

# Fransk filmuge



## Fætter og Kusine

Instruktør: JEAN-CHARLES TACHELLA  
Jean-Charles Tachellas »Cousin Cousine« kommer til os bedækket med hæder fra især de angelsaksiske lande, hvor man helt tydeligt har ladet sig charmere af dette udslag af gallisk esprit forklædt som frisind på det sædelige område.

Selv må jeg også indrømme en vis fascination ved det første genemsyn en sludfuld decemberdag i London sidste år. Den fik mig til at glemme mine alt for tynde skos penetrabilitet og for en tid lege med på de lyse, letfærdige toner. Det lignede lykken.

Efter andet gennemsyn ligner det mere »Lykken«. Man vil måske huske en reaktion på Agnès Vardas film. Min reaktion på »Cousin Cousine« ligger på den linie. Den første henrivelse afløses af en tvivl om substansens tilstedeværelse. Var »Lykken« egentlig ansvarlig i sin kerne? Den så sådan ud med sin lyse, uskyldige skildring af lykke som en næsten naturtilstand. Men hvor stod egentlig instruktøren? Hvad var hendes formål med filmen udover skildringen af en naturlyrik der lignede hedonisme i hvide gevandter. Vel, en nyt møde med »Lykken« vil måske afsløre noget virkeligt om kærlighed og død. Det samme tror jeg ikke om »Cousin Cousine«. Den er skabt i en tid, hvor den franske pornofilm har kulmineret og resulteret i – bortset fra det økonomiske og det juridiske – et erotisk frisprog i den konventionelle film, der kan få gamle historier til at ligne nye, der kan camouflere trivialiteter så de ligner ideer.

Alt dette kan lyde som indledningen til en hård nedgøring af Tachellas film; men det er nok mere den tendens, jeg ser i hans film, jeg vil anholde, end selve filmen, nemlig tendensen til at udlevere personer i en endimensional skildring for at sætte helt og heltinde i et positivt relief, i et mere sympatisk lys, end de ellers ville befinde sig i, hvis de var omgivet af mennesker, der var skildret med rossellinisk kærlighed.

Tachella lægger ikke fingrene imellem i beskrivelsen af de voksne personer, der omgiver fætter, Ludovic (Victor Lanoux), og kusine, Marthe (Marie-Christine Barrault).

Ægtefællerne er hhv. en screw-ball af helt behandlingstrængende natur (Karine), og en mandschauvinist (Rascal), som end- og et kvindeseminar ville have svært ved at postulere. Begge går frit omkring i Tachellas verden, den førstnævnte sjovt og smukt spillet af Marie-France Pisier, der dog ikke kan lappe sammen på manuskriptets sløserier med formuleringen af hendes »sygdom« og af hendes baggrund, der er et bette postulat, den anden effektivt og skånselsløst udleveret af Guy Marchand på samme måde som Tachella udleverer hans affærer, da fyren i korte sekvenser farer omkring og opløser dem.

Hvor Tachella når at give sin satire bund såvel som skarphed er i skildringen af bør-

Victor Lanoux og  
Marie-Christine Barrault i  
»Fætter og kusine«.

nenes opdragelse til at kopiere de voksnes adfærd, vel at mærke den adfærd, som er mest konventionel og overflade-beregnet såsom selskabsdans, komme-sammen, falbalader o.lign, men så snart adfærden nærmer sig områder af menneskelivet, der er lidt kød på, ruller opdragelsessystemets jerntæppe ned med et brag. Alt det er naturligvis ikke noget nyt, og Tachella bruger det da heller ikke til noget nyt. Ingen af børnenes historier får lov at udvikle sig udover det situationistiske eller det anekdotiske. Børnene forbliver, som de voksne, statister omkring verdenshistoriens store elskerpar uden sorg og dadel. Vist er det sjovt undervejs, men egentlig burde det være tragisk; og det er nok humlen ved filmen: Den jonglerer letfærdigt med følelserne og stemningerne ved ikke at drage konsekvensen af sine egne postuler.

Det hedder vist distanceblænding. (Cousin Cousine – Frnkrig 1975).

