikkert magen til de andre, musketer som de er, men med fællestræk, der springer frem og tilbage. »He was a clown« siger Archie, det var det præsten skulle have sagt og ikke alt det andet sludder. Og med ordet »clown« afdækkes endnu et af filmens nøgleord. Både Gus og Archie og Harry er clowns, og som det fremgår, kommer de hinanden og sig selv nærmest, når de falder helt ind i klovnens rolle. Den giver dem det mod – og rummer den uskyldighed – som gør at de tør udfolde sig frit.

I konventionen, altså under begravelsen med dens forlorne højtid og uanstændige »sorg« dækker de tre mænd endnu over deres egentlige kostume: de er alle i sort, vi kender dem ikke og Harry ser strengt på sine to kumpaner, da de prøver at bryde ud ved at tænde en cigaret, inden begravelsen er kommet rigtig i gang. Men allerede i de første sportsscener falder kludene, de to af dem viser uden at skamme sig en del af klovnens talenter (det akrobatiske), mens Harry stadig er lidt udenfor (han hader basketball) og kommer først med, da de pjasker rundt i vandet, men først for alvor med, da han i rusens optakt finder de to andre på bræktoilettet og er iført en kulørt dame-hat og lidt senere erklærer, at han *ælsker* sine venner. Fairy-fairy-Harry.

Men eventyret er ikke rigtig begyndt, og det er karakteristisk, at out-sideren må overvinde de hårdeste odds, før han kan følges med de andre ud i det blå. Det er som om Harry skal slås med begge sine præfixer, før han er i stand til at træde frem som ridderen uden frygt og dadel, picareskens egentlige motor, eller skulle vi kalde ham Sprechstallmeister? Han siger til de to andre, at nu må det være slut, nu skal de hjem og vaskes, have det gamle kostume på og tale med konen. For hans vedkommende bliver det til næsten-mord og hel vold. Men han henter sit pas, og snart efter er de alle tre på vej over havet.

Det er værd at lægge mærke til i denne underlige historie, at først i England, først flere tusind miles fra det dystre Amerika kommer der kvinder ind i billedet. I drenges fantasi hentes prinsesserne også langvejs fra, eller dem man helst vil have fat i er både så kødelige og så spændende, at de ikke rigtig kan vises frem i villakvarteret. Det efterblevne, gotiske England med de skrøbelige sæder bliver da manegen for den næste etape i denne victorianske udflugt, hvor Sprechstallmeisteren og Den Hvide Klovn (Gus) og Dummepeter (Archie) efter at have sovet på gulvet i det kliniske hotelbadeværelse (hvor der ellers er så skræmmende engelsk) får festdragten på, klovnetøjet, Harry oven i købet med kalvekrøs, og går ud i byen for at finde lykken.

Også i England er Harry outsideren. Han er ikke blot den der bliver, han må også som alle Sprechstallmeistere overlade scenen til de *morsomme* klovner eller den tragiske klovn, til gengæld tager han springet helt derud, hvor selv de dristigste akrobater sjældent vover sig uden sikkerhedsnet. Og han forbliver på en vis måde den mest eventyrlige af de tre, i hvert fald den mest mystiske: først ordner han én pige, så sidder han pludselig med tre, og så hører man ikke mere. Blev han hos den ældste af dem (fjern slægtning af den gamle dame fra filmens optakt) eller gik han et andet sted hen eller forsvandt han bare ud i det sorte, som ham det hele handlede om: Stuart?

For Harry slutter eventyret ikke, eller rettere sagt, han overlader det til os at digte videre. Derimod må de to, der folder sig livligst ud, Gus i en af filmhistoriens morsomste og mest desperate senge-*pas de deux*'er med den vidunderlige Jenny Runacre og Archie, der dummer sig hjerteskærende med sin kinesiske veninde, som er ganske stum, men senere finder mælet på den vidunderligste måde, tilbage i kulissen, hjem, hvor der ingen ord er, men måske alligevel en chance hos det eneste uspolerede publikum, børnene.

Man behøver ikke at se ret længe på John Cassavetes ansigt, før drenge-eventyr-klovnmotivet i »Ægtemænd« dages for en. Det er klart, at han er gået til opgaven med hele sin ballast af dokumentarisme-bevidsthed, actors-studio-improvisationer, side op og side ned af egg-headede spaltemillimetre om filmens betydning som virkeligheds-afdækker. Men læg mærke til, hvor mange gange han flækker af grin undervejs som

Gus, hvor svært ved at holde masken han har og hvor betydningsfuldt netop det er ved at give hele hans film den usikre spændstighed, der gør den så overraskende, så besk og så betydningsfuld.

Hvad er det for en virkelighed filmen og kunstnerne og kunsten gang på gang bliver slået oven i hovedet med? Hvem er det der snakker om dokumentarisme? »Husbands« har nøjagtig lige så meget at gøre med dokumentarisme og virkelighed som »Las Hurdes«, »Nanook of the North« og samtlige Warhols strimler. Lyder det paradoksalt? Så skal jeg tage lancetten frem: Kun ved at gøre virkeligheden kunstig, kan man gøre den virkelig, kun ved at vælge, udvælge, beskære, placere, pege på, demonstrere, belyse, manipulere kan man få virkeligheden til at blive til kunst. Virkelighed, Herregud, den kan man da få nok af i virkeligheden.

Klaus Rifbjerg.

■ **ÆGTEMÆND**

Husbands (A Comedy About Life, Death and Freedom). USA 1970. Dist: Columbia. **P-selskab:** Faces Music, Inc. **P:** Al Ruban. **As-P:** Sam Shaw. **P-sup:** Fred Caruso. **P-samordner:** James Joyce. **P-leder:** Robert Greenhut. **Instr/Manus:** John Cassavetes. **Efter:** egen ide. **Dialog-sup:** Fred Draper. **Foto:** Victor Kemper. **Kamera:** Richard Mingalone, Mike Chapman/**Ass:** Edward Gold. **Kamera (Londonsekvenser):** Jeff Glover. **Farve:** De Luxe. **Klip:** Peter Tanner (Sup), Robert Hefferman, Jack Woods/**Ass:** Tom Cornwall. **Ark:** René D'Auriac. **Rekvis:** Tom Saccio (New York-sekvenser), Henry Newman (London-sekvenser). **Musik:** Stanley Wilson, Jack Ackerman, Ray Brown. **Tone:** Dennis Maitland (New York-sekvenser), Barrie Copland, Glen Glenn (London-sekvenser). **Kost:** L. Brown (design), Edward Brennan, Joe Dehn, Shura Cohen, Dennis Fruin (garderobe). **Instr-ass:** Alan Hopkins (New York-sekvenser), Simon Hinkley, Philip Mead (London-sekvenser). **Makeup:** Robert Laden (New York-sekvenser). Yommy Manderson (Londonsekvenser). **Rollebesættere:** All Arts (New York), Tom Bussy (London). **Medv:** Ben Gazzara (Harry), Peter Falk (Archie), John Cassavetes (Gus), Jenny Runacre (Mary Tynan), Jenny Lee Wright (Pearl Billingham), Noelle Kao (Julie), Leola Harlow (Leola), Meta Shaw (Annie), John Kullers (Red), Delores Delmar (Grevinden), Peggy Lashbrook (Diana Mallabee), Eleanor Zee (Mrs. Hines), Claire Malis (Stuarts kone), Lorraine McMartin (Annies mor), Edgar Franken (Ed Weintraub), Sarah Felcher (Sarah), Antoinette Kray (»Jesus Loves Me«), Gwen Van Dam (»Jeannie«), John Armstrong (»Happy Birthday«), Eleanor Gould (»Normandy«), Carinthia West (Susanna), Rhonda Parker (Margaret), Joseph Boley (Præst), Judith Lowrey (Stuarts bedstemor), Joseph Hardy (»Shanghai Lil«), K. C. Townsend (Barpige), David Rowlands (Stuart Jackson), Anne O'Donnell, Gena Wheeler (Klinikdamer). **Org. længde:** 154 min. **Længde:** 132 min., 3615 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Columbia. **Prem:** Dagmar 13.12.71.

DJÆVLENE (1)

Processen i Loudun er en af de berømteste affærer i den katolske kirkes hekse- og djævleforfølgelser i det 16. og 17. århundrede. Sagens forløb, hvorom man allerede i samtiden havde et dusin forskellige beretninger, er selvfølgelig ikke blevet klarere gennemskueligt med tiden, men kernen synes at være den, at nogle nonner på afstand forelskede sig i præsten Urbain Grandier, og af deres overspændte abbedisse og kirkens professionelle djævlefordrivere blev hidset op til et erotisk og religiøst hysteri, hvor alskens seksuelle trængsler kom for dagen. I miljøet kunne hysteriet kun udlægges som værende Satans værk, og Grandier blev udpeget som Djævelens håndlanger.

