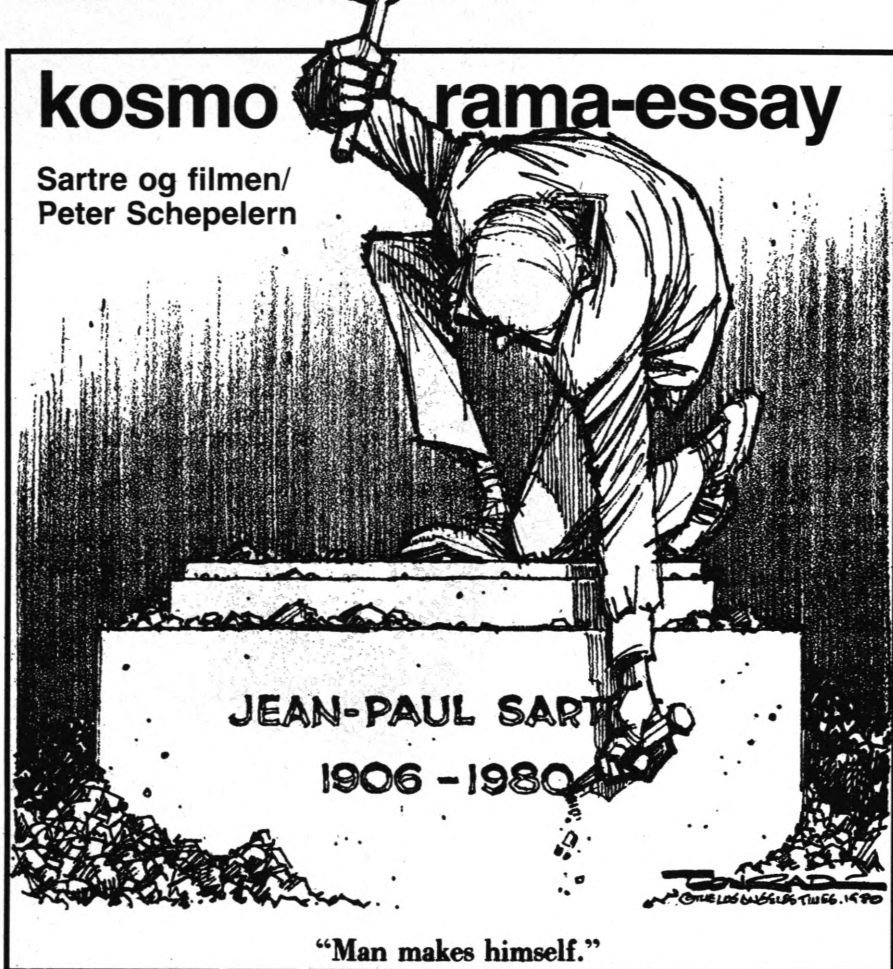


kosmo rama-essay

Sartre og filmen/
Peter Schepelern



“Man makes himself.”

I sin erindringsbog skriver Sartre:

»Jeg tør vædde på, at min generation ikke kan nævne tidspunktet for deres første møde med filmen. I blinde trådte vi ind i et traditionsløst århundrede, som skulle komme til at adskille sig fra de andre ved sine dårlige manerer, og den ny kunstart, den folkelige kunst, gav et billede af vort kommende barbari. Den var født i en røverkule, blev af myndighederne henregnet blandt markedsgøglet og havde således et folkeligt væsen, der forargede alvorsmænd. Det var en forlystelse for kvinder og børn; vi elskede den, min mor og jeg, men vi tænkte ikke meget over den og talte aldrig om den: taler man om brød, hvis det ikke mangler? Da vi opdagede, at den var til, var det allerede en rum tid siden, at den var blevet vort vigtigste behov ... I de almindelige sales demokratiske ubekvemmelighed havde jeg lært, at denne nye kunst tilhørte mig, som alle. Vi havde samme udviklingsalder: jeg var syv år og kunne læse, den var tolv år og kunne ikke tale. Det sagdes, at den befandt sig på et begynderstadium og måtte gøre fremskridt; jeg tænkte, at vi ville vokse op sammen. Jeg har ikke glemt vores fælles barndom ...«¹⁾

En snes år senere, i 1931, var Sartre blevet filosofilærer ved gymnasiet i Le Havre, og da han ved den årlige prisoverrækkelse skulle holde tale for studenterne, valgte han at tale om filmkunsten. På det tidspunkt havde han allerede – sammen med vennerne Nizan, Aron og Lagache – haft planer om at udarbejde et filmmanuskript²⁾ og havde også, sammen med Nizan og Simone de Beauvoir,

som han havde truffet i 1929, optaget små amatørfilm, en af dem med titlen »Bjerggribben«.³⁾

I foredraget vender han tilbage til barndomsoplevelsen, »for det er med filmen ikke med teatret, man i dag begynder«. Han konstaterer den – især utvivlsomt i provinsielle skolekredse – generelle mangel på respekt »for denne populære kunstart«, men det er for så vidt udmærket, »for i visse dunkle sale, overset af lærere og forældre, vil I kunne finde en diskret kunst, som man endnu ikke har tudet jer ørene fulde om, og om hvilken ingen vil drømme om at sige, at den er en kunstart, og overfor hvilken man med ét ord har overladt jer i en uskyldighedstilstand«.

Hvor den ældre generations åndshøvdinge affærdigede filmen – Anatole France hævdede f.eks., at »filmens udgør det værste folkelige ideal – det drejer sig ikke om verdens undergang, men om civilisationens undergang«, tvivlede Sartre ikke på filmen som kunstnerisk medium: »Jeg går ud fra, at filmen er en ny kunst, som har sine egne love, sine særlige virkemidler, som ikke kan begrænses til teater, og som har ligeså meget at tilbyde vores kultur som græsk eller filosofi«.

I sin tolkning af det specifikke ved filmen hæfter han sig især ved tidsligheden: »I filmen bliver handlingens fremadskriden skæbnesvanger, men den fortsættes. Det drejer sig ikke mere om tragediens abstrakte og beskårede tid, men man kan sige, at hverdagens varighed, dette vort livs banale forløb, pludselig har kastet sine vinger, vist sig i sin umenneskelige nødvendighed. Samtidig, blandt

alle kunstarter, er den nærmest ved den virkelige verden: virkelige mennesker lever i virkelige landskaber... Alt forekommer naturligt, undtagen denne march mod slutningen, som ingen kan standse«.

Med udgangspunkt i Pabsts »Die freudlose Gasse« og Gance' »Napoleon« karakteriserer han filmens univers: »Lad os beundre denne ubønhørlige, men smidige sammenkædning, denne sammenslyngning, hvor begivenheder fulde af mening følger sig ind, på én gang bestemt af naturen og af ånden, denne splittelse af handlingerne der finder sted pludseligt i sammenkædninger, snart klare, snart brudte, disse korte og flygtige påmindelser, disse dybe og hemmelige samspil mellem hver genstand og alle de andre: sådan er filmens univers«.

