

FILMENE

Manden med bøgerne

FARENHEIT 451 (Fahrenheit 451), England 1966. Prod.: Anglo-Enterprise/Vineyard. Instr.: François Truffaut. Manus.: François Truffaut og Jean-Louis Richard efter Ray Bradburys roman. Foto: Nicolas Roeg (Technicolor). Klip: Thom Noble. Dekor.: Tony Walton. Musik: Bernard Herrmann. Medv.: Oskar Werner (Montag), Julie Christie (Linda/Clarisse), Cyril Cusack (Kaptajnen), Anton Diffring (Fabian), Jeremy Spencer (Manden med æblet), Bee Duffell (Bog-kvinden), Gillian Lewis (TV-speaker), Ann Bell (Doris), Caroline Hunt (Helen), Anna Palk (Jackie), Roma Milne (Naboen), Arthur Cox (1. sygepasser), Eric Mason (2. sygepasser), Alex Scott (Henri Brulards Liv), Dennis Gilmore (Krøniker fra Mars), Fred Cox (Stolthed), Frank Cox (Fordom), Michael Balfour (Michiavellis Fyrsten), Judith Drynan (Platons Dialoger), David Glover (Pickwick Klubben), Yvonne Blake (Om Antisemitisme), John Rae (Weir of Hermiston), Earl Younger (sønsønnen), Noel Davis og Donald Pickering (TV-aktører), Michael Mundell (Stonemann), Chris Williams (Black), Gillian Aldam (Judo-kvinden), Edward Kaye (Judo-manden), Mark Lester (1. dreng), Kevin Elder (2. dreng), Joan Francis (teorfondamen), Tom Watson (brandinstruktøren).
Dansk distrib.: A/S ASA Filmudlejning. – Dansk premiere: 29. dec. 1966 i Carlton. – Længde: 3085 m (108 min.).

Filmen „Fahrenheit 451“ henter sin idé fra en science-fiction roman af den mere end spændende Ray Bradbury, men François Truffaut og hans medforfatter på manuskriptet, Jean-Louis Richard, har fjernet fremtidsstaffagen og ladet ideen fremstå på en baggrund, der ikke kræver vor undren endsiges benovelse over „things to come“. Intet i filmen er science-fiction. Alt, hvad vi ser, er til, er muligt. Højhusene og rækkehusene ligger i London-fordstaden Roehampton, brandstationen er Pinewoods dekorerede studie H, Allweg-banen er opstillet ved Chateauf-sur-Loire, TV-vægens funktion kan dagligt ses i vor hjemlige TV-avis' Eidophor-anlæg, luftgængerne er demonstreret bl. a. som shownummer på Dyrehavsbakken. Og resten er jo blot flammekastere, en rød brandbil, en postkasse, blå blinklys, telefoner, TV-antenner, helikopterkameraer og et TV-program, der simpelt hen er „Fru Torsdag“ ført ud i den yderste konsekvens: uvæsentlige småproblemer postuleres at rumme mu-

lighed for dramatisk engagement. Tilbage bliver så den politiske fiktion – skønt – politikere har altid brændt bøger, destrueret kunst, forbudt skuespil og censureret film (*Rivettes* „La Religieuse“ blev forbudt midt under optagelserne af „Fahrenheit 451“, og Truffaut markerer denne skændsel ved at bringe et billede af *Anna Karina* som *Suzanne Simonin* mellem de brændende bøger). Den egentlige fiktion ligger i præsentationen af det bogløse (se: kunstløse) samfund af i morgen, et samfund udregnet af matematikere som *Herman Kahn* eller dr. Merkwürdigliebe, der sætter sig for at beregne en langsigtet politisk udvikling baseret på en konsekvent korrumpning af det enkelte menneskes følelsesliv. Resultatet, som er denne histories udgangspunkt, er det kunstløse samfund, hvor individet er henvist til en konstant elevstatus i et autokratisk skolesystem med sport og atter sport, TV og atter TV som de dominerende fritidssysler. Den almindelige småborgerlighed er afløst af en pueril tilfredsstillelse ved at komme under en total praktisk og følelsesmæssig administration (enhver form for censur er en administration af menneskets følelsesliv), og et flertal i samfundet har tilsyneladende hilst denne administration velkommen under feltråbet: der er problemer nok i det daglige, i fritiden må det være tilladt at slappe af og mere sig lidt. Sporten og TV-programmet, „familien“, skal så give fornemmelse af samhørighed og fælleskab, og begge kan dække elementære behov i det korrumperede følelsesliv uden på noget tidspunkt at komme i konflikt med de besværlige nuancer, der bør være det infantile menneske fremmede. Den totale mangel på kærlighed mellem menneskene erstattes af en åbenlys narcissisme: en ung pige kysser sit spejlbillede i togrunden, en ung mand omfavner sig selv på legepladsen, telefonistinden stryger sin pels mod kinden, Linda kærtegner sit bryst etc.