Poul Malmkjær

## Manden, der elskede kvinder

Instruktør: FRANÇOIS TRUFFAUT

Den replik, der åbenbart har sat sindene stærkest i bevægelse i Truffauts »Manden, der elskede kvinder«, er forlagskonsulenten Genevièves (Brigitte Fossey) påstand, at hovedpersonen Bertrand Morane »ikke er nogen Casanova, ikke nogen Don Juan«. Herfra deler vejen sig: I dem, der siger, at naturligvis er Morane en vaskeægte Don Juan, en gemen kødfetichist med damen på hjernen (noget i den retning kunne læses i reklamebladet »1000 øjne«). Og i dem, der tager Genevièves parti, deriblandt Truffaut selv, der i interviews har hævdet, at en Don Juan især »udmærker« sig ved selvsikkerhed og overlegenhed, mens Bertrand er rådvild, usikker og ængstelig, altså ingen Don Juan. Hvertil man kun kan sige, at Truffaut siden Hitchcock-bogen har fået en usalig tendens til at udtale sig med stor autoritet om elementer i sine film, uden at tage højde for, at de i sammenhængen godt kan virke langt mere sammensatte og betydningsfulde, end han selv har øje for. Gid han ville lytte til sin egen Geneviève, når hun forklarer Morane, at hans bog er en i sig selv sluttet *helhed* – at den skaber sit eget univers, uanset at han selv mener at have »glemt« den vigtigste af alle forklaringerne: Vera (Leslie Caron).

Vil man tolke Genevièves udtalelser, bør man ikke mindst forsøge at se dem i sammenhæng: I forhold til kvindedyrkeren og -brugeren Bertrand har hun nemlig sit ganske bestemte »pædagogiske« formål. Og at instruktøren Truffaut lægger vægt på dette, fremgår af den placering, han har givet hendes figur i helheden: Det er hende, der starter filmens beretning på kirkegården (hvor Truffaut i øvrigt selv dukker op som en herre, der blotter hovedet for Bertrands kiste!) – og det er atter hende,

der i slutningen søger at tolke Bertrands livsskæbne ved sine kommentarer til kvindernes sørgetog. Hun er, som hun selv fremhæver, blevet hovedpersonens »fortrolige« ved at læse hans erindringskilddring. Og hun giver åbent til kende over for de andre forlagskonsulenter, hvad det er, hun synes om i bogen: at den ikke vil bevise en eller anden tese, men skildre et menneske i alle dets modsætninger (uden at hun dermed vil sige, at hun elsker alle disse modsætninger lige højt).

Det er på denne baggrund, man må se Genevièves bemærkning om, at Bertrand ikke er nogen Don Juan. Der er en bestemt rolle – et billede, han har af sig selv – hun gerne vil være med til at nedbryde. Don Juan-replikken er ét fingerpeg, et andet ligger i telefonsamtalen om tilføjelsen af Veras figur til bogen: »Prøv at holde mere af Dem selv«, siger Geneviève, »ellers kan De ikke holde af andre«. Hvad der fører direkte ind i den diskussion af konsroller, som (for mig at se) bliver det væsentlige i denne film.

Men for at nå så vidt, vil det være oplysende først at prøve at besvare spørgsmålet: Er Bertrand Morane faktisk en Don Juan? Svaret kunne gives i form af citater: »Jeg selv lader mig forføre af skønheden, hvor jeg end møder den, og underkaster mig gerne dens sødmefyldte herredømme. Fordi jeg har uretvet mig med én, vil jeg da ikke være uretfærdig mod andre. Jeg holder øjnene åbne for alles fortrin og giver enhver den hyldet og opvartning, som naturen byder os«, siger titelpersonen i Molières »Don Juan«. Ordene reflekterer nøje Genevièves forklaring, mens kvinderne defilerer forbi graven i sidste scene: »*Han elskede enhver på sin måde, er jeg vis på, og havde grunde til at elske dem alle. Ingen er ens. Hver har noget, ingen anden har – noget uerstatteligt.*« Snart er det en næse, snart et par ben, der fascinerer ham – snart en bestemt lidenskabelig holdning til tilværelsen (den jaloux Delphine – Nelly Borgeaud – der tilmed går i fængsel for hans skyld). Som Leporello – forfatter af listen over Don Juans erobringer i Mozarts opera – kan han endog forsøge at systematisere, hvornår han tiltrækkes af hvad: »Om vinteren af de tykke, om sommeren af de tynde«, hedder det i da Pontes libretto til operaen – og sandelig om ikke Bertrand Morane har præcis de samme årstidsbetemte lyster, når det gælder kvinders barme.

