

Resnais' bedste

MURIEL („Muriel“), Frankrig 1963. Prod.: Argos-Alpha-Debar-Eclair-Les Film de la Pleiade (Anatole Dauman). Instr.: Alain Resnais. Manus.: Jean Cayrol. Foto: Sacha Vierny (Eastmancolor). Klipping: Kenout Peltier. Dekor.: Jacques Saulnier. Musik: Hans Werner Henze. Sang: Rita Streich. Medv.: Delphine Seyrig (Hélène), Jean Pierre Kérien (Alphonse), Nita Klein (Françoise), Jean-Baptiste Thierrée (Bernard), Claude Sainval (De Smoke), Laurence Badie (Claudie), Jean Champion (Ernest), Jean Daste (Gedemanden), Martine Vatel (Marie-Dominique). Dansk distrib.: United Artists. Dansk prem.: 21. 9. 1964, Carlton. Længde: 3180 m (117 min.).

I „Muriel“ fortsætter *Alain Resnais* sit samarbejde med den nye franske romans forfattere. *Jean Cayrol*, som har skrevet drejebogen, har han før benyttet, nemlig som tekstforfatter til dokumentarfilmen om de tyske koncentrationslejre „Nuit et Brouillard“, og Cayrol er selv i mellemtiden begyndt at arbejde selvstændigt med film: han har netop afsluttet indspilningen af sin første helaftensfilm om den person, der i sin tid angav ham til Gestapo. Dette nævnes for at vise, at der er en kontinuitet i Cayrols filmarbejde, da jo også „Muriel“ handler om krigen, eller rettere om hvad krig gør ved mennesker. Dette er i det hele taget det gennemgående tema i Cayrols produktion: uoprigtigheden og fremmedheden i en tilværelse, der er bestemt af en krig, som i den sidste menneskealder har været i gang et eller andet sted, og det moderne menneskes flugt fra sig selv og sin ansvarlighed ind i ligegyldigheden eller løgnen, grusomheden eller selvdstruktionen.

Man må forstå, at dette tema, på den ene eller den anden måde, ligger bag en stor del af den modernistiske kunst og digtning, der bevidst gøres til erkendelse. Det er dette, der bestemmer de eksperimenter med formen, der præger kunst og digtning i disse år: man ønsker at forfine erkendelsesmidlet, bl. a. fordi man er opmærksom på de konventionelle formers utilstrækkelighed, og fordi man ønsker at komme den menneskelige virkelighed desto nærmere, det vil kort og godt sige nærmere det møde mellem den menneskelige bevidsthed og omverdenen, der konstituerer denne virkelighed. Det har været særligt tydeligt i den nye romans formeksperimenter, og gennem Resnais' interesse for disse eksperimenter, der har fået ham til at samarbejde med forfattere som *Marguerite Duras* („Hiroshima,

min elskede“), *Alain Robbe-Grillet* („Ifjor i Marienbad“) og Cayrol, er det trængt ind også i filmkunsten. Det er det, der gør, at man følger Resnais' arbejde med så stor opmærksomhed, fordi det er udtryk for et forsøg på at nærme filmen til litteraturen på en ny måde og dermed måske bidrage til en fornyelse af filmkunsten.

Over for film som „Hiroshima“ og „Ifjor i Marienbad“ har man nok kunnet indvende, at de i alt for høj grad havde karakter af laboratoriearbejder – uden at man af den grund skal undervurdere dem, da laboratoriearbejder ikke altid er helt uden betydning for nye opdagelser. Det, der gør en film som „Muriel“ mere menneskeligt gribende, og dermed måske mere vellykket, er, at den tager fat på en påtrængende genkendelig politisk virkelighed, simpelthen den franske virkelighed anno 1963 umiddelbart efter afslutningen af Alger-krigen. I modsætning til i „Ifjor i Marienbad“ anskuer vi filmens personer „udefra“. Alligevel er det vi får at se så helt bestemt af disse personers bevidsthed, eller for nogles vedkommende manglende bevidsthed, om dem selv og deres virkelighed. Det, der skildres, er egentlig disse personers forsøg på, enten at komme til bevidsthed om deres fortid, forstå dens betydning og deres rigtige plads i den, i håbet om, måske at kunne skabe en mere autentisk fremtid, eller deres forgæves forsøg på at omforholke fortiden eller direkte lyve sig fra den.

For den unge, hjemsendte soldat er det hans kamp med sin samvittighed og hans forsøg på at tilpasse sig en omverden, han er fjendtlig indstillet overfor. For hans stedmoder hendes ønske om at begynde sit liv forfra, men med klar bevidsthed om, hvem hun er og hvorfor hendes liv indtil nu har formet sig, som det har. For hendes gamle elsker derimod bliver hans besøg hos hende kun til en ny flugt fra sig selv og sin elendighed og lurvet-hed, en flugt han fortsætter, da hans svoger har afsløret ham, og han påny har ødelagt alt omkring sig.

