

at benytte Gevacolor fremfor andre systemer); han står således svagere i brugen af *sit* værktøj, end den ældre film gjorde i *sit*. Intentionerne kan dog bedømmes. Først og fremmest fæstner man sig ved Molanders tilbøjelighed til ved anvendelsen af en enkelt stærk farve i et iøvrigt svagt farvet billedfelt at koncentrere tilskuerens opmærksomhed om en enkelthed på en måde, der i sin virkning minder om gamle films anvendelse af irisafblændinger og »soft focus«. En mangel ved farverne er, at de ikke — eller næsten ikke — er graderet i spøgelsescenerne, der derved får et næsten lige så realistisk præg over sig som den »normale« handling. Når man tænker på, hvad engelsk film har opnået med farveløse »spøgelse« blandt realistisk farvede omgivelser, virker resultaterne her ret utilfredsstillende. Den vigtigste indvending mod anvendelsen af farverne iøvrigt er, at de *ikke* anvendes! Et højdepunkt i handlingen er en ildebrand — der er forfølgelse i slæder med fakler — en tilfrosset bugt har stor dramatisk betydning — filmen begynder med en skottedans (der ikke findes i stumfilmen); her må da være farver og dramatisk farveudnyttelse? Ja, flammerne er selvfølgelig rød-gule, isen hvid og skoteskørterne ternede; men dramatisk farveudnyttelse — nej! Stillers sort-hvide ildebrand var et brølende inferno ved siden af Molanders farvede gløder, og Stillers tilfrosne bugt var en Herrens isnende forbandelse mod Molanders grå-hvidt frosne havvand.

Denne kritik af manglende dramatisk udnyttelse af de tekniske muligheder gælder også selve handlingsforløbet og klipningen af de enkelte scener. Molander har — formodentlig med henblik på eventuel eksport af filmen — øjensynligt med vilje udeladt alt, der kunne virke usædvanligt eller »svensk sært«. Han har ændret Selma Lagerlöfs og Stillers Sir Archie fra en charmerende landsknægt,

der kommer galt afsted, til en brutal konspirator, der lidet overbevisende tilsidst fortryder sine handlinger; han tilføjer en forhistorie, der forklarer, hvorfor skotterne sendes ud af Sverige, men som samtidig forflygtiger handlingens koncentration. Der opnås derved det modsatte af det tilsigtede; netop fordi der *ikke* arbejdes med noget andet end det, publikum plejer at få, og der *ikke* arbejdes videre på nogen national stil, hæver filmen sig ikke over det jævne gennemsnit.

I virkeligheden er denne artikels sammenligning uretfærdig. Stillers »Herr Arnes Penge« er et hovedværk ikke alene i Sveriges, men i verdens filmhistorie, og Molanders udgave er en hæderlig, ikke uinteressant handlingsfilm af traditionelt tilsnit. Det er ikke en skam at blive overgået af Mauritz Stiller! Det, nærværende artikel bebrejder Molanders film, er, at den ikke opfylder sine prætensioner! Mindre landes forsøg på at gøre sig internationalt gældende lykkes ikke ved at leve op til den gængse standard, men ved at skabe og fastholde en kunstnerisk selvstændig, nationalt karakteristisk stil. Det var *det*, Stiller og Sjöström gjorde, og det er *det*, Molander *ikke* gør!

Morsomme **FRANSKMÆND**

Af Christian Dotremont

Den unge belgiske forfatter Christian Dotremont, der redigerede kunsttidsskriftet »Cobra«, skriver i denne artikel om det burleske i moderne fransk film. Dotremont har i længere tid opholdt sig i Danmark i flere perioder, og hans roman »La Pierre et l'Oreiller«, der senere på året udkommer hos Gallimard, foregår næsten udelukkende i Danmark. Dotremont har også skrevet surrealistisk præget poesi.

Fransk film synes i de senere år at være præget af en interessant tendens: Den fine ironi, den franske esprit, den galliske esprit, det gode humør træder

mere og mere i baggrunden til fordel for humoren, den bidende satire, det burleske. Man behøver blot at tænke på, at medens den franske filmkomedies største navn før krigen var René Clair, er det i dag Jacques Tati. Ganske vist kan man også finde det burleske hos René Clair, men det er næsten altid afdæmpet og tonet ned og motiveret med intentioner, som man slet ikke finder hos Tati.

Det er indlysende, at denne forandring i nogen grad må ses i forbindelse med tidernes skift. Komikken er overalt blevet mindre smilende og mere direkte. Men fænomenet er i Frankrig mere slående og mere bemærkelsesværdigt end andre steder.