Men disse citater giver naturligvis ikke noget sammenhængende Don Juan-begreb. Vil man definere et sådant (der er mange!) kunne man gå til tyskeren Nikolaus Lenau, for hvem Don Juan er en mand, der er besat af »længslen efter at finde en kvinde, som er ham selve den inkarnerede kvindelighed« – dét billede passer i hvert fald med den skuffede Fabienes skildring af Bertrand som et menneske, der ikke kan elske et individ, fordi han er besat af selve »kærlighedens idé«. Og så kommer man vel Truffaut endnu et skridt nærmere ved at nærne sig hans ungdoms filosof, forfatteren Albert Camus,

der i »Sisyfosmyten« skildrer Don Juan som en af sine »absurde« helte, for hvem »ideen« ikke er et mål i sig selv, men et middel: »Det er netop fordi han elsker alle med samme lidenskab, og hver gang med hele sit jeg, at han må blive ved at bruge sit talent og sin intensitet den ene gang efter den anden ... Don Juan tænker ikke på at »samle på« kvinder. Han udtømmer deres antal og dermed sit livs muligheder.« Camus' Don Juan nærer ingen illusioner om en »evig« kærlighed – hans hensigt er at elske så ofte og så intenst som muligt, før døden sætter sit definitive punktum.

Meget betegnende tilkendegiver Bertrand over for Geneviève, at det eneste, der ville kunne sætte meningsfuldt punktum for hans bog om »Manden, der elskede kvinder«, ville være døden. Men forståeligt nok viger han tilbage for denne løsning på sin selvbiografiske roman – for til gengæld at blive indhentet af den i virkeligheden! Hvad der adskiller Truffauts Don Juan fra Camus' er i virkeligheden kun et eneste, som giver hans liv dets egentlig tragiske dimension: At han ikke kan slå sig til tåls med mangfoldigheden, men netop (som helten i Lenaus dramatiske digt fra 1844) må eftersøge én samlende »mening« med sin tilværelse som forfører.

Her er det, Vera kommer ind: Kvinden, som han holder ansvarlig for sin senere rastløs færden. Men lytter man efter, hvad hun siger – i Leslie Carons vidunderligt afklarede fremstilling – noterer man, at det faktisk var ham, der brød deres forhold. Hun var ikke den eneste ene, »Kvinden« i hans liv. Skal man overhovedet søge en begrundelse for hans måde at eksistere på, må man snarere søge tilbage til hans barndoms dominerende kvindefigur: Moderen, som i de sort/hvid-fotograferede flashbacks udøver en mærkværdig truende fascination over drengen – en truffautsk Donna Johanna, hvis elskovsbilletter ynglingen Bertrand skinsygt destruerer. At han senere i livet på én gang føler sig lykkelig og skyldig ved sin kærlighedens mangfoldighed, ville af en psykoanalytiker utvivlsomt blive sat i forbindelse med hans forhold til moderen, der karakteriserede hans første »erobring« som en »fladmåset gås«!

Hvad Geneviève forsøger, er i virkeligheden at helbrede Bertrand for dette traume – at lære ham at acceptere sig selv (»Prøv at holde mere af Dem selv, ellers ... osv.«) Derfor prøver hun at nedbryde hans Don Juan-image. Og derfor belærer hun ham om de nye »spillets regler« mellem kønnene: det ændrede styrkeforhold, der har gjort Bertrands fikserbillede af sig selv som den konstant virile forfører til en anakronisme. Her ligger selve den kønsrollemæssige brydning i filmen (hvad de mange, der slet og ret identificerer Truffaut med Bertrands »mandschauvinisme«, synes at have overset). Geneviève fordømmer ikke Bertrands søgen efter »mangfoldighedens umulige lykke« (som det hedder i den sidste scene på kirkegården) – hvad hun peger på, er de restriktioner, han har pålagt sig selv i sin tilsyneladende





dende frihed. Et moment, der fremhæves til fuldkommenhed af det følelses-reserverede, ja -hæmmede, i Charles Denners spil i hovedrollen.