Og han slutter med at berolige forældrene: »Filmene er ingen dårlige skole«.⁴⁾

Fra Simone de Beauvoirs memoires ved vi, at den unge Sartre bevarede sin filminteresse. »Der var et medium, som Sartre satte næsten lige så højt som litteraturen: filmen. Det var mens han så billeder flimre hen over et lærred, at han modtog sin åbenbaring om kunstens fundamentale nødvendighed og indså hvor beklageligt tilfældigt vores fysiske baggrund var i sammenligning«.⁵⁾

Her i 30'erne så de film som Buñuels »Un Chien Andalou«, Pudovkins »Storm over Asien«, Stroheims »The Wedding March«, Sagans »Mädchen in Uniform«, Chaplins »City Lights« og »Modern Times«. Hun nævner hans modvilje mod lydfilm – typisk for filmkunstens fortalere i disse år: »Det talte ord var, ifølge ham, uforeneligt med den specielle uvirkelighed, på én gang poetisk, humoristisk og heroisk, som fascinerede ham ved filmen«.⁶⁾ Alligevel ville han i Le Havre-foredraget ikke slutte sig til talefilmens fordømmere: »Jeg tror, filmen er i færd med at købe sin ret til at tale...«⁷⁾

I de følgende år passede Sartre sit arbejde på gymnasiet, samtidig med at han kom i gang med den forfatterkarriere, som han siden sin barndom havde arbejdet frem mod. I 1938 kom romanen »La Nausée« (Kvalme) og i 1939 novellesamlingen »Le Mur« (Muren). Under besættelsen bliver hans klassisk inspirerede drama »Les Mouches« (Fluerne) en sensation i 1943, og året efter slår han sit navn yderligere fast med enakteren »Huis clos« (Lukkede døre).

Da befrielsen kom fandt Sartre sig snart i rollen som tidens berømteste kontroversielle kunstner, succesombrust dramatiker og filosof, hvis såkaldt eksistentialistiske lære om menneskets ufravigelige ansvar for sit eget og for andres liv var lige, hvad den desillusionerede efterkrigsungdom havde brug for. Det var værkerne fra denne periode, engagementet i modstandskampen (bl.a. som redaktør af undergrundsbladet *Combat*) og deltagelsen i de fleste aspekter af den offentlige debat, som er baggrunden for Sartres verdensberømmelse og enestående position i dette århundredes kulturhistorie.

Filmene, som han havde elsket siden sin barndom, blev aldrig nogen hovedsag for ham, men gennem hans næsten halvt århundrede lange litterære virksomhed satte den sig jævnlige spor.

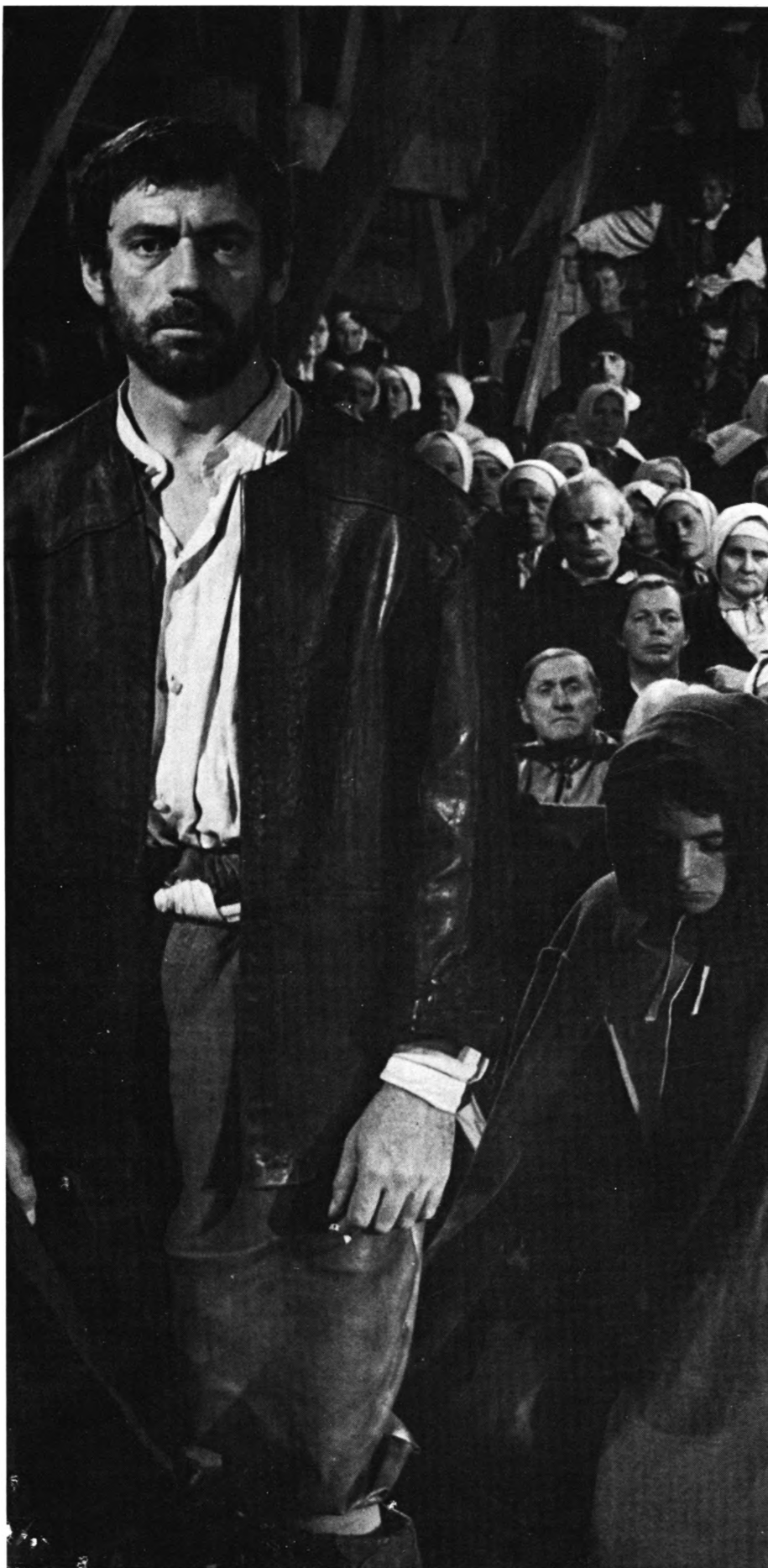
Han har skrevet om film i essayistisk form. Foruden Le Havre-foredraget kan nævnes en række artikler fra hans besøg i Hollywood i 1945,⁸⁾ desuden en omtale af »Citizen Kane«, hvor det afslutningsvis hedder: »I Citizen Kane er indsatserne sluttet (les jeux sont faits). Vi har ikke at gøre med en roman, men med en fortælling i fortid... Alt er analyseret, dissekeret, præsenteret i en intellektuel rækkefølge, i en falsk uorden, hændelserne som underordnes årsagerne, alt er dødt... Orson Welles' værk illustrerer, efter min mening, godt den amerikanske intelligentsias drama, rodløs og totalt afskåret fra masserne.«⁹⁾ Men ellers klager han over, at »talefilmen ikke har holdt stumfilmens løfter. Hollywood går frem i det gamle hjulspor.«¹⁰⁾

