

## Filmen i filmen

LE MÉPRIS („Jeg elskede dig i går“), Italien/  
Frankrig 1963. Rome-Paris-films (Carlo Ponti,  
Georges Beauregard) (Paris), Les Films Con-  
cordia-Compania Cinematografica Champion  
(Rom). Instr.: Jean-Luc Godard. Manus.:  
Jean-Luc Godard efter Alberto Moravias ro-  
man. Foto: Raoul Coutard, Franscope techni-  
color. Musik: Georges Delerue. Klipping:  
Agnès Guillemot assist. af Lila Lakshmanan.  
Medv.: Brigitte Bardot (Camille Javal), Jack  
Palance (Jeremiah Prokosch), Fritz Lang  
(Fritz Lang), Michel Piccoli (Paul Javal),  
Georgia Moll (Francesca Vanini). Optaget 28.  
april-7. juni 1963, Rom, Capri.  
Dansk distrib.: Film Centralen - Palladium.  
Dansk prem.: 27.11. 1964, Carlton. Længde:  
2790 m (103 min.).

„Le Mépris“ handler, ifølge instruktøren selv, om mennesker, der er afskåret fra virkeligheden, fra omverdenen, fra sig selv. Denne *Godards* anden farvefilm er drejet over *Moravias* roman „Il Disprezzo“, Foragten. Som forfatteren behersker instruktøren sit tekniske apparat mere end habit, men for dem begge gælder det, at deres personer er dygtigt konstruerede psykologiske stilladser mere end mennesker. I modsætning til *Truffaut*, der filmer mennesker, filmer Godard ideer, konstruktioner, der aldrig forløses til noget levende og nært. Dette er en af hans kapitale fejl, og „Le Mépris“ er interessant som et kompendium over Godards svagheder som kunstner.

Drejebogsforfatteren Paul Javal, der tidligere har gjort sig bemærket med bl. a. „Toto mod Herkules“ (!), overtales i Rom til at omarbejde en drejebog til „Odysseen“, som amerikaneren Prokosch producerer, og *Fritz Lang* instruerer. Samtidig, og i sammenhæng med dette, begynder hans kone, Camille, pludselig at foragte ham. I håb om at kunne rette lidt op på sagerne, og bringe klarhed i forholdet, overtaler Paul hende til at tage med til Prokoschs villa på Capri, hvor en del af filmen skal optages. Foragten udvikler sig imidlertid grænseløst, og Camille indleder en flirt med Prokosch. Hun vælger at tage med ham tilbage til Rom („Stig ind i din Alfa, Romeo!“). På vejen bliver de begge dræbt ved en bilulykke. *Fritz Lang* fortsætter indspilningerne alene.

Man kunne vente, at denne romanfilmatisering med international *cast* ville bringe Godard ud i det mere afslappet diverterende og alment acceptable. Men nej. Her arbejdes med mytologi i flere planer. Der er ikke alene *Odysseens* guder, de medvirkende er selv mytologiske figurer: BB (den inkarnerede sex-miss), *Jack Palance* (den inkarnerede bad-man), og endelig *Fritz Lang*, der er selve filmen inkarneret. Gamle og nye mytiske væsener mødes, og i

denne halvstuderede metafysiske konstruktion skal der også redegøres for en psykisk tilstand, foragten, og dens årsag. Det er ikke nemt.

Foragten skal udfolde sig chokagtigt overraskende på baggrund af den indledende sekvens, der viser parret Camille-Pauls gensidige kærlighed.

Men den søvngængeragtige replik, den dvælende nonsens-samtale, der følger ovenpå elskoven (Paul elsker hendes tær, knæ, navle, bryster o. s. v. opefter), formidler kun kærlighedens skelet, ikke kærligheden. BB ligger bar som en marcipangris i vadimsk exposé, og for os kunne foragten have eksisteret hele tiden. Som „initialdeterminant“ er denne indledende sekvens et elendigt udgangspunkt både for os og for Godards videre manipulationer.

Omgivet af al denne mytologi vandrer *Michel Piccoli* omkring som en stunt-man, der er kommet ind i den forkerte film. Han skal være lidt af en drømmer, være usikker, vise mangel på vilje. Denne hans ubeslutsomhed fremtvinger Camilles foragt fra det øjeblik, den konfronteres med Prokosch. Mens Paul til stadighed analyserer, sig selv, sine omgivelser, Camille, - handler Camille ureflektet, intuitivt. Og netop intuitiv er vel også hendes foragt.

„Le Mépris“ kan ikke frakendes en vis episk bredde, der ikke er almindelig for Godard: de lange scener med få klip passer godt til *Coutards* foto i bredformat, på trods af Langs bemærkning om, at CinemaScope ikke er egnet til andet end „slinger og begravelser“. Der arbejdes fortrinligt omend ikke epokegørende med farverne. Store flader foretrækkes, med en rød eller gul sweater som klare accenter. Interessant er også placeringen af *Georgia Moll*, der spiller en vigtig rolle i helheden, skønt hun som Prokoschs tolk næsten ikke har en selvstændig replik. Godard har da også selv bemærket, at „Le Mépris“ er den første film, hvor han har beskæftiget sig med helheden, ensemblet, mod tidligere enkeltindividerne.

Godard lægger bevidst afstand mellem sig selv og sine personer, og Paul og Camille distancerer fra sig selv. Mellem personerne indbyrdes er der en legen med skiftende identiteter - Camille tager sort paryk på, og Paul går i bad iført hat og stor crak, „for at ligne Dean Martin i „Some Came Running“ - og disse forklædninger har samme funktion som citaterne, ordspillene, og *inside*-hentydningerne. Men denne brechtske teknik mere svækker end styrker Godard i hans forehavende. Han behersker teknikken, men ikke sine personer. Som *Disney* har han svært ved at tegne mennesker; de bliver sjældent andet end skabeloner, eller hylstre, der indeholder megen og ufordøjet pseudofilosofi.