På Huxleys dokumentarroman »Djævlene fra Loudun« og på John Whitings skuespil »The Devils«, der igen støtter sig til Huxley, bygger Russell sin redegørelse for den tragiske begivenhed. Han placerer den marxistisk i en politisk og historisk sammenhæng, hvor Moder Jeannes erotiske drømme bliver en bekvem anledning for kardinal Richelieu til at gribe ind og knægte den opsætsige Grandier og dermed den uafhængighed af statsmagten, han er begyndt at agitere for. Alle er vidende om sagens rette sammenhæng, ingen tror på, at det virkelig skulle være djævle, der har besat nonnerne – tværtimod bliver kvinderne af kardinalens udsending, de Laubardemont, presset til at agere deres besættelse. Med undtagelse af Moder Jeanne er der knap nok ægte hysteri til stede hos filmens personer, men en masse had, misundelse og jalousi, som behændigt udnyttes af de politiske taktikere, der bruger periodens fordomme og officielle ideologi til at skaffe sig af med Grandier.

Før »Djævlene« begynder, meddeler en fortekst, at filmen bygger på autentiske begivenheder, at dramaets vigtigste personer og episoder forekom i den historiske virkelighed – en oplysning det nok kan undre én at se fremhævet, for intet i filmen synes at tilstræbe en dokumentarisk effekt; tværtimod må man vel sige. Russells film er i allerhøjeste grad en personlig fortolkning, en ekspressionistisk og sensuel udlægning af et tragisk forløb med et vist aktuelt perspektiv. Han tilstræber netop ikke den korrekte rekonstruktion, men essensen af en situation i dens mest effektfulde iklædning. Mærkeligt at Russell insisterer på, at »Djævlene« har ret meget til fælles med virkeligheden. Men måske er det hele bare et koketteri med klicheen om *fact stranger than fiction,* som han har sat sig for at modbevise. For nok var den historiske djævlebesættelse i Loudun en både tragisk og fantastisk hændelse, men så ekstravagant pittoresk, som den bliver i Russells film, kan den umuligt have været.

Filmen indledes med, at Louis XIII i Venus' skikkelse stiger af barokteatrets kunstfærdige vande, og hermed giver Russell en vigtig nøgle til forståelsen af hans film. Ken Russells verden er en scene, og alle mænd og kvinder er aktører. Teaterbegrebet dukker uafladelig op, konkret såvel som symbolsk. Personerne optræder for hinanden; tanker og følelser trænger sig på og kommer til fysisk udtryk, når de når en vis intensitet – ligesom i gode musicals. I Russells film udløses psykisk spænding konstant i gensidige opvisninger, danse, håndgemæng, hærværk, samlejer, i det hele taget alle former for kropslige præstationer som fysiske tilkendegivelser af mentale tilstande.

Således bliver Jeannes djævlebesættelse en ageret konsekvens af hendes frustrerede erotiske begær. Og allerede før hun når helt så langt ud, har man forstået, at hun foregiver sin fromhed og sin skyhed over for mænd i scenen, hvor hun forhindrer de forsamlede nonner i at se Grandier drage forbi, og hvor vi umiddelbart efter får rig lejlighed til at iagttage de ægte krampetrækninger, som hendes uforløste drifter hensætter hende i. Og ligesom det er tilfældet med Jeanne, associeres hele det system, Grandier slås imod, med spil, med falskheden sat i system, med teatret og dets virkemidler: ageren, forklædninger, masker, sminkninger. Grandiers modstandere er mennesker, der vil være noget andet, end de er. Louis XIII optræder som Venus, hans hofmænd som kvinder, og, vigtigst af alt, nonnerne optræder som var de besatte af djævle, imens de jo i virkeligheden er kvinder, der uden held har forsøgt at optræde som nonner. Og teatersymbolikken gennemtrænger »Djævlene«, for der er tilskuere til alt: til Jeannes masturbationer som til Grandiers hemmelige bryllup, til kongens perverterede protestantjagt som til nonnernes daglige forestillinger, der da også gentagne gange i dialogen omtales som teater, optræden, cirkus.

Grandier derimod nægter at spille komedie. Han er en mand, som lever efter, hvad hans sanser byder ham. Han realiserer øjeblikkelig alle indskydelser, handler på én gang impulsivt og konsekvent, som når han forstøder sin elskerinde i det øjeblik, hun fortæller ham, at hun er blevet gravid, eller når han uden tøven indleder et forhold til den frimodige Madeleine, da hun fortæller ham, at hun har erotiske drømme om ham. I sit seksuelle liv følger præsten Grandier ikke kirkens bud, men sit instinkt, og dilemmaet giver ham ingen skyldfølelser.

Og hermed er et andet vigtigt tema i de Russellske film anslået: erotikken som en afgørende faktor for det enkelte menneskes udvikling og åndelige sundhed. I »Djævlene« antyder Jeanne, at hun blev tvunget i kloster af sin familie og derved presset ind i en livsform, som ligger fjernt fra hendes stærkt erotiske temperament. Jeannes milieu påfører hende seksuelle frustrationer, mens Grandier sætter sig ud over det og ikke tager i betænkning at bryde cølibatet. Netop på grund af sin oprigtige sanselighed, sin fornemmelse af at fuldbyrde Guds vilje med mennesket har han styrke til at lade sig henrette på en åbenlys falsk anklage.

Men filmen er jo ikke bare en skildring af nogle erotisk underernærede nonner og deres hævn over deres seksuelt aktive mandlige kollega. Den er ikke nogen psykologisk rekonstruktion, ej heller nogen ekstatisk hyldest til den sunde erotik, selv om den rummer disse elementer. Først og fremmest er »Djævlene« en politisk film, der handler om, hvordan statsmagten med alle midler bekæmper de mennesker, den vælger at opfatte som sine modstandere. Filmen begynder ved hoffet, hvor kardinalen arbejder på en tættere forbindelse imellem stat og kirke, og den slutter, efter at kardinalens vilje er blevet sat igennem, og Louduns bymure revet ned – det Loudun, hvis skæbne forløber parallelt med Grandiers, hvis integritet han forsvarer, og hvis forsvarsværker destrueres, imens han brændes på bålet. I filmens begyndelse åbenbares kongemagten for os i guld og sølv, i slutningen har staten udøvet sin magt, og billedet drænes for farver, mens Grandiers enke forlader de ynkelige rester af fordums storhed.

Hvad der imidlertid gør »Djævlene« til en film, man bør se, og Russell til en instruktør, man bør holde øje med, er dog først og fremmest det overdådigt opfindsomme billedsprog. Det meste af »Djævlene« er optaget i lange indstillinger, i totaler eller halvnær med et forholdsvist roligt kamera i øjenhøjde; med andre ord i den moderne, meget dygtige, meget sikre, ret almindelige kamerastil. Til gengæld er selvfølgelig djævlebesættelser, djævlefordrivelser og anden djævelskab filmet med et meget uroligt kamera, ofte i nære panoreringer; også det meget dygtigt, meget sikkert og egentlig ret traditionelt. Russell udtrykker nemlig ikke sine intentioner *med* billedet, men *i* billedet, han arrangerer først skuespillere og statister, og placerer bagefter kameraet. Russell afbilleder de milieuer, han skaber, filmen bliver en række billeder, som i deres gran-

Dekorationerne i Ken Russells »Djævlene« viser tydeligt, at filmen på ingen måde tilstræber en dokumentarisk effekt. Og dog udpensler instruktøren lidelses- og torturscenerne med en lige så tydelig nydelse.

diose vanvid tilfulde udtrykker historiens sønderslidende hysteri. Hvert enkelt billede gør indtryk, fyldte som de er med flagrende kjortler, effektfulde belysninger, urolige menneskemasser. Der klippes hårdt, ofte til chokerende optrin, der gør én fysisk delagtig i personernes lidelser. Farverne udnyttes med originalitet som i den effektfulde kontrast imellem de hvide dekorationer og de sorte kostumer i billederne fra byen og fra klostret som modsætning til de gyldent rødlige scener i Grandiers hjem og de raffinerede pastelfarver ved det bedærvede hof.

Men desværre er denne filmens største dyd identisk med dens største svaghed. For denne uhyggelige historie med dens relevante politiske perspektiv bliver næsten væk i alle disse billeder. Den psykologiske analyse af karaktererne og den marxistiske analyse af forløbet står i fare for at blive knust under de fantastiske billedophobninger, hvor man har så travlt med at se, at det kniber med at få tid til at høre. Og det er nu ærgerligt, for dialogen, der har hentet mange af sine smukkeste replikker fra Whitings skuespil, er både intelligent og original, når den ikke udarter til fjollede og kokette anakronismer.

Russells film har fået ord for at være hysteriske. Sandt er det, at han med forkærlighed beskæftiger sig med nervøst disponerede eller meget sensuelle typer som komponisten Delius i TV-spillet »Song of Summer«, som D. H. Lawrences livshungrende skikkelser i »Når kvinder elsker«, som hovedfigurerne i »Tchaikovsky«, og nu her modsætningsparret Jeanne og Grandier. Og som neuroser og sanselighed er hovedpersonernes fremtrædende karaktertræk, bliver det også filmenes. Men hvis man med hysteri forbinder noget med manglende kontrol, er Russells film alt andet end hysteriske, for den sikkerhed, hvormed Russell styrer sine tropper, lyser ud af hvert billede.

»Djævlene« er en meget imponerende film. Det er også en meget ubehagelig og tankevækkende film. Dens overdådighed kan virke døvende snarere end stimulerende, og dens umådeholdne lidenskab kan virke maniereret i stedet for bevægende. Alt i alt er det måske slet ikke nogen god film, og selv om man går ind for den, er den ikke let at elske. Men i dens bedste øjeblikke har den fyrighed og dristighed og en vild skingrende smerte i storladen jugend-romantisk stil. Og da bliver »Djævlene« både en smuk og en original film.