Tragedien – for om intet mindre er der tale i denne Truffaut-film – ligger i, at Bertrand trods alt må give op over for disse »ændrede spilleregler« i det virkelige liv. Som kvinden i modebutikken, der kun kan elske med unge drenge, er han bundet til sin rolle – han kan fantasere i drømme om at stå udstillet i hendes vindue i undertøj, men tanken fylder ham med rædsel. Kun i én relation er han i stand til at give sig sin egen »kvindelighed« i vold, og det er – nu som så ofte før hos Truffaut – i forholdet til kunsten (ikke for ingenting sammenligner lægen Bertrands bog med en kvindes svangerskab!). Ene her oplever han en reel frihed: markeret i den ganske korte, men forunderlig poetiske scene, hvor han – under bogens sætning – forvandler farven på den lille piges kjole fra rød til blå (en af de mange præcist pointerende detaljer i Truffauts nuværende »impressionistiske« still!). Forfatterskabet giver hovedpersonen mulighed for at skabe en plan i sit tilsyneladende planløse liv: Af »Forføreren« (bogens originaltitel) bliver »Manden, der elskede kvinder« (hvad der allerede smager lidt mere af idé) – og da Bertrand sænkes i graven, gør Geneviève ligefrem romanen til meningen, i hvert fald resultatet af hans liv: »Men af alle hans livs kvinder bliver der dog noget tilbage, et spor, et vidnesbyrd, en firkantet ting. 320 hæftede sider. Man kalder det en bog.«

Men den erkendelse, Bertrand har erhvervet i kunsten, lader sig ikke omsætte i hans virkelige (erotiske) liv. Da Geneviève er taget på juleferie, falder han tilbage i sin sædvanlige rastløse kvindejagt. Herunder kommer han af dage – hvad man fristes til at tolke symbolsk som den gamle mandssrolles endeligt: Over for kvinder har han lovprist sin »frihed«, over for mænd (arbejdskammeraten, der søger hans råd om en sagfører) har han dementeret den – i sidste instans kreperer han som en ynkelig slave af sin lidenskab. Som så ofte før har Truffaut dermed vist, hvordan passionen (»den definitive følelse«) udmunder i døden, men denne gang ikke med det vanlige præg af fatalisme. Til forskel fra Adèle H. (»I kærlighedens lænker«) og hovedpersonen i »Bruden var i sort« bærer Bertrand Moranes tilværelse ikke uundgåelighedens præg: Gennem Brigitte Fosseys intelligent argumenterende spil som Geneviève får man tværtimod en klar fornemmelse af, at denne Don Juan fra Montpellier via kunsten kunne være nået frem til en mere frigjort (i hvert fald mindre dobbeltmoralisk) opfattelse af kvinderne, kønsrollerne og sig selv. (L'homme qui aimait les femmes – Frankrig 1976).

Henrik Lundgren

Manden og kvinderne – to scener fra Truffauts »Manden, der elskede kvinder«.

# Providence

Instruktør: ALAIN RESNAIS

»Providence« – hvorfor ikke »Forsynet« på dansk? – er Alain Resnais' syvende og til dato lettest tilgængelige spillefilm. Det i sig selv siger dog ikke så meget. Hvis man skal bruge Truffauts skelnen mellem »forklære« og »dem, der gør tingene kompliceret«, hører Resnais afgjort til i sidste kategori. Der er over alle hans film – også »Providence« – noget tillukket, en selvtilstrækkelighed, der ikke, som det ofte er tilfældet, blot er udtryk for en kompleksfyldt foragt, men som virkelig er en naturlig autoritet og arrogance, baseret på en stærk indre overbevisning og harmonisk

burde man helt lade være. Der skal nok være dem, der vil hævde, at denne film skal man opleve sig til og ikke fortolke sig til, at »filosofien« ligger i selve oplevelsen og fascinationen af dens komplicerede stream-of-consciousness-teknik.