Som så mange af Godards film lider „Le Mépris“ under det påtaget dybsindige, der ikke finder sin kunstnerisk gyldige form.

Det er også beklageligt, at Godard endnu ikke er nået ud over sin uahæmmede trang til at demonstrere selve mediet. Der køres megen virtuos tomgang i „Le Mépris“, og der er de sædvanlige maskerede hib til inderkredsen. Plakaten for den kære *Hawks'* „Hatari!“ hænger fremme til beskuelse sammen med „Livet skal leves“, *Lumière*-citater under skærmen i filmsalen (Filmen er en opfindelse uden fremtid) er en vittighed for indviede. Med Camilles og Pauls indbyrdes forhold og deres placering i Capris landskab, har Godard en lille gæld at betale, hvilket også sker: en af filmens scener udspringes foran en romersk biograf, hvor *Rossellinis* „Viaggio in Italia“ er på plakaten.

Men filmens virkelige *hommage* til filmen er Fritz Lang. Næsten patetisk er det at se Lang fortsætte sin metier, uanfægtet, hvor Godard slap.

Øystein Hjort.

## Festivitas

MY FAIR LADY („My Fair Lady“), U.S.A. 1964. Prod.: Warner Brothers (Jack L. Warner). Instr. George Cukor. Manus.: Alan Jay Lerner efter sin egen teatremusical bygget over Bernard Shaws „Pygmalion“. Foto: Harry Stradling (Super Panavision 70, Technicolor). Musik: Frederick Loewe. Instrumentation: André Previn. Dekor. og kostumer: Cecil Beaton og Gene Allen. Klip: William Ziegler. Medv.: Rex Harrison (Henry Higgins), Audrey Hepburn (Eliza Doolittle), Wilfrid Hyde-White (oberst Pickering), Stanley Holloway (Alfred Doolittle), Gladys Cooper (Mrs. Higgins), Jeremy Brett (Freddie), Theodore Bikel (Zoltan Karpathy), Mona Washbourne (Mrs. Pearce), Isobel Elsom (Mrs. Eynsford-Hill), John Holland (hushovmesteren). Dansk distrib.: Warner Bros. Dansk prem.: 26.12. 1964, Tre Falke Bio. Længde: 4650 m (170 min.).

At vælge *George Cukor* til at iscenesætte en filmatisering af „My Fair Lady“ er det samme som at træffe det rigtige valg.

Cukors håndlag er andet og mere end teknisk pålidelighed; han er en af Hollywoods største stilbegavelse, en intelligenter kunstner med spændende ambitioner i retning af at kombinere det dekorativt raffinerede med en skarp

ironi i de repliktilspidsede situationer. Cukor har desuden vundet ry som den instruktør, der smukkest har forløst talentet hos en række af Hollywoods største skuespillerinder, *Greta Garbo*, *Katharine Hepburn*, *Sophia Loren* og *Judy Garland* – den sidste i hans måske betydeligste film „En stjerne fødes“, der i den tids „Kosmorama“ måtte lide den kranke skæbne at blive næsten fuldkommen overset.

*Bernard Shaws* „Pygmalion“ beskæftiger sig med mandsarrogance og følelsernes evne til at mase sig på, hvor ingen skulle have troet det. Det arrogante og det feminint-triumferende har oftest haft overvægten i komediens gang på scenen, og *Anthony Asquiths* og *Leslie Howards* filmatisering lå, så vidt man husker, også temmelig tørt på det følelsesmæssige område. *Alan Jay Lerner*s og *Frederick Loewes* musical „My Fair Lady“ kunne imidlertid ved hjælp af det musikalske give følelsen mere at lege med, og *George Cukor* fuldender processen og når frem til en udgave af „Pygmalion“, der i et og alt er følelse, selv i de scener, der domineres af dekorationselegancen. Cukors film tager bestemt og alvorligt kynismen og arrogancen ved vingebenet og lader ganske som enhver anden ægte folkekomedie det gode og det uopstyltede triumfere.

Dette bryder naturligvis stærkest igennem i slutscenen, der er så usædvanlig, som nogen usædvanlig musical kan ønske sig det: Higgins sidder og lytter til en plade med Elizas stemme, og Eliza står pludselig bag ham, vendt tilbage efter den flugt, der har slået sikkerheden bort fra ham. Scenen er uden musik og sang, og den dekorative elegance er dæmpet helt ned i stuens dybe brune kulører. De ser ikke på hinanden, men sagen er klar. Higgins ved, at han har røbet sig, men det gør ikke noget længere, og han kan med sin sædvanlige arrogance starte med at terrorisere hende på en frisk. Alt er ved det gamle, og alt er ændret. Han er blevet en anden, og behøver derfor ikke lave om på sig selv. Eksperimentet er lykkedes, Eliza blev en fin dame, og Higgins blev et menneske.

Der er den fineste ironi i denne scene, som hæver sig langt over en ekspedit servering af en kvik pointe. Den samler i sig hele filmen, hele beretningen om Higgins' grove eksperimenterelyst og forstenede uvidenhed om mennesker, som for ham alene er væsener, der udstøder fascinerende lyde, og om Eliza, der aldrig taber sin fornemmelse for realiteterne, og som derfor begriber alt det, Higgins ikke har nogen anelse for. Det er Cukors fortjeneste at have givet sin film en sådan indre vægt, at det ydre apparat, der er nærmest over al forstand smukt,