Jørgen Oldenburg

DJÆVLENE (2)

Det er klart, at en filminstruktør med fascistiske tilbøjeligheder i dag ikke vil lave en film, hvis helt er utilsløret fascist, og som fremstiller sine forkvaklede følelser og ideer i et sympatisk lys. Dertil er publikums bevidsthedsniveau for højt, og det er meget sandsynligt, at den pågældende instruktør osse over for sig selv vil forsøge at tilsløre sine tilbøjeligheder ved at filme et manuskript, der synes klart antifascistisk i sin holdning; f. eks. Aldous Huxleys »The Devils«. På manuskriptplanet synes de moralske sym- og antipatier fordelt, som det sig hør og bør. Vor helt er den frisindede og frihedstørstende pater Grandier, der blir et offer for politiske intriger og hysterisk hekseforfølgelse, og som torteres til døde af mennesker, som vi ganske klart ingen sympati har for.

Når Ken Russells film »Djævlene« alligevel forekommer dybt suspekt, skyldes det, at en films moralske implikationer ikke så meget ligger i manuskriptet som i måden dette manuskript filmens på. Og Ken Russell udpensler manuskriptets lidelses- og torturscener med en skrækblandet nydelse, der synes nært beslægtet med den nydelse, der lægges for dagen af pater Grandiers bødler. Ken Russell bruger sit kamera på samme måde, som de bruger deres torturredskaber: som et middel til at fremkalde og udstille menneskelig lidelse. Og som bødlerne dækker osse filminstruktøren sig ind med et moralsk alibi: bødlerne dvæler frydefuldt ved torturen, fordi djævlen skal tvinges ud af pater Grandiers krop, mens Ken Russell dvæler ved torturen, for at vi skal forarges over, hvor grusomt disse djævleuddrivere går til værks. Bødlerne er imod djævlen, og Ken Russell er imod bødlerne, men djævlen er en snu rad: Han har taget bolig i både bødlernes torturredskaber og Ken Russells kamera for derigennem at få det bedst mulige udsigtspunkt til denne verdens lidelser og ulykker.

Ken Russell svælger bl. a. i, hvordan to tvivlsomme læger underkaster en dødssyg kvinde en smertefuld »kur«, samtidig med at deres sadistiske tilbøjeligheder er dækket ind bag ønsket om at helbrede kvinden ved hjælp af kuren. I en regulær skrækvision dvæler kameraet ved søster Jeannes van-

skabte ryg, der udleveres til tilskuernes gysen, mens Russell dækker gyset ind bag ønsket om at demonstrere, hvordan hendes pukkel er årsag til hendes seksuelle frustrationer. Russell viser desuden detaljeret, hvordan pater Grandiers bødler først punkterer hans tunge og siden knuser hans ben, og en ganske særlig vellyst er der over den afsluttende bålbrænding, hvor Russell i nærbilleder viser, hvordan Grandiers smerteligt fortrukne ansigt langsomt forkulles af flammerne.

De, der forsvarer Ken Russells nye film – og de findes faktisk – vil henvise til, at den torturscener jo formentlig er realistiske og historisk korrekte, men det er ikke tilstrækkeligt at henvise til kunstnerisk realisme, hvis man vil forsvare torturscener som dem, Russell benytter sig af. Der findes andre og kunstnerisk relevante måder at skildre volden på (eksempler: Godards pap-opstillinger i »Kineserinden« og tydelige tomatketchup-scener i »Udflugt i det røde« samt Glauber Rochas stiliserede tableauer i »Antonio Dræberen« og »Løven har syv hoveder«). Hos Ken Russell savner man kunstnerisk distance til stoffet, og derved blir hans ublufærdige svælgen i lidelser og perversioner til en nydelsesfuld identifikation med Pater Grandiers sadistiske bødler.

Enhver realisme tjener et eller andet formål, og Ken Russells realisme i »Djævlene« stinker langt væk af en dobbeltmoral, der på sit felt svarer nøje til kardinal Richelieus og hans håndgangne bødlers dobbeltmoral.

Chr. Braad Thomsen

■ **DJÆVLENE**

The Devils. England 1971. Dist: Warner Bros. **P-selskab:** Russo Productions, Ltd. [= Ken Russell & Robert H. Solo]. **P:** Robert H. Solo. **As-P:** Roy Baird. **P-leder:** Neville C. Thompson. **I-leder:** Graham Ford. **P/Instr/Manus:** Ken Russell. **Efter:** Aldous Huxleys bog »The Devils of Loudon« og John Whitings skuespil »The Devils« efter Huxleys bog. **Instr-ass:** Ted Morley. **Foto:** David Watkin. **Kamera:** Ronnie Taylor/**Ass:** Peter Ewens. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Lys:** John Swan. **Klip:** Michael Bradsell/**Ass:** Stuart Baird. **P-tegn:** Derek Jarman. **Ark:** Robert Cartwright/**Ass:** Alan Tomkins. **Konstruktion:** Terry Apsey. **Dekor:** Ian Whittaker. **Rekvis:** George Ball. **Kost:** Shirley Russell (design), Tiny Nicholls (garderobe). **Komp/Dir:** Peter Maxwell Davies. **Orkester:** »The Fires of London«. **Supplerende musik:** 1600 tals-musik arrangeret og dirigeret af David Munrow, spillet af »The Early Music Consort of London«. **Tone:** Brian Simmons, Terry Rawlings. **Sp-E:** John Richardson. **Koreo:** Terry Gilbert. **Makeup:** Charles Parker. **Frisurer:** Ramon Gow. **Medv:** Oliver Reed (Præsten Urbain Grandier), Vanessa Redgrave (Søster Jeanne des Anges), Dudley Sutton (Baron de Laubardemont), Max Adrian (Ibert), Gemma Jones (Madeleine), Murray Melvin (Mignon), Michel Gothard (Fader Barre), Georgina Hale (Philippe), Brian Murphy (Adam), Christopher Logue (Kardinal Richelieu), Graham Armitage (Kong Louis XIII), John Woodwine (Trincant) Andrew Faulds (Rangier), Kenneth Colley (Legrand), Judith Paris (Søster Judith), Catherine Willmer (Søster Catherine), Iza Toller (Søster Iza). **Længde:** 111 min., ca. 3030 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Palladium 1.1.72.

Indspilningen startet 17. august 1970 med interiørscener filmet i Pinewood Studios. Oprindelig havde Ken Russell forestillet sig Glenda Jackson i rollen som søster Jeanne des Anges, men da hun i stedet accepterede en rolle i John Schlesingers »Sunday, Bloody Sunday«, blev Vanessa Redgrave engageret til rollen.

NB: Hekseprocessen i Loudun er tidligere behandlet på film af den polske instruktør Jerzy Kawalerowicz i »Moder Joanna« (= »Moder Johanna af Englene«) fra 1960, samt i Krzysztof Pendereckis opera »Djævlene i Loudun«, sendt i dansk TV den 2. marts 1971 i vesttysk produktion iscenesat af Joachim Hess.

KES

Det ser ud til, at »Kes« kommer til at lide netop den skæbne herhjemme, som filmens økonomiske bagmænd havde spået: Det er en udmærket idé, det kan endda blive en udmærket film, men den vil aldrig have mulighed for at få et rimeligt publikum i tale: »It's just the wrong kind of bird«, som instruktøren Ken Loach og hans producent Tony Garnett fik at vide.

Både Loach og Garnett har gennem en årrække været tilknyttet det engelske tv BBC, Garnett som producer af bl. a. serien »Wednesday Play«. Han og Loach har desuden arbejdet sammen på en række dokumentariske eller halvdokumentariske spil, hvoraf nogle har være vist i dansk fjernsyn: »Caty kom hjem«, »Det splittede sind« og sidst: »Strejken« (The Big Flame), som vistes i november 1971.

Med en utrolig indlevelse og professionel klarhed beskæftigede de sig med emner inden for det engelske samfundssystem. Problemerne blev hver gang behandlet meget kritisk, og til sidst havde både Loach og Garnett klimatiske vanskeligheder i BBC.

Imod slutningen af 1967 udløb Tony Garnett's kontrakt og han begyndte at se sig om efter en mulighed for at komme til at lave spillefilm sammen med Ken Loach.

De besluttede sig for et netop færdiggjort romanmanuskript »A Kestrel for a Knave« af forfatteren Barry Hines, som Garnett tidligere havde arbejdet sammen med.

Ingen af dem havde penge, så deres første problem var at få finansieret filmen. Det viste sig imidlertid i begyndelsen ikke at være vanskeligt. Garnett blev kontaktet af en større engelsk/amerikansk organisation, National General Corporation, under ledelse af Irvin H. Levin, som var varm på ideen – og inden maj 1968 havde Garnett stablet et beløb på 400.000 dollars på benene.

Så begyndte vanskelighederne dog at melde sig: Da amerikanerne fik set lidt nøjere på filmens budget, fandt de det urealistisk og lagde ca. 100.000 dollars oveni. Nu skulle det være i orden – dog ved nærmere eftertanke: 500.000 dollars for en film af den type var alt for meget, mente de – og trak sig ud.

