



Hvad er l'insolite?

Henri Agel: „Miroirs de l'insolite dans le cinéma français“. 7e art. Les Editions du Cerf, Paris 1958.

En af de glosser, der anvendes hyppigt i det franske filmkritiske sprog, er *insolite*. De mindre ordbøger oversætter det til usædvanlig, påfaldende — og undertiden bruger de franske kritikere det, hvor de danske kritikere ville sige ukonventionel. Der er dog den forskel, at medens den tænksomme danske (eller engelske) kritiker ikke uden videre vil lægge en værdi i ukonventionel (eller unconventional), bliver hos franskmændene *insolite* meget let rosende i sig selv. Det chokerende, overraskende, forbløffende kommer let til at stille andre æstetiske begreber i skyggen hos den franske entusiast.

Henri Agel (der skrev om Grémillon i „Kosmorama 13“) er derfor ret sikker på at blive læst af mange landsmænd, når han beskæftiger sig med l'insolite i fransk film. Men han bruger *insolite* på en lidt anden måde end den gangse. Istedet definerer han ganske vist, hvordan han bruger det — måske ud fra den betragtning, at der er lige så mange slags *insolite*, som der er kunstnere. Efter læsning af bogen står det dog næsten helt klart, hvad han forstår ved ordet. Indledningskapitlet påkalder især surrealisterne, og ord som surrealistisk, mystisk, drømmeagtig, særegent poetisk kan hjælpe os til at indkredse l'insolite. Men paradoksalt nok havner Agel til sidst — efter at have gennemgået en række film, som disse ord i større eller mindre grad passer på — i en begejstret omtale af flere nyere franske dokumentarfilm. Paradoxet er dog ikke så stort, som det ved første øjekast kan synes: Flere af disse film søger netop at udtrykke en særegen poesi af virkeligheden og at finde de største og de mærkeligste kræfter i de mindste verdener. For at undgå enhver misforståelse er det måske nødvendigt at tilføje, at poesien ikke mindst findes i skildringer af det frygtelige og grusomme. Franjujs slakterifilm „Le Sang des Bêtes“ og Resnais' film om de tyske koncentrationslejre, „Nuit et Brouillard“, er ikke ladet ude af betragtning.

Bogen er ganske interessant lagt an kompositorisk, idet den begynder med det svageste og slutter med det bedste — altså det efter Agels mening svageste og bedste. Stort set. For tarveligt *insolites* regner han instruktører som Decoin, Davivier, Christian-Jaque og Delannoy. I en lidt grov forkortning kan man måske tillade sig at resumere hans indvendinger derhen, at deres mystifikationsapparat er alt for iøjnefaldende.

Meget viligere er han ikke imod Marcel Carné (måske den af alle filminstruktører, der har været ude for den mest pinefulde revaluering), og det er glædeligt at se Agel tage afstand fra den forlorent

bizarre „Juliette ou la clef des songes“. Den katolske Agel kan heller ikke gøtere manuskriptforfatteren Jacques Prévert — han skynder sig dog at pointere, at dette ikke skyldes Préverts antiklerikalisme, og fremhæver, at antiklerikalismen hos Buñuel ikke generer ham. Agel finder Jacques Prévert alt for didaktisk og alt for kløvnagtig til at være en rigtig digter og foretrækker langt broderen Pierre („Voyage Surprise“). I det hele taget synes for Agel det didaktiske ofte at diskvalificere til det ægte insolite (som ofte kan findes i den „rene“ farce) — selv Autant-Laras „L'Auberge Rouge“, der i hvert fald er højt usædvanlig i sin blanding af det makabre og det burleske, anses for overvættets belærende, skønt flere scener roses.

Clairs „I en udkant af Paris“ er bare et bolsje, og René Clément frapperer først og fremmest ved den åndelige tomhed, der mærkes i hans film. Lamorisses „Den røde Ballon“ er forceret „poetisk“, ikke poetisk.

Alt dette lyder måske urimeligt i referat, men dommene underbygges med solid argumentation (og nærværende anmelder er næsten enig i alle Agels domme). Først da vi kommer til Cocteau's „Orphée“ („Kærlighedens mysterium“) begynder der for alvor at komme varme i Agels stemme, skønt han ikke undlader at bemærke, at denne instruktørs beherskelse af l'insolite er „invertit“.

Men de største insolites er Jean Epstein (ikke i Poe-filmen, men i flere af de andre værker), naturligvis Jean Vigo og naturligvis Buñuel. De ophæver skellet mellem virkeligheden og mysteriet — som også en række af de moderne franske dokumentarister (som nævnt bl. a. Franju og Resnais) kan gøre det. Med en flot blanding af koncise iagttagelser og intelligent provokerende *dicta* siges der overordentligt meget fængslende og sandt om disse elskede filmkunstnere — dette er filmkritik på et niveau, ingen drømmer om at nå herhjemme inden for en overskuelig fremtid.