Fra halvtredserne stammer nogle notater om teatrets forhold til filmen, præciseret i en række punkter. Film er konserveret handling, teater en virkelig hændelse. Filmskuespilleren dominerer fuldstændig sit publikum, teaterskuespilleren ikke sit. I filmen er tilskueren dirigeret i bestemte retninger, på teatret kan man se på det, man ønsker. Filmen maler mennesker midt i verden og betinget af den. Teatret er en præsentation af mennesker over for mennesker gennem imaginære handlinger.¹¹⁾

Fra tresserne stammer to artikler, der hver kommer en kontroversiel film til undsætning. Russeren Andrej Tarkovskij vakte international opmærksomhed med »Ivanovo dëtstvo« (Ivans barndom) i 1962. Efter prisbelønningen i Venedig blev filmen angrebet af italienske marxister. Sartre kaldte i et brev filmen »en af de smukkeste film, jeg har set i løbet af de sidste år... en film, der er fundamentalt russisk og revolutionær, og som på en typisk måde udtrykker den unge sovjetiske generations følsomhed«. Han sammenligner den med Truffauts første film: »Jeg kunne næsten sige: se denne sovjetiske Ung Flugt, men for bedre at fremhæve forskellene. Et barn slås i stykker af sine forældre: så har vi den borgerlige tragi-komedie. Tusinder af børn knust i levende live af krigen, så har vi en af de sovjetiske tragedier.«¹²⁾

I 1963 lavede grækeren Nico Papatakis, der levede i Paris, »Les Abysses«, et grumt og brutalt drama – baseret på et manuskript af den absurde dramatiker Jean Vauthier, der behandlede samme sujet, som Sartres ven Genet havde brugt i skuespillet »Les Bonnes« (Stuepigerne): to søstre gør oprør mod den familie, de er tjenestepiger hos. Filmen blev kritiseret, men både Sartre og Simone de Beauvoir¹³⁾ roste den: »Filmen giver os sin første tragedie: »Les Abysses«. Dens emne: onskaben. Spillet er tabt fra begyndelsen for alle personerne indtil de alle er fordømte; men dog må det spilles, fra ende til anden, lige indtil dobbeltmordsfinalen, forudsagt siden det første billede, overlagt, uventet.«¹⁴⁾

Blandt Sartres øvrige skrivelser om film er et polemisk indlæg om Venedig-festivalen i 1968, et bidrag til debatten om Marcel Ophüls' »Le Chagrin et la pitié«, udtalelser omkring Pasolini og de film, han selv har været impliceret i.¹⁵⁾



Yves Montand i scene fra
»Heksejagt«

Sartres virksomhed som manuskriptforfatter begyndte, da selskabet Pathé gennem instruktøren Jean Delannoy engagerede ham til at udarbejde en række drejebøger. Han skrev øjensynligt i årene 1943-44 syv manuskripter, af hvilke kun det først afleverede, »Les Jeux sont faits«, blev realiseret i en nogenlunde adækvat form. Et andet, »Typhus« blev siden – i meget fri bearbejdelse – udgangspunkt for filmen »Les Orgueilleux«, hvorimod »Histoire de nègre«, »L'Apprenti-Sorcier«, »La grande peur«, »La fin du monde« og et unavngivet manuskript om modstandsbevægelsen aldrig er blevet realiseret eller udgivet (men antagelig kan ventes offentliggjort i den planlagte Pleiade-udgave af Sartres værker).¹⁶⁾

»Les Jeux sont faits« (Terningerne er kastet), der også udkom som en art film-roman og er blevet opført som teaterstykke,¹⁷⁾ er Sartres vigtigste originalbidrag til filmen, og står i Delannoys kompetente om ikke just kongeniale realisering som den vigtigste eksistentialistiske film, en attraktiv popularisering af Sartres filosofiske verdensbillede.

Eva og Pierre har aldrig kendt hinanden, men dør på samme tidspunkt i samme by i en unavngiven diktaturstat. Hun, en overklassekvinde, bliver forgiven af sin mand; han, en arbejder der tilhører en modstandsgruppe, skydes ned af en forræder. Da de kommer til dødens kontor og straks forelsker sig i hinanden, indrømmer administrationen, at de egentlig var bestemt for hinanden, men ved en fejltagelse ikke har truffet hinanden i levende live. De kan da benytte sig af en paragraf, der giver dem 24 timers nyt liv. Hvis de inden for dette tidsrum kan elske hinanden betingelsesløst og fuldstændigt uden tanke for andet, vil de få et helt liv sammen, ellers må de vende tilbage til de døde. I prøvedøgnet melder der sig – selvfølgelig, havde man næst sagt – faktorer, der truer kærligheden: Eve er for optaget af at advare sin søster, som hendes mand har udset til sit næste offer, og Pierre har mest tanke for at advare kammeraterne mod forræderen. Der er ikke tid nok til at elske, og til sidst dør de to deres død en gang til.

Filmen bevæger sig med fin ironisk skæbnehumor omkring i sin halvt virkelige, halvt uvirkelige verden, hvor flere århundreders døde går usete rundt blande de levende. Den filosofiske konklusion – den samme som Pär Lagerkvist nåede til i sit skuespil over samme emne, »Han som fick leva om sitt liv« (1928) – var, at menneskets liv bliver sådan som han selv vælger det. Når indsatserne er gjort, kører spillet. Det er mennesket selv, der vælger, ikke skæbnen der trækker lod. Man får det, man selv har været ude om. Filmen er så at sige en fantasifuld digterisk parafrase over en passage i Sartres tunge filosofiske hovedværk »L'Être et le néant« (1943), hvor det hedder: »Det er mig, folk i min generation, som bestemmer betydningen af den foregående generations anstrengelser og bedrifter, hvad enten vi genoptager og fortsætter deres sociale og politiske forsøg, eller vi iværksætter et klart brud og kaster de døde tilbage i unyttheden... Således kan vi fra dette synspunkt klart se forskellen mellem liv og død: livet bestemmer sin egen mening, fordi det altid er i et spændingspunkt; det ejer es-

sentielt selvkritikkens og selvforvandlingens magt, som får det til at bestemme sig selv som »endnu-ikke« eller, om man vil, gør det til forandringen af det, som det er. Det døde liv holder ikke derved op at forandre sig, og alligevel er alt gjort. Dette betyder, at for det er indsatserne gjort (les jeux sont faits), og at det fra nu af vil undergå sine forandringer uden på nogen måde at være ansvarlig for dem... Intet kan mere ske *inde fra* det; det er fuldstændig lukket; intet kan mere trænge derind«.¹⁸⁾ Det er nok en del af hemmeligheden ved Sartres position, at han altid har forstået at holde videnskaben beskæftiget med denne type besværlige spekulationer og samtidig har haft talent til at udmønte dem i indbydende kunstneriske former.