Truffaut indleder filmen med en række monokrome billeder af TV-antenner, mens TV-speakeren (*Gillian Lewis*) med skolefrøkenstemme oplæser filmens fortekster. Det skrevne ord er bandlyst. Umiddelbart derefter føres vi ind i miljøet: brandstationen, alarmer og udrykningen i en meget smuk montage, der kulminerer i de teledede billeder af den røde brandbil. *Hitchcock*-komponisten *Bernard Herrmanns* kuriøse tema får her en yderligere pointe ved to små klokkeklemte, der på én gang accentu-

erer det kuriøse og ironiserer over brandmændenes stive alvor. Miljøbeskrivelsen uddybes i scenerne fra højhuset, hvor man i en dialogfri montage (bortset fra telefonstemmen) føres ind i selve temaet om bogbrændingen. Her indledes også personkarakteristikken: den første bog, anti-helten Montag (*Oskar Werner*) får i hånden, er „Don Quichote“; i et kort klip slår Montag et æble ud af hånden på Fabian (*Anton Diffring*); de „levende“ bøger præsenteres i den ultrarapide optagelse af deres fald mod jorden og i selve brændingen af dem, hvor Montag som en biskop ikklædes sin hvide dragt, før han alvorsfuld skrider over til den regulære autodafé. Bøgerne bliver levende i flammerne (ved alle tre bogbrændinger kører kameraet ind mod bøgerne), blad for blad krummer de sig i varmen, mens flammerne æder sig fra kanten ind mod midten. Man brænder levende ting. En dreng samler en bog op og betragter den; faderen tager den fra ham og kaster den ind i bunken med et forlegent sideblik, som om drengen havde sagt et uartigt ord i en overfyldt sporvogn. Tilskuere uengagerede holdning til bogbrændingen er givet.

Efter aktionen kommer dialogen næsten som et chok; den abrupte ordveksling mellem kaptajnen (*Cyril Cusack*) og Montag giver straks det pseudo-paternalistiske forhold mellem læreren og den gode elev, der forstår at svare kort og korrekt. Montag bruger ikke mange ord, hvad kaptajnen specielt roser ham for i en senere situation.

Denne kaptajn er sammen med skolelæreren i „Ung flugt“ de eneste to Truffaut-skikkelser, der nærmer sig det onde. Som skolelæreren kunne eksplodere i anfald af hidsighed, således ser vi i et par scener kaptajnen miste besindelsen over for sine „elever“: første gang ser vi ham med Montags øjne overfuse de to aspiranter på sit kontor, anden gang kaster han sig med en uartikuleret strøm af bebrejdelser over en aspirant ved indgangen til brandstationen. Montag benytter sig af lejligheden til at bryde ind på kontoret. Kaptajnens hidsighed afløses brat af den tilsyneladende varme og hjertelige holdning over for den forlegne brandmand (der allerede har fået kaptajnens medalje med den slående lighed). Kaptajnen er den belæste mand, der kan forklare, hvorfor man ikke bør være belæst; han kontrollerer sit følelsesliv til perfektion og kan udnytte det efter situationens krav. Hvor skolelæreren var neurotiker, repræsenterer kaptajnen det neurotiske sat i system og anvendt politisk og pædagogisk. Han er ikke opdrager, men afretter. Han forventer reflekser og ikke

reflektioner. Han ser, at Montag har mulighed for at blive en støtte for systemet, de samme muligheder, som desværre også kan gøre ham til en potentiel fjende af det.