Der findes nemlig i Frankrig en solidt funderet komisk tradition. Den kan karakteriseres ved et vist mådehold, beherskelse i brugen af effekterne, en gradvis, harmonisk, sammenhængende udvikling i de komiske situationer. Burlesken og især det nonsensprægede ligger meget langt fra denne tradition.

I Jacques Tatis film (før »En festlig Dag« og »Festlige Feriedage« iscenesatte han nogle kortfilm, der parodierer forskellige sportsgrene) får komikken udtryk på en abrupt måde, undertiden går det meget hurtigt, undertiden trækkes situationerne ud, og dagliglivet gøres absurd: Han konstruerer ikke artificielle absurde situationer, men han afslører det absurde i dagligdagens situationer. Der mangler ikke sammenhæng, men der er et stort antal gags. Vi er både langt fra »Det glade Vanvid« og fra det typiske franske lystspil som f. eks. Clouzots »Miquette et sa mère« eller Beckers »Edouard og Caroline«.

Tati står iøvrigt ikke isoleret, skønt hans komik er meget personlig. Gibeaus film (»L'Histoire du Baton« f. eks.), Gille Margaritis' (»Actualités Comiques« etc.), »Les Aventures des Pieds Nickelés« og Pierre Préverts »Voyage-Surprise« indeholder mere humor end esprit, og forkærligheden for det absurde er tydelig i dem. Og hvis man sammenligner Margaritis' »L'Homme« (en film på ca. en time om mennesket og dets opførsel) med Tatis film, ser man let en fælles mentalitet. Tati har afgjort skabt noget, men dette »noget« lå allerede i luften.

Man bør iøvrigt huske, at der for disse film, endog før krigen, blev iscenesat enkelte franske film af lignende art: Pierre Préverts »L'Affaire est dans le Sac« og Carnés »Et tosset Drama« (skre-

vet af Jacques Prévert). På det tidspunkt drejede det sig om en direkte påvirkning fra surrealismen (som Jacques Prévert tilhørte), og surrealismen har utvivlsomt tilført Frankrig fremmede elementer: Tyske (Romantikkerne, Grabbe, Lichtenberg etc.), engelske (Lewis Carrolls nonsens f. eks.) o. a. Indflydelsen fra surrealismen er i dag blevet mindre direkte, men mere generel.

Det ville være interessant at påvise, hvorledes det burleske, det absurde, det humoristiske optræder mere og mere hyppigt i Frankrig — og ikke blot i filmene, men også på teatret (Adamou, der dyrker en voldsom »sort« humor i stykkerne »L'Invasion« og »Les Grandes Manoeuvres«, Ionesco, der arbejder med noget lignende i »Les Victimes du Devoir«), i karikaturen, i reklamen o. s. v.

Skal man i denne fornyelse af fransk komik se en åbenlys angelsaksisk, specielt amerikansk påvirkning? Utvivlsomt, men påvirkningen er ikke rent mekanisk, og man kan slet ikke tale om efterligning. Rent overfladisk set er der f. eks. hos Tati reminiscenser af Buster Keaton. Men den franske burleske er meget forskellig fra den amerikanske, og forskellene bliver større og større. Hos Tati bemærker man en iøjnefaldende diskretion, noget, som kun sjældent forekommer hos amerikanerne. Tati standser sine gags, han driver dem aldrig til den yderste grænse. Hvis han skulle finde på at bruge det klassiske lagkagebombardement, ville han nøjes med at vise kasket og lagkagen i fart mod ansigtet, han ville afgjort ikke vise resultatet: Ansigtet tildækket med flødeskum. I denne diskretion, som er noget relativt nyt i farcen, er der noget typisk fransk.

Man kan gøre opmærksom på endnu en forskel: Medens den amerikanske burleske akkompagneres af megen verbal udfoldelse (især hos brødrene Marx), er den franske farce næsten stum. Talen reduceres til et minimum i Tatis film og yderligere: Den latterliggøres. Og »L'Homme« er stum. Den franske filmkomik har i sin udvikling til det burleske befriet sig for en af sine største fejl: Ordrigdommen, det teaterprægede.

Man kan altså drage den konklusion, at den franske farce — samtidig med at den giver udtryk for grusomheden, dyrkelsen af det absurde og rytmen i vor tid — i sine virkemidler til en vis grad søger tilbage til filmens første farcer, til den primitive komik.