Kort efter krigen skrev Sartre yderligere to filmmanuskripter, begge urealiserede, men udgivne. Det første, »Les Faux Nez« (1947), er en komedie om en prins, der skæmmes af en kæmpemæssig næse. For at han ikke skal føle sig aparte, bærer alle ved hoffet kunstige kæmpenæser. Da rigets dårlige finanser nu kræver, at han gifter sig med en smuk og rig kongedatter, tvinger man også hende til at bære falsk næse. Skumle intriganter ved hoffet regner imidlertid med at kunne forhindre brylluppet ved at afsløre prinsens deformitet for prinsessen. Men ved et tilfælde kommer prinsen til at se prinsessen uden den kunstige næse. Han bliver meget begejstret og afslører, at han også har en normal næse under den falske. Intriganterne får en lang næse. Forklaringen er, at den egentlige prins er død som spæd og erstattet med en anden dreng, som hele sit liv har følt sig anderledes og umulig, fordi han åbenbart havde en næse, der var anderledes end alle andres.¹⁹⁾

»L'Engrenage« (på dansk som Rettergang) skulle oprindeligt realiseres af Bernard Borelier, men projektet strandede. I stedet blev det udgivet som filmroman (1948) og er også opført på teatret. Tematisk er det beslægtet med det senere »Les Mains sales« (og havde oprindeligt netop denne titel!) og fortæller om en revolutionær leder, der kommer til magten i en lille republik, der grænser op til en magtfuld kapitalistisk stat. Lederen befinder sig snart i det dilemma, at enten kan han gennemføre socialismen i landet, sådan som hans parti har kæmpet for, og så vil naboen ufortøvet invadere, eller også kan han forholde sig afventende, indtil nabostaten har engageret sig så meget i en anden konflikt, at den ikke vil blande sig i republikkens affærer, men så må han benytte sig af diktatoriske midler for at bevare magten. Partiet styrer ham i utålmodighed over hans politik, men kort efter befinder den nye leder sig præcis i samme dilemma.

I 1968 kommenterede Sartre værket: »Et lille land, rigt på olie, for eksempel, som eksisterer i fuldstændig afhængighed af fremmede. Jeg forestiller mig den situation, at en mand kommer til magten med revolutionære hensigter, som han virkelig har til hensigt at realisere, og som slutteligt slår sig til tåls med på grund af en magtfuld nabos krav at føre en modsat politik. I 1946 befandt størstedelen af de latinamerikanske lande sig i en situation af denne art. Siden har der været Castro, som har brudt cirklen. Castro har forstået, at pro-

blemet ikke var at tage magten, men først ved hjælp af guerillaen, siden ved hjælp af en folkelig rejsning at skabe de betingelser, som tillader ham at virkelig udøve den. Derpå indtraf i den østlige verden begivenheder, vi kender. Tjekkoslovakiet har ikke olie, og den sovjetiske imperialisme adlyder andre love end den amerikanske imperialisme. Men situationen er den samme: et stort land søger at påtvinge mindre stater beliggende i dets indflydelseszone sin lov«.²⁰⁾

Yves Allegrets film »Les Orgueilleux« (De hovmodige) fra 1953 var så langt fra det tilgrundliggende Sartre-manuskript »Typhus« (1943), at Sartre frabad sig at blive nævnt på forteksterne. Hans historie om en tyfus-epidemi i Kina, inspireret af en rejseoplevelse i Marokko, blev nu – hvor Camus havde haft så stor succes med sin roman om en algersk pestepidemi i allegorisk tyding – henlagt til en mexicansk landsby, hvor sygeplejerske Michèle Morgan under en rejse må søge hjælp til sin døende ægtemand og her træffer læge Gérard Philipe, der ellers er gået grundigt i hundene. Da manden dør, og faren for en epidemi vokser, mander lægen sin dog op – dels under indflydelse af situationens alvor, dels opmuntret af den skønne – og gør sin lægepligt. Filmen var en pæn succes i samtiden.

Omkring 1956 arbejdede Sartre på et urealiseret projekt om Joseph Lebon, en embedsmand fra revolutionstiden, henrettet i rædselsperioden.²¹⁾ På samme tid udarbejdede han manuskriptet til Raymond Rouleaus (til dels østtysk finansierede) filmatisering af Arthur Millers skuespil »The Crucible« (1953). Stykket, der var blevet opført i Paris i 1954 i Marcel Aymés af Sartre kritiserede bearbejdelse og med Sartres venner Yves Montand og Simone Signoret i hovedrollerne, var blevet til under indtryk af McCarthy-periodens klima af angiveri og politisk forfølgelse, allegorisk fremstillet gennem beretningen om en autentisk hekseproces i Massachusetts 1692. I det almindelige hekse-hysteri, der hærger egnen, udlægges præsten John Proctor og hans kone som hekse af en hævngherrig, tidligere tjenestepige, der har været præstens elskerinde. En retssag indledes, men selv om folket rejser sig i protest mod de groteske retstilstande, når man ikke at forhindre Proctors henrettelse.

»It was not only the use of 'McCarthyism' that moved me, but something which seemed much more weird and mysterious. It was the fact that a political, objective, knowledgeable campaign from the far Right was capable of creating not only a terror, but a new subjective reality, a veritable mystique which was gradually assuming a holy resonance«, har Miller sagt.²²⁾ I filmatiseringen »Les Sorcières de Salem« (Heksejagt) fra 1957, hvor Sartre nok understregede de revolutionære aspekter i slutningen mere end hos Miller og Aymé, var det også Montand og Signoret, der spillede. Filmen svang sig ikke op til de inspirerede højder, men var en sober, noget tung adaptation, fuld af ærlige hensigter.