Stream-of-consciousness-teknik – det er et udtryk fra litteraturen (vistnok første gang møntet på Joyce's »Ulysses«, der skulle være indvarslingen af »den ny roman«). Det er da også nævnt før, at Resnais netop har samarbejdet tæt med et par af denne retnings prominente repræsentanter (Duras, Robbe-Grillet). På samme måde er der talt og skrevet meget om Resnais' filosofiske tilhørsforhold til fænomenologien og dens »subjektive tidsopfattel-

måske fordi hun havde kræft. Karakteristisk er det, at han ikke selv optræder i disse fantasier – med undtagelse af et sidste bevidsthedsglimt, næste morgen hvor han åbenbart ikke længere evner at holde sig selv »udenfor«. Dette glimt er vel også det eneste regulære tilbageblik, den eneste drøm, der ikke camouflerer skyldkomplekset i fiktion, men går lige på og hårdt: Han finder hustruen død i badekarret efter selvmordet.

Men i de øvrige »drømmescener« fungerer hans frodigt fabulerende forfatterfantasi glimrende og lader et drama udspille sig mellem 4 personer, alle hentet fra hans virkelighed, men her gjort til projektioner af ham selv (i større eller mindre grad).



Ellen Burstyn og John Gielgud i scene fra »Providence«.

balance. Det lyder mest som karakteristiken af en person, men det siger også noget om Resnais: At tale om hans film er at tale direkte om hans personlighed, hans overbevisning, hans filosofi. Hans film er en udfordring. For en gangs skyld er frasen om »en film, der kræver noget af publikum« på sin plads.

Det gælder også »Providence«, der på samme tid er en »nem« og »svær« film. Nem, fordi det denne gang er nogenlunde overkommeligt at udrede dens konkrete historie, til trods for alle krumspring mellem forskellige tids- og bevidsthedsplaner. Og dog svær, fordi det alligevel ikke er til at trænge ind i værket, finde en »nøgle« til dets dybere filosofiske betydninger. Måske

se«. Det passer altsammen glimrende på »Providence«. Den er stream-of-consciousness og subjektiv tidsopfattelse i højeste gear.

Hovedparten af filmen foregår »i hovedet på en gammel dreng«: Forfatteren Clive Langham, der natten før sin 78. fødselsdag i sin bevidsthed (over- og under-) gennemlever et selvopgør, iklædt drømmens og fiktionens forvirrende klædebon. Hovedelementerne i nattens fantasier er hans dødsangst (så vidt man kan forstå lider han af en fremskreden mavesygd, fremkaldt af en overdreven livsnydelse), og hans skyldkompleks over for sin afdøde hustru, der begik selvmord – måske på grund af hans følelseskulde og utroskab,

Personerne er hans legitime søn Claude, dennes hustru Sonia, den »uægte« søn Kevin – og så endelig Claudes elskerinde, som han imidlertid i sin bevidsthed ikke er i stand til at holde ude fra sin døde hustru, Molly (de spilles følgelig af en og samme skuespillerinde). Claude repræsenterer det formelle og arrogante – som et skalkeskjul for det sky og usikre, for følsomheden. Kevin er det vege, drømmende, den fortabte idealist, romantikeren, der svæver i verdensaltet. Claude er gjort til »skurk« og Kevin en slags »helt«, eller rettere: Den gamle ønsker at distancere sig fra Claude og identificere sig med Kevin.

Rollefordelingen er ikke ganske tilfældig, hvad man får illustreret i det afslut-



tende afsnit, der foregår dagen derpå, og man præsenteres for virkelighedens Claude og Kevin, der kommer for at fejre den gamles fødselsdag.

Claude er også i virkeligheden en lidt reserveret sagfører, og Kevin studerer astronomi. I fantasierne hadede Claude sin far og ventede utålmodigt på hans død. I virkeligheden er det faderen, der har overført skyldkomplekset fra hustruen til sønnen Claude, og derfor har et overdrevent anspændt forhold til ham.