Til allersidst kommer — som en apotheose — Rouquières „Lourdes“. Filmen kaldes enestående — „le surnaturel capté à l'état brut“. For Agel må det højeste insolite blive det mystiske i religiøs betydning.

Erik Ulrichsen.

Den store kamp

International Film Annual No. 2. Edited by William Whitebait. John Calder, London 1958.

Vi henlede sidste år med glæde opmærksomheden på den første „International Film Annual“, der er en langt mere lodig og interessant årbog end Maurice Speeds „Film Review“.

Og nr. 2 er endnu bedre end nr. 1. Som redaktør er Campbell Dixon blevet afløst afløst af den bedre begavede William Whitebait („New Statesman"s filmkritiker), der har været klog nok til at knytte „Sight and Sound“-folkene til foretagendet, som derved har fået et mere sagligt og indsigtfuldt præg.

I artiklen „Three to cheer for“ skriver Lindsay Anderson om Richard Williams' eksperimenterende, filosofiske tegnefilm „The Little Island“, Claude Chabrols her i bladet tidligere omtalte „Le Beau Serge“ og Andrzej Wajdas „Generation“ og „Kanal“. Disse tre instruktører har undgået konformismens morals, og Anderson hylder dem generøst. I nogle principielle betragtninger fremhæver han, at det synes vanskeligere og vanskeligere for filmkunstneren at holde sig fri af konformismen, og han finder derfor, at det i højere og højere grad først og fremmest må være kritikerens opgave at hjælpe de få kunstnere, der ikke bøjer sig for filmverdenens mange trykpression. „On the battlefield of the cinema, the critic also has his place in the line“. Med en let fornær-

melse og nogle blaseret-ironiske bemærkninger om, at kritikeren nu ikke kan betyde så meget, ville de fleste danske anmeldere læse om denne „overspændte“ appel til kamp — og undlade at se og skrive om den næste interessante, uimporterede film, der vises af „Institut Français“ (f. eks.). Men Anderson ved, hvad han taler om; han er selv en kompromisløs instruktør, der gang på gang møder vanskeligheder, og han har erkendt, hvad kritisk støtte kan betyde. De dårlige film får kaskader af publicity, og hvis kritikeren tror, at pæne gennemtænkte anmeldelser af de importerede film er tilstrækkeligt som modoffensiv, ser han urealistisk på vor verden. Det er tvivlsomt, om den kritiker, der ikke også konstant i interviews, kronikker, filmboeanmeldelser og omtale af væsentlige uimporterede film er kæmpende, kan være til nogen større nytte i filmlivet.

At filmkunsten kræver kamp, ses af den store indiske instruktør *Satyajit Rays* artikel om sit arbejde med „*Pather Panchali*“ og „*Aparajito*“ — den viser også, hvor meget international anerkendelse kan betyde for kunstneren. *Karel Reisz* skriver med verve om eksperimentalfilm-festivalen i Bruxelles, og *Penelope Houston* påviser forskellene mellem den italienske neorealisme og den moderne amerikanske *Chayefsky-realisme* i et af bogens bedste bidrag. I en jermiade fortæller *Graham Greene* om, hvorledes hans romaner er blevet forvansket af filmindustrien, og *Louis Marcourelles* analyserer kyndigt filmsituationerne i ostlandene — med fremhævelse af den ungarske indsats. Den amerikanske kritiker *Arthur Knight* har sendt en rapport om Hollywoods fjernsynspåvirkede film og *spectacles* (de to dominerende forsvarsidéer i slagsmålet med fjernsynet), *Frank Hauser* forsøger at sondre kritisk mellem science fiction-filmene, og *Whitebait* selv spørger i en *tough* artikel: Hvornår bliver den engelske film voksen? Yderligere er der stof fra *Jean Renoir*, *Orson Welles*, *Harry Watt*, *Jean Quéval* og *Gilbert Salachas* (fransk film), manuskriptforfatteren *Carl Foreman* og *Dilys Powell*.

„International Film Annual“ er nu noget nær den ideale filmr bog. Den gode tekst synes man dog at have „købt“ for rigeligt mange billeder fra underlige film blandt de værdifulde *stills*.

Wladimir Winde.



Drømmens virkelighed

NOTTI BIANCHE (HVIDE NÆTTER).
Prod.: Franco Cristaldi | Vides 1957. Instr.:
Lucino Visconti. Manus.: *Suso Cecchi D'Amico* og *Luchino Visconti* efter *Dostojevskis*
novelle „Hvide Nætter“. Foto: *Giuseppe Rotunno*. Dekor.: *Mario Chiari* og *Mario Garbuglia*. Klipning: *Mario Serandrei*. Musik:
Nino Rota. Medv.: *Maria Schell*, *Marcello Mastroianni*, *Jean Marais*, *Clara Calamai*,
Marcella Rovena, *Dick Sanders*, *Maria Zanoli*.