Sartres sidste filmmanuskript blev til på opfordring af John Huston, der i slutningen af halvtredserne henvendte sig med planer om en Freud-film. Da filmen »Freud«, The Secret



Montgomery Clift i scene fra »Freud«

Passion« (Hemmelige lidenskaber) blev udsendt i 1963, var det dog uden Sartres navn. »Med undtagelse af konstruktionen, har det endelige manuskript kun ringe lighed med det, jeg skrev. Fejlen er dels min, dels Freuds«, har Sartre fortalt. »Mit manuskript ville have været umuligt at optage; det ville have spillet i syv-otte timer. Som De ved, kan man lave en film fire timer lang, hvis den drejer sig om Ben Hur, men et Texas-publikum vil ikke stå model til fire timers komplekser...

Det, som vi prøvede at gøre, var at vise Freud, ikke da hans teorier havde gjort ham berømt, men på det tidspunkt i 30-årsalderen, hvor han tog helt fejl; hvor hans ideer havde ledt ham ud i håbløse fejltagelser... Det er, for mig, det mest betagende øjeblik i en stor opdagelsers liv – når han synes forplumret og fortabt, men så har geni til at samle sig og få alt i orden igen.«²³⁾ Filmen, der også blev temmelig groft beskåret af producenterne, kom sluttelig til at ligne den typiske hollywood'ske

kitsch-biografi, trods Montgomery Clifts fine spil i titelrollen.

En række af Sartres værker er blevet filmatiseret, i øvrigt uden at han selv har haft nogen indflydelse på manuskripterne. Først kom, i 1951, Fernand Rivers' adaption af »Les Mains sales« (1948; på dansk som »De urene hænder«). Historien fortæller om en situation i det lille Illyrien, naboland til Sovjet og Tyskland. Kommunisterne overvejer at kalde den røde hær til hjælp mod den tyske besættelse, men har betænkeligheder ved, hvordan de skal få Sovjethæren til at trække sig tilbage, når den har opfyldt sin mission – et problem, som jo ikke just har mistet sin aktualitet i de forløbne år.

Det er Sartres mest udtalt politiske samtidskommentar i dramatisk form, tilspislet i modsætningsforholdet mellem Hoederer, den store mand i partiet, stærk og handlekraftig, ikke bange for at få beskidte hænder, og den blege, intellektuelle Hugo, en fanatiker af borgerlig baggrund, af partiet nu installeret som Hoederers sekretær med den mission at likvidere ham. Stykket dramatiserer virkningsfuldt konflikten mellem idealisten og pragmatikeren i dialoger som denne:

– Hvad hjælper det at kæmpe for menneskenes frihed, når man foragter dem så meget, at man propper dem med løgn?

– Jeg lyver, når det er nødvendigt, og jeg foragter ingen. Det er ikke mig, der har opfundet løgnet. Den er født i et klassesdelt samfund, og hver af os har fået den i arv ved fødslen. Det er ikke ved at nægte at lyve, at vi udrydder løgnet. Det er ved at bruge alle midler til at udjævne klasseforskellen.

– Ikke alle midler er lige gode.

– Alle midler er lige gode, når de fører til målet.²⁴⁾

Filmen, der ikke har været vist i Danmark, bød på godt spil af Pierre Brasseur og Daniel Gélin, men dens politiske konflikt var svækket. Sartre fralagde sig ethvert ansvar: »Jeg vasker mine hænder...«²⁵⁾

Det korte skuespil om »La P(utain) respectueuse« (Den anstændige luder) fra 1946 blev i 1952 filmatiseret af Charles Brabant og Marcel Pagliero (der havde spillet Pierre i »Les Jeux sont faits«). Det blev et tungt, men ganske virkningsfuldt melodrama om den sande menneskelighed, men undgik ikke klicheerne i sin historie om racekonflikter i en amerikansk sydstat. Filmen (der i Danmark hed »Den respektable glædespige«) var – i modsætning til stykket – udstyret med en optimistisk slutning, som Sartre anerkendte: »Jeg kendte for mange unge arbejderklassefolk, som havde set stykket og var blevet modløse, fordi det endte sørgeligt. Og jeg indså, at de som virkelig er trængte og som hænger ved livet, fordi de bliver nødt til det, har brug for håb.«²⁶⁾

I 1954 kom den første filmatisering af Sartres berømteste stykke, »Huis clos«, som han allerede inden fremkomsten havde haft planer om at filme med Clouzot som instruktør.²⁷⁾ Tre mennesker, som hver på sin måde har forbrudt sig i deres jordeliv, er i det hinsidige spærret inde i et hotelværelse, hvor de til evig tid er dømt til at pine og håne hinanden.

Helvede – det er de andre, hed det i stykkets verdensberømte sentens. Da stykkets primære dramatiske og tematiske effekt lå i den klaustrofobiske overholdelse af tidens, stedets og handlingens enhed – således, at man egentlig snarere kunne sige, at helvede: Det er de tre enheder – var det noget nær det mest forfejlede, man kunne gøre, når man som instruktøren Jacqueline Audry, via en slags filmværk i hotelværelset, præsenterede forklarende flash-backs. En argentinsk version fra 1962 (Tad Danielewskis »No Exit«) begår samme fejl, men har i det mindste forsynet historien med en kontant horror-atmosfære. Begge versioner er i Danmark vist under titlen »Lukkede døre«.

Sartres adaption af Alexandre Dumas d.æ.s. stykke om skuespilleren Edmund Kean, »Kean« (1954), dannede i 1956 grundlag for en italiensk film med Vittorio Gassman både som instruktør, hovedrolleskuespiller og manuskriptforfatter (med Suso Cecchi d'Amico og Francesco Rosi). Filmen er øjensynlig ikke vist uden for Italien i noget større omfang.

Sartres sidste skuespil – og en af hans forfatterkarrieres største kunstneriske triumfer – var det monumentale drama om Tysklands skyld og brøde, »Les Séquestrés d'Altona« fra 1960, en dyster beretning om en Krupp-agtig skibsrederfamilie, hvis ældste søn i protest mod egne og andres udskjelser under nazismen har lukket sig inde på sit værelse i familiepaleet i Hamburg-forstaden Altona, hvorfra han, under faderens, søsterens, den yngre broders og svigerindens opmærksom-

hed, undsiger hele det tyvende århundrede: »Dette århundrede kunne være blevet et godt århundrede, hvis ikke mennesket fra umindelige tider var blevet holdt under observation af en grusom fjende, som havde svoret at ødelægge det, det nøgne, onde, kødædende dyr – mennesket selv...«²⁸⁾

Oprindelige planer om en filmatisering med Jules Dassin som instruktør blev forkastet af producenten Carlo Ponti, der lod Vittorio de Sica overtage med hjælp fra Cesare Zavattini, hvis manuskript yderligere blev hollywoodiseret af amerikaneren Abby Mann, som nok var den hovedansvarlige for filmen »The Condemned of Altona« (Fangerne i Altona)s op-hobning af betydningsladede pinligheder. Oven i familie-melodramaet, som fik en ekstra tand, føjedes udvalgte afsnit fra Brechts »Arturo Ui« og »Det tredje Riges frygt og elendighed«, og Šostakovics 11. symfoni slog tonen an, mens de Sica heroisk baksede med at få en slags helhed ud af Sophia Lorens, Maximilian Schells og Fredric Marchs overspil.