Så begyndte Garnett at løbe alle på dørene uden dog at opnå andet end sympati. Til sidst havnede han hos Tony Richardson (Woodfall Production), som på en eller anden måde fik overtalt United Artists til at finansiere filmen. »Kes« blev derefter optaget på 8 uger med en blanding af amatører og professionelle skuespillere, og optagelserne fandt sted on location i Barnsley.

»Kes« fortsætter på mange måder den tradition, som Garnett og Loach lagde med deres tv-spil. Det er en socialt engageret og indigneret film med en voldsom følelsesmæssig ladning, der aldrig bliver sentimental – følelses*dyrkende* – men holdes på plads af en præcis satire og et lunt grin.

Billy Casper er en dreng på ca. 15 år, endnu ikke udvokset, men på den anden side – efter samfundets mening – moden nok til at skulle forlade skolen for at søge sig et fast arbejde. Han er lidt af en splejs at se til og derfor et let offer for drillerier både i skolen og hjemme.

Han fører en relativ planløs tilværelse, men søger dog at holde sig uden for de værste organiserede drengegrovheder. Han rapser lidt – lige så meget af lyst som af nød, har aldrig penge, skønt han hver morgen må løbe med aviser, inden han skal i skole.

Han er lidt af en drømmer, holder sig meget for sig selv og har det bedst, når han i de tidlige morgentimer eller efter skoletid driver omkring i byens udkant, hvor han kan lægge en konstant trussel bag sig: kulminerne under jorden, som han hader, men som han ikke desto mindre har en alt for begrundet frygt for, at han en dag vil havne i – med eller mod sin vilje.

På et af sine strejftogter får Billy en dag fat på en flyvefærdig falkeunge, som han begynder at dressere med videnskabelig akkuratesse efter en bog, som han organiserer hos en antikvarboghandler.

Fra dette øjeblik bliver hans tilværelse en anden. Den bliver meningsfyldt, får et fast centrum, som ligger uden for ham selv og hans hverdag. Forholdet til denne fugl er fra Billys side præget af en blanding af hengivenhed og respekt. »Man kan aldrig tæmme en høg«, forklarer han den eneste, der gør noget forsøg på at forstå ham, »... den er en rovfugl med sin egen vilje og sin egen kraft, som ikke kan bøjes«.

Den respekt, som han nærer overfor høgen, stammer fra en ikke udtalt, men underforstået fornemmelse fra Billys side af, at de to – fuglen og han – har noget til fælles. Det, han foretager sig med fuglen: dressere den, forsøge at tæmme den, er jo det samme, som det repressive samfund, skolen, søger at udføre på ham: tæmme ham, bringe ham ind under en vilje, som ikke er hans egen – og det er derfor, at det pludselig får en uanet betydning for ham at kunne fortælle læreren, at det *ikke* kan lade sig gøre.

Det er tillige den samme parallel, som i filmens slutning pludselig giver historien en tragisk tone. Selvfølgelig kan høgens vilje bøjes – den kan helt udslettes.

Filmen balancerer overbevisende mellem det grusomme og det satiriske – mellem det medfølende og det tragiske i skildringen af drengens hverdag, hvor en indifferent, ufølsom, til tider fjendtlig verden, søger at hæmme hans udfoldelser. Den ondskabsfulde (i virkeligheden misundelige) storebror, en mor, som har alt for travlt med at finde sig en ny forsørger. Skoleinspektøren, som gik i stå en gang lige efter krigen og som banker løs på børnene af lutter angst for alt det, han ikke forstår, og en grotesk sadistisk gymnastiklærer, der hver dag bruger eleverne som statister i sin egen indeklemte fantasis skyggespil – som da han i fantasien formår at forvandle en gymnastiktime på skolens mudrede sportsplads til en strålende tv-match mellem Manchester United og Spurs – en kamp hvori han selv giver rollen både som dommer, anfører og mesterskytte, og som end ikke ødelægges ved elevernes talrige sabotageforsøg.

Den samme blanding af gru og satire finder man i den scene, hvori Billy bliver kommanderet ind til erhvervsvejlederen og bliver præsenteret for valget mellem manuelt arbejde eller hjernearbejde – hvilket i praksis vil sige, at han fra nu af enten skal i minerne eller på kontor. Billy forstår ikke nøje ordenes betydning, er egentlig også ligeglad, da han føler, at det ligesom ikke er noget,

David Bradley som Billy i Loachs gennembrudsfilm »Kes«.

der kommer ham ved, at beslutningen er truffet og at det hele er et ligegyldigt skuespil opført i demokratiets og frihedens navn. Han har kun een tanke: at komme hjem til sin falk.

Der er som omtalt een lærer, som viser drengen nogen forståelse og som i en af filmens mest spændende scener søger at vende vrangen ud af Billys indesluttethed. Han lader ham fortælle hele klassen, hvorledes det lader sig gøre at opdrætte en falk: først tøvende mut, lidt generet – senere med stigende engagement og åbenhed. Denne fortælling er afbrudt af reaktionsbilleder fra klassen: fnisende usikre, men med stigende opmærksomhed og spænding, enkelte dog med slet skjult misundelse.

Dette kunne have været muligheden for at få Billy i tale, bringe ham ind i klassens fællesskab, men det tragiske er, at der intet sker, at alt – bortset fra dette lille intermezzo – bagefter er som før.

Ken Loach viser sig i denne film, som i sine tv-spil, som en mesterlig personinstruktør. Rollerne er besat med både professionelle skuespillere af nord-engelsk herkomst og med amatører hentet direkte fra Barnsley, som spiller eller fremstiller sig selv. Der er kun en sjælden gang en mislyd over de dokumentarisk indfangede scener, og når den kommer, så er det i forbindelse med de voksnes spil. Børnene er skildret helt sikkert – ikke mindst David Bradley som den 15-årige Billy Casper, lille og spinkel, men med utrolig følsomhed i bevægelser, mimik og stemmeføring.

Minearbejdersønnen David Bradley har efter indspilningen af »Kes« satset på en fremtid som skuespiller og har bl. a. medvirket i et afsnit af »Familien Ashton«. »Jeg føler mig meget ansvarlig« skal Loach have sagt ifølge »Dagens Nyheter«, »... men på den anden side: Barnsley kan ikke tilbyde ham noget. Ingen af gutterne i klassen bestod deres eksamen – og dog ved vi, der har set Kes, at de er så lette at få med ... Nej, Billy er ikke noget specielt tilfælde«.

Claus Ib Olsen

■ **KES**

Kes. England 1969. Dist: United Artists. P-selskab: * Woodfall Films Ltd./Kestret Films Ltd. P: Tony Garnett. P-sup: David Griffiths. Instr: Kenneth Loach. Instr-ass: Keith Evans. Manus: Barry Hines, Kenneth Loach, Tony Garnett. Efter Barry Hines' roman »A Kestrel for a Knave«. Foto: Chris Menges. Farve: DeLuxe. Klip: Roy Watts. Ark: William McCrow. Kost: Daphne Dare. Komp/Dir: John Cameron. Sange: »Little Green Apples«, »Twist and Shout«. Tone: Tony Jackson, Gerry Humphries, Peter Pierce. Råd: Richard Hines. Ass: Peter Alichorne, David Clarke, Michael English, Arthur Evans, Paddy Holman, John Matthews, Mick Messenger, Eddie Price, Franco Rosso, Nicola Webber, Michael Barnett, Harry Daly, Jane Harris, Sean Hudson, Robert Matthews, Ray Orton, Edward Riley, Fred Ruff, Eric Wicks, Harry Bell, Jim Duffy, Terry Lewis, Mike McDuffie, Bert Payne, Annie Robinson, John Williams, Tony Woodcock. Medv: David Bradley (Billy Casper), Colin Welland (Mr. Farthing), Lynne Perrie (Mrs. Casper), Freddie Fletcher (Jud Casper), Brian Glover (Mr. Sugden), Bob Bowes (Mrs. Gryce), Joey Kaye (Entertainer i pub), Robert Naylor (MacDowall), Zoe Sunderland (Bibliotekar), Eric Bolderson (Landmanden), Joe Miller (Mrs. Caspers ven), Billy Dean (Fish and Chip-mand), Geoffrey Banks (Matematiklærer), Douggie Brown (Mælkemand), Trevor Hasketh (Mr. Crossley), David Glover (Tibbutt), Martin Harley (den lille dreng), George Speed, Stephen Crossland, Frank Norton (Skoleelever), Bernard Athea, Laurence Bould, Ted Carrol, Agnes Drumgoon, Desmond Guthrie, Beryl Carroll, Julie Shakespeare, John Grayson, Harry Markham, Leslie Stringer, The 4D Jones. Længde: 113 min., 3035 m. Censur: Rød. Udl: United Artists. Prem: Biografen, Arhus 10.11.71.

Filmen er indspillet i efteråret 1968 med eksteriørscener filmet i Barnsley, England. Lydoptagelser er foretaget i Twickenham Studios, Middlesex, England. * Ifølge Sight and Sound, Summer 1970, har Tony Richardsons Woodfall Films reelt ikke haft andet med produktionen at gøre, end at Tony Richardson foretog en telefonopringning til United Artists og overtalte selskabet til at finansiere filmens ca. 500.000 dollars store budget – efter at United Artists og adskillige andre selskaber, allerede tidligere havde sagt nej.