Montag er brandmanden (= politibetjenten, soldaten, gendarmen, Gestapo-manden), der én eneste gang fristes til at se, hvad det er, han kæmper imod, som fristes til at lære sin modstanders synspunkter at kende, og som kommer til at tvivle. Men i modsætning til Jules i „Jules og Jim“ er han så meget af et aktivt menneske, at han må vælge. Han hjælpes i dette valg af dels Clarisse (der i filmen overtager en stor del af den funktion, som Bradbury i bogen tildeler den gamle professor Faber), dels af selve systemets skarpe opdeling af for og imod. Hans tvivl på systemet bekræftes, hvor han end vender sig, og det afgørende brud sker i det øjeblik, hvor han må se kvinden frivilligt gå i døden blandt sine bøger. Hans reaktion kommer som et klimaks efter to sekvenser af voldsom aktivitet. Først den hastige montage af alarmen på brandstationen med funktionerne udskilt i en række korte klip af lyd, lys og bevægelse, og derefter den orgieagtige frådsen i bøgerne, da huset gennemsøges, og gulvet dækkes af bøger, der kastes ned fra trappesafsatsen. Under branden går Montag fortvivlet frem mod flammerne, mens man hører kaptajnens råb: „Montag, come back!“ Den efterfølgende scene foregår i Montags hjem, hvor TV-speakeren beder folk om i dag at vise overbærenhed mod andre.

„Fahrenheit 451“ er renset for beskrivelse af kærligheden. Den eksisterer ikke i det system, og Truffaut viser næppe nok tilløb til kærlighed. Montag og Lindas ægteskab er koldt og funktionalistisk, de taler ikke meget sammen, Linda husker ikke, hvordan de traf hinanden. Karakteristisk er skildringen af deres erotiske forhold (morgenen efter at Linda har fået nyt blod og dermed en voldsom appetit), der nærmer sig en voldtægt, hvor Linda med et judogreb (vist på TV-skærmen forinden) kaster sig over Montag. Man kan måske indvende, at Montags forhold til Linda efter læsningen er uændret eller måske endnu køligere. Han synes ikke at gøre sig nogen anstrengelse for at bringe hende med sig ind i den nye tilværelse, han gør intet ærligt forsøg på at vinde hende, hverken for sig selv eller for sagen. Han sidder som en munk i sin hvide slåbrok og studerer nat efter nat, mens Linda bogstaveligt holdes udenfor, affærdiges med en henvisning til TV-familien, stimulanser og sovepillere. Hun må da stadig betragte bogen som en giftig edderkop, der sidder skjult bag billedet på væggen; hun må til slut angive

ham og komme fri af sin angst. Truffaut lader hende vise skyldfølelse, da hun tager solbriller på efter angivelsen.

Heller ikke i forholdet mellem Clarisse, der som hos Bradbury præsenteres før Linda, og Montag er der antydning af kærlighed. Deres gensyn hos bogfolket dæmpes konsekvent af tre scener: den første viser Montag og „Henri Brulards liv“; der går forbi et stort træ og derved ikke bemærker Clarisse; den anden viser Clarisse og „manden med æblet“ (fra filmens indledning) i en kort scene, der antyder en vis fortrolighed; den tredje skildrer så mødet mellem Clarisse og Montag, hvor Clarisse først interesserer sig for den bog, Montag har i hånden. På samme måde skildres deres forhold i Clarisses kælder, hvor afskeden gives i to replikker, forment næsten som spørgsmål og svar, der er delt op i to scener: den første i kælderen, den anden i haven uden for huset, hvor afstanden mellem dem er meget stor. Ved konsekvent at bryde en række filmiske traditioner og konventioner viser Truffaut, at det ikke er kærlighed, men snarere en form for sympati eller samhørighedsfølelse, der er imellem dem.