Først med Serge Roullets filmatisering i 1967 af titelnovellen fra samlingen »Le Mur«, om tre dødsdømtes sidste timer i et fængsel under den spanske borgerkrig, kom en Sartre-filmatisering som forfatteren selv kunne gå ind for. »Nogle af mine værker er tidligere blevet filmatiseret, men jeg har aldrig genkendt mig selv i disse film«, skrev Sartre til Roulet, »i Dem derimod genkender jeg mig selv helt og holdent, og jeg beundrer den dybe hæderlighed, som har forhindret Dem i nogensinde at stille Dem foran den novelle, De har valgt at gengive.«²⁹⁾ Debutanten Roul-

lets arbejde følger da også med største ærbødighed forlægget, men i en asketisk knugende stil, hvor måske nok fortællingens ironiske slutpointe ikke rigtig kommer til udfoldelse.

I sin litterære stil har Sartre klart nok jævnlgt været under påvirkning fra filmen. Ikke blot i hans filmromaner »Les Jeux sont fait« og »L'Engrenage«, som han regulært har indlemmet i sin litterære produktion, noterer man sig en teknisk og stilistisk afhængighed af filmmediet.

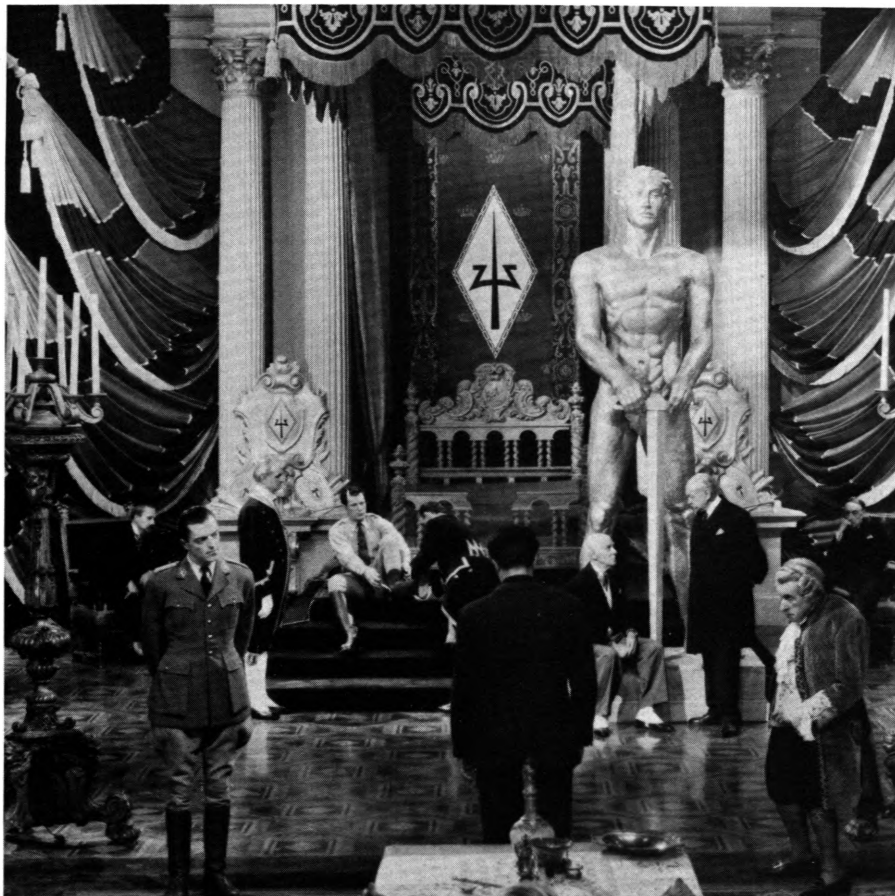
Allerede i debutromanen »La Nausée«, der hovedsagelig er fortalt i en drejebogsagtig præsens, demonstreres den sartre'ske virkelighedsopfattelse, som især hæfter sig ved tingenes blotte, synlige eksistens. Tingene er der bare, de er meningsløst til stede. »At eksistere er at være til stede, simpelt hen; de eksisterende ting kommer til syne, man kan møde dem, men man kan aldrig udløde dem af noget«, for »synet er en abstrakt opfindelse, en rensat, forenklet idé, en menneskelig idé.«³⁰⁾ Denne prosa – som bliver forudsætningen for Robbe-Grilletts nye roman-teknik i halvtredserne – er gennemtrængt af en stærk visuel oplevelse af ting, visualiteten fremstår som vidnesbyrd om eksistens.

Den filmiske montages muligheder for uformidlet sammenstilling af handlingsforløb, der er tids- eller stedsmæssigt forskellige, påvirkede i 30'erne amerikaneren John Dos Passos, som i sin store roman-trilogi, »U.S.A.«, gav et flimrende filmisk panorama over epoken. Sartre beundrede Dos Passos meget, anså ham endog for tidens største forfatter, hvad man nok har lidt svært ved at begribe idag. Og han overtog hans filmiske montage-teknik, da han i anden del af sin ufuldførte romanserie »Les chemins de la liberté« – »Le sursis« (1945, på dansk Galgenfrist) – ville give et totalbillede af Europa i de kritiske septemberdage 1938. Det er en kompliceret, men ikke fuldstændig vellykket bedrift. Der 'klippes' uafbrudt fra den ene europæiske handlingstråd til den anden:

»Hitler nærmede sig bordet, og den smukke alvorlige stemme steg op i den rene luft; på femte sal i Hotel Massilia trak en kvinde frisk luft på sin altan, hun hørte stemmen, hun sagde: »Gomez, kom herud og hør negeren, det er fortryllende!« Milan tænkte på sit ben, og hans glæde slukkedes; han greb Anna hårdt om skulderen og sagde: »Mig vil de ikke vide af, jeg duer ikke mere til noget«. Og negeren sang. Armand Viguier var død, de to blege hænder lå slappe på lageten, de to kvinder vågede og drøftede tingene, de havde straks fået sympati for hinanden; Jeanne tog et frottéhåndklæde og tørrede sine hænder, så gned hun ham på låret, Chamberlain sagde: »Vedrørende første punktum vil jeg tillade mig at forelægge Dem to indvendinger«, og negeren sang: »Bei mir bist du schön«, hvilket betyder: for mig er du den skønneste...«³¹⁾ Osv.