BØGER

EXPANDED CINEMA

Som der generelt i kunstarterne er sket *dels* en nedbrydning af de enkelte arters grænser og sammensmeltning mellem traditionelt forskellige kunstarter, *dels* en intensivering af det enkelte medie, er dette også sket indenfor filmen.

Amerikaneren Gene Youngblood skriver i sin bog »Expanded Cinema« herom. »Udvidet film« dvs. udvidet bevidsthed om den globale billedkommunikation, der omgiver og påvirker os fundamentalt.

Det er ikke mere filmen, men tv, der giver et »objektivt« billede af verden, idet tv konfronterer os med globale og nationale kollektive mønstre. Det er gennem tv, vi – glimtvis – lærer den ydre verden at kende.

Ser man på den traditionelle film, som vi præsenteres for i hele underholdningssituationen, finder man et statisk verdensbillede. Alene heri er den falsk og vildledende, simpelt hen fordi verden ikke er statisk. Der er behov for ny, adækvate visioner, en art genopdagelse af virkeligheden.

Det er i bevidstheden om sammenhængen mellem os, tv og film, og teknologiens udvikling og betydning, den udvidede film opererer. Den viser sig i eksperimenterende og undergrunds film og tv, og i film lavet i de ny teknologier, f. eks. datamaskinfilm. Heri ligger alternativet til den officielle kommunikationssfæres verdensbillede.

Den udvidede film nedbryder den konventionelle statiske films fortælleform, som ses helt tydeligt i f. eks. de gentagelser man møder i genrefilm, hvor alt er afgjort på forhånd. – Det er symptomatisk, at mange af de begreber Youngblood indfører på filmen, og som især er hentet fra informationsteori, har forstavelsen syn-. Det understreger noget fuldt og forbindende, samlende. Dette ses i film, der arbejder ud fra en altfavnende, global eller kosmisk bevidsthed. Eller – generelt – at man i stedet for at modstille elementer, udtrykker sig ved at harmonisere modsatrettede impulser i og udgående fra filmen.

Således finder Youngblood, at undergrundsfilmen erstatter normalfilmens dramaopbygning med en sammensmeltning af mange sanse- og begrebsplaner. Man forlader de krav om story-line, spændingshøjdepunkt og den tids- og stedlogik, der sædvanligvis mødes. Filmens oplevelse ligger ikke i disse genkendelseselementer, men i det samlede begreb og i sanseoplevelsen af filmen.

Tilskueren ledes således ikke gennem et afsluttet univers af en enøjet, perspektivisk pegefinger, men stilles overfor en fokusløshed, hvor fiktive tid-stedbegreber er uvigtige eller helt ophæves. Man er til stede overfor filmen, og i oplevelsen af dens strukturer, der gerne er af tankens eller drømmens logik, opstår betydningerne.

Denne – f. eks. tid-sted – nedbrydning er sådan noget som (fler-)dobbelteksponering udtryk for, hvor fiktiv tid og enhver dybde og synspunkt i billedet er borte. Stillet over for dette bogstavelige sammenstød af betydninger, opleves filmen som konkret, dvs. her

og nu. Filmens løsning ligger hos én selv.

Når tv »tager sig af« den objektive verden, prøver filmen at gå indad, og at blive de indre oplevelsers film. I forlængelse af dette er filmene ofte selvrefererende; det er film om relationer mellem filmens egne idé- og billedforhold, og mellem filmen og publikum.

Som illustration gennemgår forfatteren film af bl. a. Warhol, Brakhage, Jordan Belson, Michael Snow, Ronald Nameth, Carolee Schneemann.

Som filmen i 75 år har imiteret teatret, imiterer tv på 25ende år filmen, f. eks. i studieopbygningen, billede og fortælleform, og i det kommercielle sponsorship.

I tv-workshops og videogrupper arbejdes intenst med tv som kreativt medie modsat tv som nyhedsmedie. Eksperimenterne går især på de elektroniske muligheder, farvemiksning, billedforvrængning og -sammenblandinger. Eller lukkede tv-kredsløb, hvor man sender billedsignalerne over et internt tv-system; tilskuerne inddrages direkte ved at styre billedforløbene og -indholdene på apparaterne. Det er lige så meget en attitudeændring, der gør disse fænomener mulige, som teknologien; det er i processen oplevelsen ligger. Youngblood gennemgår bånd af Nam June Paik, Scott Bartlett, Terry Riley, Ira Schneider, Frank Gillette, Les Levine og mange andre.

»Film i ny teknologier« er bl. a. datamaskinfilm, hvis teknik og muligheder Youngblood gennemgår grundigt. Ved at benytte datamaskiner skabes helt nye betingelser for kreativt arbejde. Til forskel fra de øvrige medier tager datamaskinen aktiv del i den kreative proces, idet maskinerne kan oplagre umådelige mængder information og kan forbinde disse lynhurtigt i »uendelige« kombinationer. Kunstnerens rolle bliver i højere grad på det idémæssige end på det tekniske plan.

Datamaskiner kan »udtrykke« sig via en tv-skærm, og dette sker i et grafisk billedsprog, man må konstruere; her kan kunstneren træde ind. Man har især fremstillet stills og instruktive film, f. eks. til design af flyvemaskiner. Men netop med udgangspunkt i billedsproget er der lavet grafiske, abstrakte film (værker af bl. a. Michaell Noll, Stan Vanderbeek, Whitney-familien).

Også mulighederne med millimetertynde vægstore tv-skærme og med 3-dimensional holografisk film kommer Youngblood ind på. (Se Kosmorama 101, Claus Ib Olsens artikel herom.)

Kunstneren tenderer mod at blive økologist, dvs. arbejde med omverdenen og forholdet mellem organismer og deres omgivelser. I den samtidige brug af flere medier skelnes der mellem den blotte collageagtige sammenstilling af elementerne og integrering i en art metamorfose. Sammensmeltningen af film og teater i intermediateatret ophæver distinktionen mellem de to i et nyt medium. Man arbejder – ofte sansebombarderende – på publikums forvandling til deltagere: ens relative deltagelse angiver værkets kvalitet. På samme linje ligger multiprojicering af film og billeder i en art tilblivende film, der opføres på stedet. Billedprojiceringen fokuseres og man oplever en helt bogstavelig og konkret udvidelse af filmen (Jordan Belson, Milton Cohen, Robert Whitman, lysshows).

Denne bog er ikke *nekrologen* over den konventionelle film, den *er* allerede skrevet; Youngblood går videre og peger i sin medieudviklingsorientering fremad. Bogens opbygning er meget klar og konsekvent. Youngbloods metode er at bringe filosofien bag den udvidede film, som han ser den. Det er sammendrag af begreber fra informationsteori, Buckminster-Fuller, John Cage, Teilhard de Chardin og talløse andre. – Det skal indskydes at forfatteren i begyndelsen af 60-erne var »almindelig« filmkritiker i Los Angeles. Senere skrev han ugentlig om ny kulturelle manifestationer både udenfor og i filmen. Sidenhen i bogen gennemgår han nøje fænomenerne – film, videobånd etc. – idet han beskriver billede og teknik og ofte supplerer med interviews.

Således er bogen meget instruktiv og ved sit væld af navne og begreber kan den fungere som håndbog over den udvidede film; selvom vi jo ikke har set synderlig mange af dem herhjemme. *Helge Krarup*

■

Expanded Cinema af Gene Youngblood m. introduktion af Buckminster Fuller. Dutton, 1970, 432 s. 50 kr.

FILMKRITIK FRA EN SWINGTID

med ledsagende tramp i klaveret

To ting – foruden en helt tredie, men herom senere – har mere end noget andet slået mig ved læsningen af »Om film«, Philip Lauritzens Rhodos-udvalg af Broby-Johansens, Ole Palsbos, Knud Sønderbys og Karl Roos's skriverier om film fra 20erne, 30erne og 40erne.

Det første er, i hvor høj grad teksternes swingende oplagthed i meninger og formuleringer hænger sammen med dette, at de, da de blev til, havde en holdning til film at skrive *for* og derfor noget at skrive *imod*. Man fristes til et udbrud: Held den der skrev filmkritik i rette tid! Ganske vist er kun få egentlige polemiske ordskifter at finde i udvalget – ja, der er vel egentlig kun Palsbos hede dyst med Schyberg om »det filmteoretiske«. Men det hindrer ikke, at det hos alle de fire udvalgte mærkes, at de er på en slags korstog i en retfærdig, men endnu stort set miskendt sags tjeneste. Det man slås for er naturligvis FILMEN. D.v.s. filmens ret til at være sig selv som FILM, dens ret til at blive anerkendt som sådan, dens ret til at blive forstået og vurderet ikke bare som forbindelsesløst, uskadeligt – eller snarere særdeles skadeligt – gøgl og pjat, men som en KUNSTart in its own right, eller i hvert fald som en *mulighed* for KUNST, og som en i tiden typisk og vigtig social og kulturel *funktion*.