Men, som det hedder i en replik, drømmes fiktion er ofte så stærk, at den overlever og selv efter man er vågnet forekommer mere virkelig end den virkelighed, der møder den opvågnede. Således også i filmen. Den gamle mands indre virkelighed forekommer, til trods for dens iklædning af fiktion, mere virkelig end den påfølgende dags lidt anstrengte fødselsdagsidyl. Også for os tilskuere, der i filmens første 4/5 har været underlagt den fiktion, og som aldrig rigtig når at revidere vor opfattelse af personerne og dens rolle i gamlingens selvopgørsdrama, før filmen toner ud. Og så selvfølgelig fordi den af personerne, vi bedst kan gennemskue i det milde solskin, er den gamle, som nu i vågen tilstand påtager sin daglige maske af bedaget livskunstner med elegant kynisme. Han giver – næsten – uden at blinke partiet som den urokkelige materialist, der ufortrødent sværger til treenigheden af mad, drikke og kvinder, og som fornægter enhver svaghed over for den uundgæelige død med aristokratisk foragt (»Man er da ikke begyndt at tro på noget!«). Leve i nuet og lade døden komme, når den nu skal. »Man har bebrejdet mig, at jeg i min søgen efter stil har mistet følelsen«, mumler han til sig selv i et af nattens vågne øjeblikke, »men det er forkert, thi stil er netop et udsøgt udtryk for følelse!« Men det er netop dette hule selvforsvar, denne storslåede livsløgn, som nattens bevidsthedsstrømme med deres selvopgør er en stor benægtelse af. Leve i nuet, ja, men hans nu er sammensat af en skyldfølelse over for fortiden og en angst for fremtiden, for døden.\*) Og stilen er blevet en maske, en attitude, der undertrykker følelsen i stedet for at udtrykke den. Hvorfor skulle han f.eks. føle skyld over hustruens død, var det ikke netop for den følelseskulde, han havde ladet blive hende til del i levende live?

Det er ikke muligt at komme rundt om alle aspekterne i »Providence« i en anmeldelse, at kortlægge alle mangetydighederne vil kræve en længere analyse. Derfor har jeg koncentreret mig om det, der vel udgør en slags kerne. Men selv over for denne kerne står man usikker og ikke fuldtud tilfredsstillt. Der må være mere. Man ville gerne bore sig ind i denne kerne – måske blot for at finde nye lag, nye mangetydigheder. Og heri består vel, retfærdigvis sagt, noget af fascinationen. Nogle ville vel bruge store ord som »kunstens mysterium«, etc. Måske er det rigtigt, at »hemmeligheden« ved »Providence« er, at den simpelt hen skal opleves – netop som et mysterium. Måske var det også bare

hemmeligheden ved »Ifjor i Marienbad«, at den skulle opleves, »nydes« som en ren abstraktion?

I så fald er det vel en form for vanetænkning hos mig, når fascinationen – i hvert fald i tilfældet »Marienbad« – gradvist afløstes af en irritation? Måske er det mig, der er »sart« på en konservativ måde, når jeg ikke kan lide at blive »drillet« af Resnais med gådefuldhed på et intellektuelt højt niveau, uden at få, om ikke en færdigstrikket løsning, så dog i hvert fald en form for nogle eller ledetråd til gådens løsning. Jeg accepterer »Providence« som en udfordring, en gåde med et mylder af ledetråde, men hvis der er én, der fører lige i plet, så har jeg altså ikke fundet den – endnu. Jeg vil nok forsøge igen, og ingen bør afholde sig fra at forsøge sig med »Providence«, al den stund den er en perfekt realiseret film, der under alle omstændigheder er en oplevelse værd. (Providence – Frankrig/Schweiz 1976).

Peter Hirsch

\*) Jeg henviser til Jens Bruun Christensens redegørelse for fænomenologiens tidsop-