Filmen er bemærkelsesværdigt eksperimenterende i formen, selv om den, som i alle Truffauts film, umiddelbart forekommer klar og enkel. Truffaut stræber efter det enkleste udtryk for ideerne, men i „Fahrenheit 451“ forsøger han at finde nye udtryk, enkelte inspireret af andre, enkelte videreudviklede fra hans tidligere film. Bortset fra afmaskningen i scenen med den gamle mand på legepladsen (det eneste, der er tilbage af romanens Faber) og *travelling-matte*-scenerne med det flyvende politi, tænkes her i første række på panik-situationerne, hvor han med hurtig klipning, springklip eller korte optagelser i ultrarapid (manden med æblet ved telefonen, Montags besvarelse på kaptajnens kontor) opnår en understregning af netop det paniske og det fortvivlende.

Han parrer ofte sekvenserne stilistisk, som de allerede fremhævede afsnit fra alarmer og ransagningen hos kvinden, eller som scenerne omkring Lindas bevidstløshed, hvor Montag i en meget sandrig kameratur leder efter hende. Den efterfølges af en lige så elegant kamerabevægelse fra telefonen til TV-væggen, til telefonen, til pilleglassene etc.

Overgangen fra optagelsen i Frankrig (monorail'en) til optagelsen i England (Clarisses hus) er måske blevet for tydelig netop i forsøget på at dække den med *både* det karakteristiske spånhegn og det hvidklædte tandempar, der gør bag- og forgrund usikker. Et for-

søg, der virker overordentlig vellykket, er den langsomme og meget smukke overblanding fra Montags ansigt til Clarisses, da hun vækkes af *razziaen*. Montag har jo netop som kulmination på sit mareridt oplevet Clarisse midt i de brændende bøger. Af stor effekt er også billedet af Montag og Clarisse i elevatoren, hvor Truffaut lader os betragte Montag skræt oppefra, mens han med let bøjet hoved kommer med sin tilståelse om bøger: „I've just read one“. Truffaut er den mest blufærdige instruktør i filmen i dag. Af kurios effekt er det korte glimt af Anton Diffring som den lærerinde, der smider Clarisses ejendele efter hende i korridoren. Jeg aner ikke, om der ligger andet end økonomi i det.

Truffaut har udtalt, at han fortrinsvis ville skildre Linda i profil og Clarisse en face, men nok så fremtrædende er *Julie Christies* fortræffelige karakterisering af de to kvindeskikkelsers psyke, en nuanceret formulering af de to sider: Linda og Montags forhold er erotisk, blotlet for dybere følelser. Clarisse og Montags forhold er uerotisk og baseret på en række følelser, der er nye for Montag.

Savner man kærlighed i historien, kan man trøste sig med at studere Truffauts kærlighed. Selv i skildringen af kaptajnen lægger han en varme, så man i korte øjeblikke ligefrem synes om ham, man er i sekundet overbevist af hans argumentation (den, der har læst „Aristoteles' etik“, vil nødvendigvis føle sig kløvet end den, der ikke har, o. l.); med et vidende smil fremviser han „Mein Kampf“ og demonstrerer, hvordan han endog brænder *den*. Han er lige ved at blive rørende i sin omsorg for Montag. Han aflures kun i de allerede nævnte to scener. Men stærkest er kærligheden i skildringen af bøgerne. Bøger, der gemmes, bøger, der læses, bøger, der citeres, og bøger, der brændes; fra „Cahiers“ til krydsord, fra Penguin til pragt-udgaven af Dali, der i vinden og varmen langsomt gennemblades for til slut at forkulles af flammerne. Titel efter titel ædes op af ilden, og vi anstrenger os panisk for at nå at læse ordene på de forstørrede sider af „Brødrene Karamassov“, „Lolita“ og „No Orchids for Miss Blandish“ (der som film fik vrøvl med den engelske censur), før flammerne sletter dem for altid. Vi ser på de brændende bøger med en blanding af Clarisses afsky og kaptajnens begejstring. Vi er i den hitchockske snare: vi opdager til vor skræk, at vi i øjeblikke tager det ondes parti, vi nyder det pragtfulde skue af ukristelig ødelæggelse, og vi kommer i konflikt med vor samvittighed. Men Truffaut lader hverken os eller litteraterne synke hen i sentimentalitet over bøgerne. Hans