Der er naturligvis åbenbare forskelle på de fires inderste bevæggrunde til at gå til sagen, ligesom de jo heller ikke ligner hinanden synderligt i temperament. I det ene yderpunkt den bidske Brobys »socialistiske grundbog« »Den kapitalistiske film – en åndelig pest eller Filmens forbandelse, fornedrelse og opstandelse« fra 1935, med betragtninger over filmmediet – for nu at bruge et nymodens ord man vist ikke anvendte dengang – som spejl *og* offer for det herskende økonomiske og politiske system, først og fremmest symboliseret i den amerikanske filmindustri, et synspunkt som jo i hvert fald ikke ligefrem er sneet inde siden. I det andet yderpunkt den blide flanør Knud Sønderbys mere personlige journalistiske antegninger til de »Stykker« – bare ordet! – han er faldet ind til og faldet for i de københavnske biografer i 30ernes slutning, f. eks. hans galante og ærbødige reverens til Garbo og hans næsten kærlige bekendelse til western-filmen i »Det vilde, vilde vesten«. Derimellem Ole Palsbo og Karl Roos, begge af hvad man tør kalde et lidenskabeligt kritisk gemyt, men med Palsbo som sangvinikeren, der fighter til højre og venstre, med producenter, udlejere, biografdirektører, publikum, annoncører, redaktører – og Schyberg for SAGEN, »det filmiske«, og med Roos som den mere tilbagelænede analytiker, der først og fremmest er ude på med sin borende nysgerrighed at afdække filmens sammenhænge med den omgivende sociale og politiske verden.

Men trods forskelle i udgangspunkt og temperament er alle fire ude efter det samme egentlige mål: så overbevisende som muligt at tydeliggøre deres egen overbevisning om, at filmen *er noget, kan noget,* ofte *vil noget* og i hvert fald altid *gør noget* – hvad enten publikum, myndigheder, kritik eller kulturprofeter kan lide det eller ej. Hvad vi her ser demonstreret på æggende vis er altså en filmkritik med både meninger og mening i, en kritik som ikke bare lufter personlige fornemmelser og patier, men som svarer bevidst på en udfordring i tiden og derved tiltager sig en velbegrundet kunstnerisk og socialmoralsk funktion.

Dette bliver da måske det mest aktuelle og tankevækkende ved dette stykke filmarkæologi: påmindelsen om at på sådanne forudsætninger har filmkritik altså kunnet skrives – til forskel fra de hensigtsløse anmelderier eller spekulative filosoferinger eller dødfødte »videnskabelige« nærlæsninger, som er gangbare kritiske manerer i dag. Men måske har filmkritikken ret beset slet ingen funktion mere uden for de professionelle indavlsgrupper, nu da masserne har løsnet sit favntag om filmen, og den i stedet er blevet finkulturelt blåstemplet og dermed et sogneanliggende for de få? Måske filmkritikken nu må indstille sig på kun at være røven af fjerde division? Mens det er i en helt anden sammenhæng, der i dag ligger en kritisk opgave og funktion og venter på at blive taget op med tro, viden og begejstring af nutidens desværre endnu uopdukkede og uopdagede Broby'er, Palsbo'er, Sønderby'er og Roos'er: i det i sproglig, æstetisk, kunstnerisk og social forstand endnu kun underudviklede TV. Indholdet i »Om film« minder på indirekte måde om, at der vist ikke i dag eksisterer kvalificerede løbende skriverier om tidens massemedium nr. 1, som det om 25 år vil være muligt at lave et læseværdigt udvalg af à la »Om film«. Hvilket naturligvis kun kan øge respekten for dem, der kendte deres egen og filmkritikkens besøgelsestid for 30–40 år siden.

Det andet slag, man modtager ved læsningen af »Om film«, er en, selvfølgelig bagklog, erkendelse af den åbenbare *forældelse,* der gemmer sig i det »klassiske« æstetiske filmsyn bogen frembærer. Som den er lagt

an af Philip Lauritzen, er der ingen tvivl om, at Palsbo optræder med melodistemmen i kvartetten til de andres akkompagnement. Han er den, der mest åbenlyst er ude i et bevidst, for epoken aktuelt ærinde på *filmens* vegne. Som læser i dag er man sådan set rede til at tilstå ham denne rolle uden indvendinger – i den givne sammenhæng. Alligevel kan man ikke frigøre sig fra en indrømmelse af, at selv om Palsbo er særdeles overbevisende og stimulerende med sin evige pukken på FILMENs autonomi, selv om han river en med i dette, at film skal forstås og vurderes alene på »det filmiske«, ikke på det dramatiske eller psykologiske eller litterære, det der fik ham til at ligne filmen ved musik eller poesi eller epik snarere end ved drama/teater, og det der nedkaldte den Schybergske skose »filmteoretiker« over ham – så har filmens sprog og udtryksformer, siden Palsbo skrev, alligevel udviklet sig drilagtigt derhen, at »praktikeren« Schyberg snarest har fået mere ret end den retfærdige »teoretiker« Palsbo – omend på andre præmisser end Schybergs egne. Palsbo og Schyberg kunne jo ikke vide, at der efter en Eisenstein, Pudovkin, Arnheim, Balasz, Theodor Christensen, René Clair skulle komme en Renoir, Welles, Bresson, Bazin, ny bølge, cinéma vérité, et TV.

I denne forbindelse forekommer det mig frugtbart – til belysning af det trods alt gammelmodige i Palsbo-attituden – at henvise til André Bazins teoretiseringer over det filmiske fra 50erne, tanker som jo var empirisk mere end spekulativt begrundet, baseret som de var på en allerede eksisterende *filmpraksis*, som Palsbo ikke kunne være bekendt med. Det er et grundsynspunkt hos Bazin, at når man i den »klassiske« filmteori – med montagen som universaldirken, der kunne lukke op for den totale FILMforståelse – var så optaget af at indkredse kimæren, »det filmiske«, så var det, ud fra særdeles forklarlige forudsætninger, i virkeligheden udtryk for en slags intellektuel nøjsomhed i forhold til, hvad »det filmiske«, som man da forstod det, kunne rumme af tematisk og menneskeligt indhold. Det var – siger Bazin – i og for sig slet ikke *rækkevidden* af »det filmiskes« udtryksevne teoretikerne fascineredes af, men selve eksistensen af »det filmiske« som en selvstændig udtryks*mulighed*. Det var »det filmiske« som formproblem, der interesserede – med en sympatisk overbærenhed med indholdet til følge. Belæg for denne opfattelse finder Bazin i en uomgængelig erkendelse af, at den »filmiske« film fra 20erne og 30erne kan mindre, rummer mindre, er fladere og fattigere i tematikken, har færre menneskelige og erkendelsesmæssige nuancer og perspektiver end f. eks. den samtidige litteratur. Hvilket derefter får ham til at ræsonnere på forbryderisk ufilmisk vis, at det tværtimod alle ortodokse FILMteorier er et *modenheds*tegn, når filmen omsider op mod 50erne viser mod til at være ligeså dramatisk eller psykologisk eller litterær som dramaet eller prosalitteraturen. Først derved har filmen iflg. Bazin skaffet sig mulighed for at blive jævnbyrdig med de andre etablerede skønne kunster.

Hvad der jo turde være mere Schyberg end Palsbo. Om Ole Palsbo, hvis han havde levet, havde fulgt med i disse kætterske tanker er ikke godt at vide. I hans samtids perspektiv, er der ikke noget at sige til, at f. eks. 20ernes og 30ernes franske René Clair måtte repræsentere fremtiden for Palsbo, eller at Leni Riefenstahls »filmiske« digterværker kunne fængsle ham, trods deres ideologiske baggrund, som også han naturligvis gennemskuede. Men gad vidst, om ikke også Palsbo havde følt sig tvunget til efterhånden at ændre disse opfattelser. Med hans sans netop for filmens *sproglige* særart som meddelelsesmiddel – det er jo den, han idelig taler for – kan man vanskeligt tænke sig, at han ikke ville have været lydhør f. eks. for Bazins påvisning af, hvordan livordet »montagen« fik et nyt og anderledes indhold med deep focus-teknikken. Godt nok er netop montagen hjertepunktet i Palsbos filmoplevelse, og godt nok vakler han aldrig i sin faste FILMtro – men samtidig er han klog nok til ikke at være fanatisk i sin ortodoksi. Hvad f. eks. den citerede meningsudveksling med Schyberg også viser, trods fejdens forbavsende knubbede forløb.

Og nu det helt tredje slag, som »Om film« har i baghånden til læseren, en bedøvende næsestyver som var lige ved at få undertegnede til at gå i strejke og simpelthen nægte at anmelde bogen: dens jammerlige publikationstekniske standard! Jeg ved, den har været omtalt andetsteds og derfor nok ikke er nogen nyhed for »Kosmorama«s læsere. Men en påtale også her er alligevel påkrævet. Bogen er nemlig intet mindre end en skændsel i tekstens præsentation, trods nydeligt og påkostet udstyr i øvrigt, og man fatter ikke, hvordan den uantastet har kunnet passere blot de lemfældigste trykkeritekniske, forlagsmæssige og redaktionelle kontrolforanstaltninger. Hvem i alverden kan dog have sat sine initialer ved »Kan trykkes« på sidstekorrekturen af denne mødding af trykfejl og typografiske unøjagtigheder (hvis ellers en sidstekorrektur overhovedet har foreligget)?

Nu kunne nogen måske spørge velmenende: Herregud, gør det så meget? Bogen kan jo dog *læses* (omend med besvær), det må vel være det væsentlige? Ja, naturligvis, men alligevel – det *er* nu alvorligere end som så.

For det første: Hvad med ophavsretten? Hvor mange og hvor grove tryk- og redaktionsfejl må der forekomme i en tekst, førend ophavsretten kan siges at være krænket? I hvert fald er forfatternes interesser blevet varetaget så adspredt i dette tilfælde, at der stedvis, ved linjeudfald etc., ligefrem er tale om forvanskninger af originaltekster.