## Veninderne

Instruktør: JEANNE MOREAU

»Skuespillerfilm« kan vel ikke egentlig betegnes som en *genre*, men under alle omstændigheder er der tale om en *slags* film, der har et væsentligt fællestræk i deres produktionsforhold: det er film der er instrueret af en skuespiller. Og selv om et par af filmhistoriens største skuespillere også hører til blandt dens største instruktører – jeg tænker selvsagt på Charles Chaplin og Orson Welles – har de erfaringer, man i tidens løb har gjort med de etablerede filmskuespilleres instruktionsforsøg hovedsagelig kunnet opsummeres i et Skomager-bliv-ved-din-læst. For mens man undertiden kan notere sig, at instruktører røber skuespiltalent (eksempelvis Renoir i »Spilleets regler«, Truffaut i »Den vilde dreng« og »Close Encounters of the Third Kind« og Mazursky i »A Star is Born«), har skuespilleres instruktøraktiviteter som oftest resulteret i film, der var helt og holdent undværlige og nødvendige. Man kan måske stille det sådan op, at der ud over de egentlige, de ægte, de »fødte« instruktører – herunder også de personlighedsløse, habile professionalister – er tre grupper der – ikke uden en vis mindreværds kompleksfyldt forbitrelse – stræber efter instruktør-tronen: både manuskriptforfattere, fotografer og skuespillere higer jævnligt – ofte ud fra opfattelsen af deres egen metiers egentlige, men underkendte kapitalbetydning i en films tilblivelse – efter instruktørrollens uindskrænkede enevælde, for således for en gangs skyld at få det sidste ord over for instruktørens tyranniske institution og lave filmene med forståelse for hvad en films vellykkethed i virkeligheden afhænger af, dvs. (henholdsvis) manuskriptet, fotograferingen, spillet. Filmkritikeres erfaringer med

sådanne professionsbytninger kan – med alle generaliserings indbyggede uretfærdighed – sammenfattes i en tommelfingerregel, der siger, at man ikke kan vente sig noget godt af denne slags film, fordi manuskriptforfatteres film bliver for ordrige og uvisuelle (jævnfør Dudley Nichols' gamle »Sorg klæder Elektra« og film af Marguerite Duras, Ernest Lehman og Robert Bolt), fordi fotograferes film bliver ørkenvandringer i fotoeffekter og modlys (jævnfør William Frakers »Monte Walsh«, Nicholas Roeg's »Rødt chok« og Sergej Urusjevskijs »Pasnægteren«) og fordi skuespilleres film er for skuespiller-centrerede. Filmene lider alle af den slagside, der opstår ved at »instruktøren« benytter sin instruktionschance til at pleje og opprojjcere sin professionelle selvoptagethed, således at filmene får et anstrengt præg af at skulle vise, hvem der burde have det sidste ord i filmens verden. Filmene savner i reglen helhed og overordnet perspektiv, hvorved man får det indtryk, at instruktøren simpelt hen mangler, for instruktøren er jo netop en person der kan se en helhed i alle filmtilblivelsesprocessens heterogene faktorer og realisere denne helhed. Man kender et lignende fænomen fra musiklivet, hvor instrumentale eller vokale solister ofte, når de har nået berømmelsens tinder, benytter deres stjerne-status til at virkeliggøre hidtil hemmelige dirigent-ambitioner.

Det mest bemærkelsesværdige i disse professions-skift er måske, at der synes at være en slags omvendt proportionalitet mellem den pågældende kunstners talent i sin egen *métier* og det talent der lægges for dagen i rollen som »gæste«-instruktør. Instruktions-hobby'en afslører sig sædvanligvis som en umiskendelig *Violon d'Ingres*, et udtryk der er opstået ud af det forhold, at den store 1800-tals maler, Jean Auguste-Dominique Ingres, havde en sand lidenskab for at spille violin, til trods for at han havde usædvanligt ringe talent for det, hvorfor det forekom mere rimeligt om han investerede sin energi i det han faktisk kunne, nemlig male. »Skuespillerfilm« er ikke nogen usædvanlig foreteelse; i nyere tid har vi f.eks. set film af Marlon Brando, Jack Lemmon, Peter Fonda, Jack Nicholson, Paul Newman, Clint Eastwood, Kirk Douglas, George C. Scott, Maximilian Schell, Richard Attenborough, Albert Finney, Jarl Kulle, Per Oscarsson, Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Jean-Louis Trintignant – og Jeanne Moreau. Selvfølgelig kan der undtagelsesvist være nydelige film blandt disse – og Charles Laughtons »Kludedukken« ville man da nødtigt have undværet. Eller der kan være særlige tilfælde – som Vittorio de Sica og John Cassavetes (sans comparaison) – hvor virksomheden som skuespiller og som instruktør er to helt adskilte uafhængige karrierer. Men i reglen er filmene ikke interessante. Jeanne Moreaus debutfilm, »Veninderne«, der handler om fire selvoptagne skuespillerinders private og professionelle liv, er ingen undtagelse. Den er en typisk »skuespillerfilm«. (Lumière – Frankrig 1976).

Peter Schepelern