I »Les Mains sales« udnyttede Sartre det i datidens film så yndede flash-back. På nutidsplanet siger Olga: »Fortæl mig fra begyndelsen...« og Hugo går i gang: »Lad os sætte, at det hele begyndte i marts 1943«, og så

Scene fra »Terningerne er kastet«



bliver der mørkt og når lyset kommer tilbage, er vi i den samme stue to år tidligere. Herfra bevæger dramaet sig så frem til sin kulmination – hvor Hugo i jalousi skyder Hoederer – og så »hører man Olgas og Hugos stemmer i mørket. Lyset stiger lidt efter lidt« og med denne sceniske ækvivalens til filmens *fade out* og *fade in* er vi tilbage i nutidsrammen.³²⁾

I »Les Séquestrés d'Altona« arbejder Sartre videre med det filmiske flash-back i mere raffineret form.

Endelig skal det nævnes, at Sartre selv har vist sig på film. I Védres' »La vie commence domin« (Livet begynder i morgen) fra 1950, en semi-fiktiv historie om en ung mand, der »belæres om det moderne materialistiske verdensbillede af videnskabens og kunstens store personligheder«³³⁾ er der, foruden episoder med Gide, Picasso og Le Corbusier, en sekvens, hvor Sartre giver beroligende råd til den forvirrede Jean-Pierre Aumont. I Baratiers »Le Désordre à vingt ans« (1967), en dokumentarisk film om Saint Germain-miljøet, ser man to glimt af Sartre.³⁴⁾

I 1972 optog Alexandre Astruc og Michel Contat materialet til en portrætfilm om Sartre, »Sartre par lui-même«, der på grund af finansielle vanskeligheder først blev udsendt i 1976 (som bog i 1977). I samtaler med bl.a. Simone de Beauvoir fortæller Sartre om sit liv, sin karriere, sin filosofi og kunst og knytter kommentarer til sit politiske engagement. Et stort projekt om en TV-serie, hvor Sartre skulle fremlægge sit syn på Frankrigs historie i det tyvende århundrede, blev aldrig realiseret på grund af det statslige TVs modstand.³⁵⁾ Sidste gang, vi så Sartre på film, var i Josée Dayan & Malka Ribowskas også i Danmark viste portrætfilm om »Simone de Beauvoir« (1978), hvor den aldrende Sartre med få ord og miner tiltrak sig mere opmærksomhed end filmens hovedperson.³⁶⁾

I erindringsbogen fortæller Sartre, hvordan han ofte som dreng sad drømmende og forestillede sig romantiske bedrifter. Når hans mor spurgte ham, hvad han lavede, svarede han: »Je fais du cinéma« – »Og faktisk forsøgte jeg at få billederne ud af min hjerne og at virkeliggøre dem uden for mig selv mellem rigtige møbler og rigtige vægge, lige så strålende og synlige som dem, der gik over lærrederne«. Da han blev vakt for litteraturen, gik det tilbage med hans filmvirksomhed: »Jeg 'lavede film' sjældnere: mine romaner var mig et og alt«.³⁷⁾

Og selv om det altså allerede var i 10-årsalderen, Sartre valgte litteraturen frem for filmen, viser hans produktion, at han virkelig aldrig glemte, at han og filmen havde haft »en fælles barndom«.

7. »Les Ecrits de Sartre«, s. 548.
8. Jf. »Les Ecrits de Sartre«, s. 97, 109, 120, 124-125.
9. »Les Ecrits de Sartre«, s. 125.
10. »New-York« Ville coloniale, IN »Situations III«, s. 123.
11. Jf. »Un théâtre de situations«, s. 85-88.
12. »A propos de 'L'Enfance d'Ivan'«, IN »Situations VII«, s. 333 og 340-341.
13. Simone de Beauvoir skrev en kort tekst under samme rubrik som Sartre, genoptrykt i »Les Ecrits de Simone de Beauvoir« (udg. af Claude Francis & Fernande Gontier, Paris 1979). Om Beauvoirs forhold til filmen kan i øvrigt oplyses, at memoierne flere steder taler om film og filmfolk; at hun i 1959 skrev en artikel om »Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome« (på fransk i »Les Ecrits de Simone de Beauvoir«); at hun i 1959-60, på opfordring af André Cayatte, udarbejdede et manuskript over temaet skilsmisse, som Cayatte imidlertid ikke anvendte til den endelige film »La vie conjugale« (Han og hun), 1963, der var to samholdende film som præsenterede et ægteskab fra mandens og kvindens synspunkt; at Josée Dayan i 1977 lavede en televisering af novellen »La Femme rompue«; at hun medvirkede i »Sartre par lui-même« og selv er portrætteret i Sandra Elkins amerikanske TV-film »An Interview with Simone de Beauvoir« (1976) og i Josée Dayan & Malka Ribowskas »Simone de Beauvoir« (1978).
14. »Le cinéma nous donne sa première tragédie: Les Abysses«, »Les Ecrits de Sartre«, s. 733-734.
15. Jf. oversigten nedenfor over Sartres film-artikler.
16. Om de upublicerede manuskripter, se Obliques No. 18-19, s. 346 og »Les Ecrits de Sartre«, s. 29.
17. Teateropførelser: Heinrich Lausberg: »Einführung in Sartre's Les Jeux sont faits« omtaler Theo van Alst & Günther Fleckensteins dramatisering; Obliques No. 18-19, s. 130, henviser til Heinrich Amersdorffers tyske dukke-version fra 1969.
18. L'Être et le néant«, s. 627-628; eng. udg. »Being and Nothingness« (New York 1966), s. 664-665.
19. Jf. »Les Ecrits de Sartre«, s. 162-163 og Oleg Kofoed, s. 81-84.
20. »L'Engrenage« (1968) IN »Un théâtre de situations«, s. 368-369.
21. Jf. Obliques No. 18-19, s. 347.
22. Arthur Miller: »Collected Plays«, London 1958, s. 39.
23. »Entretien avec Kenneth Tynan« (1961), IN »Un théâtre de situations«, s. 161-162; eng. udg. IN Tynan: »Tynan Right & Left« (1967), s. 308-309.
24. »Les Mains sales«, V afd., 3. scene.
25. »Les Ecrits de Sartre«, s. 488.
26. »Entretien avec Kenneth Tynan«, s. 165; eng. udg. s. 311.
27. Jf. »Les Ecrits de Sartre«, s. 496.
28. »Les Séquestrés d'Altona«, V akt.
29. Citeret efter T. Jungstedts artikel i Røster i radio/TV, 28.11-4.12.1975.
30. »La Nausée«, Her efter da. udg. s. 156 og 155.
31. »Le sursis«, Folio-udg. s. 72. Her efter da. udg. 1947, s. 57.
32. Jf. »Les Mains sales« overgangene mellem I og II afd. og mellem VI og VII afd.
33. Bjørn Rasmussen: »Filmens Hvem Hvad Hvor«, bd. 2, 1968, s. 525.
34. Jf. »Les Ecrits de Sartre«, s. 699-703 og L'Avant-Scene No. 75 (nov. 1975), s. 35 ff.
35. Jf. »Sartre par lui-même«, Ecran 76, No. 52, s. 62.
36. Jf. Kosmorama, nr. 145, s. 43.
37. »Les Mots«, s. 117 og 121; da. udg. s. 102 og 105.