For det andet: Det drejer sig her om en *betydningsfuld* filmpublikation. Ikke en døgnaktuel pamflet, men *en historisk kildeudgivelse* – vistnok den første herhjemme, efter at film er blevet universitetsfag – og oven i købet befordret i trykken af en udgiver med borgerbrev på akademisk filmforstand. En udgivelse altså, der kunne have gjort noget lignende for den seriøse filmlitteratur, som dens fire forfattere på deres tid søgte at gøre for den uglesete film. En udgivelse med akademiske prætentioner – en *dokumentation* for eftertiden af et stykke væsentlig fortid. My foot! Hvordan kan det gå til, at de elementæreste krav om nøjagtighed, konsekvens og kontrol er blevet tilsidesat ved arbejdet med bogen?

Lad være, at selve det valgte princip for teksternes redaktionelle ordning kan anfægtes – bidragene bringes i *kronologisk* orden, hvorved bogen i sin helhed bliver en slags flerstemmigt korværk. Det er dog et bevidst valg, som kan begrundes og forsvares, og man øjner også ideen bag arrangementet: at lade teksterne tegne en klar og typisk udviklingskurve i filmdebatten i de berørte tiår. Men man må så samtidig anholde det tvivlsomme og inkonsekvente i just denne idés *udførelse*, når man pr. definition i forordet – eller helt uden en sådan – udelukker nogle stemmer i koret, som så sandelig ikke har været brummere: Schyberg, Neergaard, Dreyer, Theodor Christensen. Til gengæld må man spørge: Kan man overhovedet *stole på* teksterne? Står der det i bogen, som forfatterne har skrevet? Har tekstforlæggene, som for en væsentlig del har været noget så utilforladeligt som dagbladsartikler, været underkastet en kildekritisk kontrol? Eller har man bare overladt til sætterne af »Om film« at reproducere fejlene fra forlæggene foruden at masseproducere deres egne? Er det f. eks. det, der er forklaringen på, at redaktøren uden at blinke lader Robert Flaherty blive til Martin Flaherty? Og det er vel bare »almindelig« redaktørsjusk, at Rud. Broby-Johansen bliver til Robert Broby Johansen? Når sådanne bragende unøjagtigheder har kunnet slippe igennem, hvad gemmer der sig så ikke af lignende bommerter i teksten?

For det tredie: Udgivelsesskandalen forekommer også at have en anden mere almentsproglig side: For en nogenlunde ukyndig i trykketeknik som anmelderen ser det ud til, at den typografiske misere ikke entydigt kan henføres til sjusket eller manglende korrekturlæsning. Det synes nemlig, som om bogen er blevet sat via et eller andet computerstyret (?) sætteværk, som man ikke har kunnet beherske i alle enkeltheder, og at det er maskinen og slet ikke tekstforlæggene, der et langt stykke af vejen har bestemt, hvad der er kommet til at stå. Maskinen(?) kender f. eks. ikke accenter, omlydsvokaler etc. (vistnok altid e for é og è, u for ü, a for ä osv.). Den kender ikke med sikkerhed forskel på tankestreg og bindestreg. Den kender slet ikke majusklen Æ, men opererer med en hjemmestrikket variant uden hjemmel i satsen i øvrigt og så abortiv, at ingen skrifttegner eller -støber ville vedkende sig den i bevidstløs beruselse. Den synes at være indstillet til at sætte et fast antal enheder pr. linje – præsterer i hvert fald uhindret de mest malabariske stavelsesdelinger fra linje til linje. Etc. Etc.

Ligegyldigheder? Pedanterier? Engangsforeteelser? Gid det var så vel! Men man aner snarere noget uhyggeligere og varigere: et varsel om en teknisk-økonomisk dirigeret forarmelse af det trykte skriftsprog, som det er for kompliceret og dyrt at standse. Bør den slags forfald i det mindste ikke henvises til trykarbejder af mindre bestandig karakter end et historisk kildeskrift, om man tør spørge?

Som »Om film« foreligger i denne første udgave er bogen kort fortalt en uantagelig skifting og vanskabning trods det vægtige indhold. Kan forlaget, redaktionskomiteen, de sagesløse forfattere eller deres rettighedshavere, redaktøren, trykkeriet virkelig stå model til et sådant faderskab? Forhåbentlig ikke! Spring i det, Rhodos!

Werner Pedersen

■

Om Film. Redigeret af Philip Lauritzen. Forord af Henrik Stangerup. Film/Rhodos, 1971. 248 s. ill. Kr. 42.

DE 10 BEDSTE FILM / 1971

valgt af deltagerne i kosmorama's minikritik

FLEMMING BEHRENDT:

(i alfabetisk orden)
Claires knæ (Rohmer)
Decameron (Pasolini)
Dyret skal dø (Chabrol)
Døden i Venedig (Visconti)
Kes (Loach)
Lige før natten (Chabrol)
Medløberen (Bertolucci)
Sherlock Holmes' privatliv (Wilder)
Trafik (Tati)
Ugetsu – en bleg og mystisk månes fortælling efter regnen (Mizoguchi)

ANDERS BODELSEN:

(i alfabetisk orden)
Byen uden årstider (Kurosawa)
Lige før natten (Chabrol)
Medløberen (Bertolucci)
Røde cirkel, Den (Melville)
Sendebudet (Losey)
Taking Off (Forman)
Terror (Chabrol)
Trafik (Tati)
Ugetsu – en bleg og mystisk månes fortælling efter regnen (Mizoguchi)
Ægtemænd (Cassavetes)

PER CALUM:

(i alfabetisk orden)
Five Easy Pieces (Rafelson)
Kes (Loach)
Klute (Pakula)
Lige før natten (Chabrol)
Little Big Man (Penn)
Medløberen (Bertolucci)
Nedenom og hjem (Krish)
Når kvinder elsker (Russell)
Sheriffen i Tennessee (Frankenheimer)
Vestens syndige par – McCabe & Mrs. Miller (Altman)

MARTIN DROUZY:

(i alfabetisk orden)
Badeanstalten (Skolimowski)
Byen uden årstider (Kurosawa)
Dyret skal dø (Chabrol)
Døden i Venedig (Visconti)
Ingenmandsland (Rosi)
Little Big Man (Penn)
Medløberen (Bertolucci)
Sendebudet (Losey)
Terror (Chabrol)
Ugetsu – en bleg og mystisk månes fortælling efter regnen (Mizoguchi)

POUL EINER HANSEN:

(i alfabetisk orden)
Claires knæ (Rohmer)
Decameron (Pasolini)
Elvis – That's the Way It Is (Sanders)
Happy Ending (Brooks)
Ingenmandsland (Rosi)
Lige før natten (Chabrol)
Løven har syv hoveder (Rocha)
Skuespillerens hævn (Ichikawa)
Trafik (Tati)
Ugetsu – en bleg og mystisk månes fortælling efter regnen (Mizoguchi)

FREDERIK G. JUNGERSEN:

(i alfabetisk orden)
Claires knæ (Rohmer)
Drømmen om Katia (Szabó)
Døden i Venedig (Visconti)
Jeg er lykkelig – rød (Sjöman)
Little Big Man (Penn)
Lykken er en varm præst (Risi)
Taking Off (Forman)
Terror (Chabrol)
Trafik (Tati)
Uglen og missekatten (Ross)
NB: Repremieren på »Steamboat Bill Junior« og TV-premieren på Rays »Charulata« fortjener også at blive nævnt.

HENNING JØRGENSEN:

(i alfabetisk orden)
Badeanstalten (Skolimowski)
Claires knæ (Rohmer)
Decameron (Pasolini)
Døden i Venedig (Visconti)
Ingenmandsland (Rosi)
Kes (Loach)
Little Big Man (Penn)
Løven har syv hoveder (Rocha)
Medløberen (Bertolucci)
Ugetsu – en bleg og mystisk månes fortælling efter regnen (Mizoguchi)
– og to, der blev så mærkeligt negligeret i årets løb, skal lige nævnes: »Sherlock Holmes' privatliv« af Wilder og »Klute« af Pakula.

PHILIP LAURITZEN:

(i tilfældig rækkefølge)
Skuespillerens hævn (Ichikawa)
Nadveren (Nørgaard)
Havet og menneskene (Aagaard)
Lige før natten (Chabrol)
Medløberen (Bertolucci)
Ugetsu – en bleg og mystisk månes fortælling efter regnen (Mizoguchi)
WR – organismens mysterier (Makavejev)
Little Big Man (Penn)
Det er ikke let at finde netop 10 film. Der har ikke i 1971 været 10 oplagte film, men mange relativt interessante. Ovenstående titler dækker enten over særligt bemærkelsesværdige æstetiske oplevelser eller politiske manifestationer. Jeg vil desuden også gerne nævne den vigtigste politiske film i Skandinavien gennem mange år: »Kammerater, modstanderen er godt organiseret« af Lena Ewart og Lasse Westmann og en række minearbejdere fra Kiruna om strejken i 1969-70. Den har imidlertid ikke været vist i Danmark endnu.