Væsentligt er det at lægge mærke til, at denne historie – eller rettere: disse historier – stadigvæk er oplevet gennem en eller flere bevidstheder. Derfor gives der heller ingen „forklaringer“ på det, der sker. Tilskueren må selv leve sig ind i de forskellige bevidstheder, for at forstå dem. Virkeligheden fremstilles lige så fragmentarisk, springende og tilsyneladende usammenhængende, som den opleves af personerne – derfor f. eks. de hurtige klip i et udviklingsforløb (måltiderne, dages gang), for ofte oplever vi jo ikke kontinuerligt, men

kun i bevidsthedsspring, omgivet af mørke og død tid, og først bagefter kan vi tilnærmelsesvis rekonstruere kontinuiteten, hvis vi bevidst forsøger. Personerne forklares ikke, de beskrives i samme fragmentariske rytme, og først langsomt begynder et forløb at træde frem for tilskuernes forståelse. Og hele tiden spiller tingene, husene, gaderne med deres støj og fremmede mennesker, afgørende og stadigt mere truende ind, indtil de i de hurtige klip omkring svogerens afsløringer trænger sig på som et fremmed og uigennemtrængeligt univers, der, i hvert fald for en stund, kvæler menneskene eller får deres møjsommeligt opbyggede verden til at styrte sammen.

I selve tematikken er der jo for så vidt intet nyt. Men der forekommer at være det i den konsekvens, hvormed filmens forfattere – øjensynligt i bestræbelser for at skabe så meget større realisme – har begrænset sig til at beskrive en række bevidsthedstilstande, en virkelighed, som den viser sig for og fortolkes af menneskelige bevidstheder, der udgør en konstituerende del af denne virkelighed, i stedet for, som i den konventionelle filmfortælling, der jo i mangt og meget svarer til den konventionelle romanfortælling, at optræde som den alvidende og forklarende forfattergud, der er hævet over de skildrede begivenheder.

Ved denne konsekvens knyttes forbindelsen til en fortællestil, der i mange år har været anvendt og er blevet stadig mere forfinet i den moderne romankunst, fra *Virginia Woolf* og *James Joyce* til de nye franske romanforfattere. Der synes heri at ligge muligheden for en forandring af filmfolks almindelige foragt eller skræk for det „litterære“, der måske, for en nøjere betragtning ikke så meget er en skræk for litteraturen i og for sig – hvor mange romaner er ikke i tidens løb blevet filmatiseret! – som for de litterære eksperimenter, der som udgangspunkt bl. a. har en forkastelse af den traditionelle opfattelse af det synlige, der hævdes at være forbeholdt filmen, og det usynlige, den indre verden, der udelukkende skulle være ordets verden, en forkastelse, der både rammer den traditionelle roman og den traditionelle filmkunst og peger mod en ny opfattelse både af romanen og af filmen.

Det kan gerne være, at adskillige af de eksperimenter, der foretages i disse år, i den sidste ende vil vise sig at være forgængelige. Man må blot gøre sig klart, at en vurdering af dem og deres eventuelle forgængelighed ikke kan baseres på kunstneriske kriterier, som disse eksperimenter på forhånd forkaster:

ethvert værk må dømmes på sine egne kriterier.

Nok så interessant ville det være, om man søgte at forstå, hvorfor der egentlig er disse tilnærmelser mellem litteraturen og filmen, hvilken dybere liggende problematik, de er udtryk for. Men det er en anden historie, som bl. a. „Muriel“ måske kan give anledning til at fortælle?

Niels Egebak.

Decent

MARNIE („Marnie“), U.S.A. 1964. Prod.: Geoffrey Stanley Inc. – Universal/International (Alfred Hitchcock). Instr.: Alfred Hitchcock. Manus: Jay Presson Allen efter en roman af Winston Graham. Foto: Robert Burks (Technicolor). Klipping: George Tomasini. Prod. design: Robert Boyle. Musik: Bernard Herrmann. Medv.: Sean Connery (Mark Rutland), 'Tippi' Hedren (Marnie), Diane Baker (Lil Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (Bernice Edgar), Bob Sweeney (Fætter Bob), Alan Napier (Mr. Rutland), S. John Launer (Sam Ward), Mariette Hartley (Susan Claborn) Bruce Dern (en sømand), Henry Beckman (en detektiv), Edith Evanson (Rita), Meg Wyllie (Mrs. Turpin). Dansk distrib.: Asa Filmudlejning; Dansk prem.: 2. 11. 1964, Palladium. Længde: 3565 (130 min.).

Fra *big subject* i „Fuglene“ er Hitchcock med „Marnie“ tilbage på *small subject*, men det er ikke emnerne, der bestemmer intensiteten. Filmen er herhjemme næsten generelt blevet modtaget med den affejende holdning, som man ynder at anlægge på Hitchcock. Væsentligst naturligvis, fordi filmen er blevet bedømt på den overflade, som enhver stud kan se. „Marnie“ er et psykoanalytisk melodrama og knytter sig til tidligere af Hitchcocks film, mest direkte til „Psycho“, hvortil den er en pendant. Skurken bag begge film er *the American Mom*, som Hitchcock hader af et ærligt hjerte.

Marnie er et psykiatrisk tilfælde. Præsentationen af hende i en *pars pro toto* stil er Hitchcock i sin mest virtuose stil. Hun er kleptomani, glad for heste, men hysterisk over for berøring af mænd. Alt er symptomer på en neurose, grundlagt på undertrykt følelse, naturlige lidenskabelige følelser kanaliseret ud i sygelige *kicks*. Hitchcock bygger spændingen op med sin fremragende evne til at fremstille situationer med mange muligheder og fortolkninger i sig. Og som i enhver god kriminal-