SARTRE OM FILM

1931: »L'art cinématographique«, Les Ecrits de Sartre, s. 546-552.
 1944: »Le style dramatique«, Un théâtre de situations, s. 22 ff. NB s. 24 og 48.
 1944: »Un film pour l'après-guerre«, jf. Les Ecrits..., s. 97.
 1944: »Puissance du cinéma«, jf. Les Ecrits..., s. 109.
 1945: Hollywood-serie, jf. Les Ecrits..., s. 120, omfattende »Hollywood 1945«, »Hollywood 1945: Comment les Américains font leur films«, »Holly-

wood évolue«, »Un film sur Wilson a apporté des voix à Roosevelt«, »Hollywood aura demain un concurrent de plus: le Mexique«.
 1945: »Villes d'Amérique«, Situations III, NB s. 97 og 102.
 1946: »New-York, Ville coloniale«, Situations III, NB s. 123.
 1947: Int. ang. Les Jeux sont faits, jf. Les Ecrits..., s. 156.
 1947: »Situations de l'écrivain en 1947« (kap. 4 af Qu'est-ce que la littérature?), Situations II, NB s. 267, 269-270.
 1954: Int. ang. Kean-film, jf. Les Ecrits..., s. 270-271.
 1958: »Théâtre et cinéma«, Un théâtre de situations, s. 85-88.
 1961: Entretien avec Kenneth Tynan, Un théâtre de situations; eng. version i Tynan: Tynan Right & Left. Især om Freud-manuskriptet.
 1962: »Discussion sur la critique à propos de 'L'Enfance d'Ivan'«, Situations VII.
 1963: »Le cinéma nous donne sa première tragédie: Les abysses«, Les Ecrits..., s. 733-734.
 1964: »Les Mots«, da. udg. »Ordene«. NB s. 96-121; da. udg. s. 85-105.
 1967: »Mythe et réalité du théâtre«, jf. Les Ecrits..., s. 438-439.
 1968: »Sartre sulla Mostra di Venezia«, jf. Les Ecrits..., s. 468-469.
 1968: »L'Engrenage«, Un théâtre de situations, s. 367-371.
 1971: »Débat sur le film Le Chagrin et la pitié«, jf. Un théâtre de situations, s. 373.
 1976: »Non fate il processo a Pasolini«, jf. Obliques, No. 18-19, s. 341.
 1976: »Sartre parle du film«, int. ang. Sartre par lui-même, jf. Obliques No. 18-19, s. 341 og Ecran 76, no. 52, s. 61-62.

LITTERATUR

Beauvoir, Simone de La Force de l'Age (Paris 1960).
 Beauvoir, Simone de La Force des Choses (Paris 1963).
 Beauvoir, Simone de Tout Compte Fait (Paris 1972).
 Beauvoir, Simone de Les Ecrits de Simone de Beauvoir (Paris 1979).
 Contat & Rybalka (ed.) Les Ecrits de Sartre (Paris 1970).
 Cranston, Maurice Sartre (Edinburgh/London 1962).
 Francis & Gontier (ed.) Les Ecrits de Simone de Beauvoir (Paris 1979).
 Kauffmann, Stanley A World on Film, (New York 1966): anmeldelser af »The Condemned of Altona« og »Les Abysses«.
 Kofoed, Oleg »L'Oeuvre littéraire de Jean-Paul Sartre«, II, Orbis litterarum, København 1949.
 Lausberg, Heinrich »Einführung in Sartre's Les Jeux sont faits«, Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 196. bind, 111. årg., 1. hæfte (Braunschweig 1960).
 Lejeune, Philippe »L'autobiographie parlée«, Obliques No. 18-19, (Paris 1978).
 Magny, Claude-Edmonde L'Age du Roman Américain (Paris 1948).
 Mauriac, Claude Petite Littérature du cinéma (Paris 1957), s. 35-49: »Jean-Paul Sartre«.
 Murray, Edward The Cinematic Imagination – Writers and the Motion Pictures (New York 1972): Uidentificeret Sartre-tekst om filmen, s. 278.
 Obliques, No. 18-19, (Paris 1978), særnummer om Sartre.
 Sartre, Jean-Paul L'Être et le néant (Paris 1943).
 Sartre, Jean-Paul La Nausée (Paris 1938).
 Sartre, Jean-Paul Le Mur (Paris 1939).
 Sartre, Jean-Paul Le sursis (Paris 1945).
 Sartre, Jean-Paul Théâtre I (Paris 1947).
 Sartre, Jean-Paul Les Mains sales (Paris 1948).
 Sartre, Jean-Paul Les Séquestrés d'Altona (Paris 1960).
 Sartre, Jean-Paul Les Jeux sont faits (Paris 1947).
 Sartre, Jean-Paul L'Engrenage (Paris 1948).
 Sartre, Jean-Paul Situations I-X (Paris 1947 ff).
 Sartre, Jean-Paul Les Mots (Paris 1964).
 Sartre, Jean-Paul Un théâtre de situations (Paris 1973).
 Sartre, Jean-Paul Sartre – un film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat (Paris 1977).
 Sartre, Jean-Paul Les Ecrits de Sartre (Paris 1970).
 Schepelern, Peter »Pennens som kamera – Filmens indflydelse på litteraturen«, Sekvens – Filmvidenskabelig årbog 1979 (København).
 Thody, Philip Jean-Paul Sartre (London 1960).
 Zeitner, Gerda »Bemerkungen zu Sartres 'Les Jeux sont faits'«, Neue Schweizer Rundschau, 17. årg., hæfte 9, (Zürich 1950).

Noter

1. »Les mots«, s. 97 og 100; her frit efter »Ordene«, s. 85 og 88.
2. Jf. »Les Ecrits de Sartre«, s. 24.
3. Jf. »Les Ecrits de Sartre«, s. 24.
4. »Les Ecrits de Sartre«, s. 546-552.
5. »La Force de l'Age«, s. 53; eng. udg. »The Prime of Life«, Penguin, s. 48.
6. »La Force de l'Age«, s. 54; eng. udg. s. 49-50.