POUL MALMKJÆR:

(i alfabetisk orden)
Døden i Venedig (Visconti)
Lige før natten (Chabrol)
Little Big Man (Penn)
Medløberen (Bertolucci)
Taking Off (Forman)
Trafik (Tati)
WR – organismens mysterier (Makavejev)
Ægtemænd (Cassavetes)
– listen rummer kun otte film, idet filmene »Charulata« (Den ensomme kvinde) og »Sparrows Can't Sing« (Det er min kone, mand), der havde premiere i TV, er blevet afvist af Kosmoramas redaktion. Jeg kan naturligvis ikke acceptere den form for blindhed, og jeg kan kun tilføje, at hvis ikke »Ugetsu Monogatari« allerede for længe siden havde været vist i TV, ville den være at finde på min liste over årets 10 bedste film, *som redaktionen udbad sig uden at opstille nærmere betingelser.*

IB MONTY:

(i alfabetisk orden)
Dyret skal dø (Chabrol)
Døden i Venedig (Visconti)
Five Easy Pieces (Rafelson)
Ingenmandsland (Rosi)
Lige før natten (Chabrol)
Rio Lobo (Hawks)
Sherlock Holmes' privatliv (Wilder)
Terror (Chabrol)
Trafik (Tati)
Uroligt hjerte (Malle)

MORTEN PIIL:

Taking Off (Forman)
Trafik (Tati)
Medløberen (Bertolucci)
Sendebudet (Losey)
Badeanstalten (Skolimowski)
Ugetsu – en bleg og mystisk månes fortælling efter regnen (Mizoguchi)
Terror (Chabrol)
Lige før natten (Chabrol)
Happy Ending (Brooks)
Nedenom og hjem (Krish)

CHR. BRAAD THOMSEN:

Løven har syv hoveder (Rocha)
WR – organismens mysterier (Makavejev)
Lonesome Cowboys (Warhol)
Taking Off (Forman)
Byen uden årstider (Kurosawa)
Lige før natten (Chabrol)
Medløberen (Bertolucci)
Sendebudet (Losey)
Ægtemænd (Cassavetes)
Ugetsu – en bleg og mystisk månes fortælling efter regnen (Mizoguchi)
Der burde også være plads til »Little Big Man« af Penn og »Ingenmandsland« af Rosi, og hvis de danske udlejere havde været mere vågne, ville listen også have omfattet Ruy Guerras »Os Deuses e os Mortos« og Rainer Werner Fassbinders »Der Amerikanische Soldat«, »Götter der Pest«, »Whity«, »Pioniere in Ingolfstadt« og »Warnung vor einer heilige Nutte«, som alle er set i udlandet i 1971.

Sammenslutningen af danske filmkritikere har for femte gang stemt om, hvilke af årets biografpremierer, der bør fremhæves som årets 10 bedste film. Efter stemmeflertal er titlerne disse:

»Little Big Man« (Penn)
»Ægtemænd« (Cassavetes)
»Ugetsu – en bleg og mystisk månes fortælling efter regnen« (Mizoguchi)
»Døden i Venedig« (Visconti)
»Lige før natten« (Chabrol)
»Medløberen« (Bertolucci)
»Sendebudet« (Losey)
»Taking Off« (Forman)
»Sherlock Holmes' privatliv« (Wilder)
»Trafik« (Tati)

Sammenslutningen har yderligere stemt om de tre bedste premierer i TV-biografen. Filmene er:

»Den ensomme kvinde« (Ray)
»Det er min kone mand« (Littlewood)
»Næverne i lommen« (Bellocchio)

■ **HJERTER TRE**

Les deux anglaises et le continent. Frankrig 1971. Dist: Valoria Films. **P-selskab:** Les Films du Carrosse (Paris)/Cinetel (Paris). **Ex-P:** Marcel Berbert. **P-leder:** Claude Miler. **I-leder:** Roland Thenot. **P/Instr:** François Truffaut. **Manus:** François Truffaut, Jean Gruault. **Efter:** roman af Henri Pierre Roché. **Foto:** Nestor Almendros. **Kamera:** Jean-Claude Riviere/**Ass:** Yves Lafaye. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Yann Dedet/**Ass:** Martine Barraque. **Ark:** Michel de Broin/**Ass:** Jean-Pierre Kohut. **Rekvis:** Jean-Claude Dolbert. **Kost:** Gitt Magrini/**Ass:** Pierangelo Cicoletti. **Komp:** Georges Delerue. **Tone:** René Levert. **Instr-ass:** Suzanne Schiffman, Olivier Mergault. **Makeup:** Marie-Louise Gillet. **Frisurer:** Simone Knapp. **Medv:** Jean-Pierre Léaud (Claude Roc), Kika Markham (Anne Brown), Stacey Tendeter (Muriel Brown), Sylvia Marriott (Mrs. Brown), Marie Lansart (Mme Roc) Philippe Léotard (Diurka), Irene Tunc (Ruta), Mark Peterson (Monsieur Flint), Annie Miller (Monique de Monferrand), Christine Pellé (Claudes sekretær), Georges Delerue (Claudes forretningsfører), Jeanne Lobre (Mme Jeanne, concierge), Anne Levaslot (Muriel), Sophie Jeanne (Clarisse), René Gaillard (Hyrevognschauffør), Sophie Baker (Café-veninden), Marcel Berbert (Malerihandler), David Markham (Spåmanden). **Speaker:** François Truffaut. **Org. længde:** 132 min. → 118 min. **Længde:** 118 min., 3223 m. **Censur:** **Udl:** Palladium. **Prem:** 14.1.72.

Indspilningen startet 28. april 1971, sidste optagelser foretaget den 9. juli 1971. Eksteriørscener filmet i Normandiet.
NB: Afskrift af filmen trykt i l'Avant-Scène nr. 121, januar 1972.

blå bog

HELGE KRARUP, f. 1949, læser filmvidenskab ved Københavns Universitet.

KURT MALMBAK-KJELDSEN, f. 1948, læser filmvidenskab ved Københavns Universitet. Går til forelæsninger i »Irrationel kommunikation« ved Kultursociologisk Institut samme sted.

JØRGEN OLDENBURG, f. 14.7.1940, programsekretær ved TV-teatrets filmsektion siden 1965, magister i teaterhistorie i 1966.

WERNER PEDERSEN, f. 17.7.1922, lektor i filmkundskab på Biblioteksskolen. Werner Pedersen har tidligere fungeret som filmkonsulent i Statens Filmcentral (1959-61) inden han blev direktør for SFC. I årene 1967-70 direktør for Kortfilmrådet.

	Flemming Behrendt (Weekend-avisen)	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Martin Drouzy	Poul Einer Hansen (Weekend-avisen)	Henning Jørgensen (Information)	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Morten Piil (Information)	Chr. Braad Thomsen
* **Generalen** (Keaton, Bruckman)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★
* **Steamboat Bill Junior** (Reisner)	★★★	★★★★		★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★
Kødets lyst (Nichols)	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★		★★★	★★★	★★★★	★★★★
Trafik (Tati)	★★★	★★★★	★	★★★	★★★		★★★	★★★	★★★	★★★★	★
Kes (Loach)	★★★	★★★	★★★			★★★		★★★	★★		★★
Decameron (Pasolini)	★★★	★★★		★★★	★★★	★★★		★★★	●	★★★	★★
Ægtemænd (Cassavetes)	★★	★★★★	★★	★★		★★	★	★★★	★	★★★	★★★★
Hjerter tre (Truffaut)	★★★	★	★	★★★★		★★★	★★	★	★	★★★★	★★★★
Vestens syndige par – McCabe & Mrs. Miller (Altman)		★★	★★★	★★	★★	●	★★★	★★	★★	★★★	★
* **Hvem er bange for Virginia Woolf?** (Nichols)		★★★	★★		★★	★		★★	★★		★
Den satans søndag (Schlesinger)	★			★★		★★			★	★★★	★
Peter Kanin og hans venner (Mills)						★		★★	★★		
Djævlene (Russell)	★★	★★★	★★	●		●	★★★			★★★	●
Metello (Bolognini)	★	★		★★		★	★★	★★	★★		
Som nat og dag (Cornell)	★	★★		★★	●		★	★★★	●	★★★	★★
Aristocats (Reitherman)		★★	★★		★	●	★★		★★		
De vilde ryttere (Frankenheimer)	●		★	★			★★		★	★	
Et juleeventyr (Neame)					★				★	★	
Hotel Plaza nr. 719 (Hiller)		★	★		●	●	★★	★★	★	★	
Spillemand på en tagryg (Jewison)		★				●			★★		●
Diamanter varer evigt (Hamilton)		★			★		★		●	★	●
Dynamit eller Dollars (McLaglen)	●						★		★		
Panik i Nåleparken (Schatzberg)	●	★	★	★★			●		●	●	●
En skibsluders skæbne (Clouse)			★		●						
De kalder mig Trinity (Clucher = Barboni)		★★			★	●	●				
Hvem var John Kane? (Goldstone)		★	●		●		●			★	
Fyret ved verdens ende (Billington)						●	★		●		
Blind terror (Fleischer)					●		●		●	★	
Passageren i regnen (Clement)	★	●				●			●		
Billy Jack (Frank = Laughlin)		●			●	●	●	●	●		
Hosekræmmeren (Thomsen)	●								●	●	
Hovedjægerne (Christensen)	●	●		●					●	●	

* = repremierer

18. årg. februar 72 Kr. 8.00