Dostojevskis novelle „Hvide Nætter“ søger at op-hæve skellet mellem drøm (i betydningen længsel) og virkelighed. En ung mand, der er en drømmer, og som er ude af kontakt med „virkeligheden“, møder

en aften i St. Petersburg en ung pige, der drømmer om at gense den „prins“, hun mødte for et år siden. Han var fattig, og han tog til Moskva for at forsøge at skaffe sig et udkomme. Han lader imidlertid vente på sig, skønt aftalen var, at de to skulle mødes igen, og den unge drømmer håber at kunne indtage hans plads, men håbet er kortvarigt: „Prinsen“ kommer, den unge piges inderste længsel bliver til virkelighed, medens virkeligheden hos den unge drømmer bliver til længsel.

Næsten alt siges i novellen gennem dialogen, og *Visconti* har intelligent indset, at stoffet måtte transformeres meget i en film, der skulle give, hvad *Dostojevski* havde på hjerte.

Han (og *Suso Cecchi D'Amico*) har da først og fremmest foretaget to ændringer, der er i nær forbindelse med hinanden, og som *tilsammen* skulle give omtrent samme facit som *Dostojevskis*. Den unge drømmer er gjort til mindre af en drømmer og „outsider“ — i novellen skildres hans isolation i lange replikker, som det vist ville være umuligt at overføre til filmformen. Til gengæld er *helbeden* blevet mere drømmerisk, *bele* filmens verden svinger ved hjælp af små nuancer fra drøm til virkelighed og tilbage igen. Der er tale om en slags objektivisering af tilstanden hos novellens jeg, og teoretisk forekommer denne fremgangsmåde rigtig. Den må i det foreliggende tilfælde være den rette vej fra litteratur til billeder.

Det virkeligt/uvirkelige har man i filmen søgt at skabe ved hjælp af en række forskellige metoder. Medens den russiske forfatters historie er fast forankret i St. Petersburg, har man i højere grad i filmen arbejdet med *dépayement*, med at slå jorden væk under vore fødder. Man kan i denne forbindelse først og fremmest pege på valget af skuespillere: Pigen spilles af den i Østrig fødte *Maria Schell*, den dominerende mandlige hovedrolle af italieneren *Marcello Mastroianni* og „prinsen“ af franskmænden *Jean Marais*. Den nationalitetsblanding, som ofte gør coproduktionerne urealistiske, er her sandsynligvis tilstræbt med det æstetiske mål at skabe det virkeligt/uvirkelige.

Yderligere led i denne *dépayement* er det, at begge mændene er „fremmede“ i filmens by, og at en russisk historie er henlagt til Italien, vel at mærke ikke et realistisk Italien, men et Italien, der delvis er bygget op ved hjælp af „teaterdekorationer“. I sneseenen fornermer man et bevidst islet af noget „russisk“.

Filmens vil vise os drømmens virkelighed og det drømmeriske i det virkelige. Om det første fortæller især slutningen, i hvilken „prinsen“ kommer tilbage til den unge pige, om det andet f. eks. den store dansescene. Der er næsten hele tiden et „spil“ mellem drøm og virkelighed i billederne, f. eks. i den sidste sekvens, i hvilken den unge mand fjerner sig med sin længsel, og hvis stemning kontrasterer med det „Esso“-skilt, der ses i billedet. Som regel svarer de hastigt skiftende omgivelser og kulisser dog til personernes sjælelige tilstande, f. eks. i den fortrinlige passage, i hvilken man ser på *Maria Schell* og *Jean Marais* i teaterlogen og hører tonerne fra operascenen. *Visconti* interesserer sig stærkt for operaen, og det har været hans hensigt ikke blot at give denne scene, men også meget af det øvrige i filmen, noget højspændt stileret — som det også var det i den politisk-erotiske „*Sansernes Rus*“.

I „Hvide Nætter“s erotisk-poetiske afsnit er der en diskret symbolik, som ikke findes hos *Dostojevski*. Det er sandsynligt, at denne symbolik må ses i forbindelse med *Viscontis* læretid hos *Jean Renoir*. I en berømt artikel har den franske kritiker *André Bazin* påvist, hvorledes symbolske vande spiller en stor rolle ned gennem *Renoirs* produktion. Som i megen moderne lyrik er vandet hos *Renoir* ofte det kvindelige, livets kilde, og i „Hvide Nætter“ får det en lignende værdi, da *Maria Schell* og *Marcello Mastroianni* sætter sig i båden.