lidt ironiske, lidt drilske afstandtagen kommer til udtryk i indskudte morsomheder som opremsnngen af erindringer: „My Works“, „My Life“, „My Intimate Life“, eller som den grove vittighed med tvillingerne, der er 1. og 2. del af „Stolthed og Fordom“, et gimmick, som skulle drille litterater, der måtte vide, at bogen aldrig er kommet i to bind. De afsluttende scener med bogfolket kunne uden denne scene, scenen med ikke at bedømme en bog på dens omslag og scenen med den blomstrende unge pige, der er „Om antisemitisme“, meget let glide fra det patetiske over i det latterlige. For patetisk er slutningen med sneen, der falder over de omkringvandrede levende bøger, der læser sig selv op på alverrede idealister i en håbløs kamp for at bevare erindringen om fortiden, en kamp, der tilsyneladende af Truffaut opfattes som ret håbløs, skønt han lader den døende gamle videregive *Stevensons* „Weir of Hermiston“ til sin sønnesøn, mens søn fryser til, og bålet knitrer foran deres faldefærdige læskur.

I øvrigt bør Truffauts „Dagbog fra Fahrenheit 451“ oversættes til dansk. Den er en fortrinlig beskrivelse af arbejdet og – forbløffende nok – på mange punkter en fortræffelig analyse af den færdige film.

Poul Malmkjær.

Solo for kamera

UN HOMME ET UNE FEMME (Manden og kvinden), Frankrig 1966. Prod.: Les Films 13. Instr.: Claude Lelouch. Manus.: Claude Lelouch og Pierre Uytterhoeven. Foto: Claude Lelouch, Patrice Pouget og Jean Collomb (Technicolor). Musik: Fraïs Lai, Sangtekster: Pierre Barouh. Medv.: Anouk Aimée (Anne Gauthier), Jean-Louis Trintignant (Jean-Louis Duroc), Pierre Barouh (Pierre Gauthier), Valérie Lagrange (Valérie Duroc), Yane Barry (Jean-Louis' elskerinde), Antoine Sire (Antoine Duroc), Souad Amidou (Françoise Gauthier).
Dansk distrib.: Rank-Gloria-Film A/S. Dansk premiere: 13. dec. 1966 i Alexandra. Længde: 2830 m (103 min.).

Claude Lelouch er et mærkeligt fænomen, ikke blot i fransk film, men i film i det hele taget. Han ligner ikke rigtig nogen anden, han har ikke sluttet sig til en gruppe (han er for ung

til at blive grupperet i de dønninger, der engang kaldtes en bølge), han har pådraget sig „Cahiers“s umådeholdende vrede, han er så flittig, at han næppe synes at have tid til andet end film, film og atter film. Som *Stanley Kubrick* er han stormet igennem puberteten med et kamera i hånden, som *Godard* lever han i filmen, som *Varda* er hans yndlingsmotiv følelserne. Men naturligvis ligner han ingen af dem. I øjeblikke kan man under gennemsynet af „Manden og kvinden“ gribe sig i at spekulere på, om Lelouch mon ikke i bund og grund er autodidakt? Hans film (af hvilke jeg har set „Signalementet“, „Une Fille et des fusils“ og nu „Manden og kvinden“) synes hver for sig at være forsøg med publikums reaktion. Det er ikke ment så groft, som det måske kan se ud, for hans kunstneriske udvikling fra film til film er bemærkelsesværdig samtidig med, at hans film netop er baseret på kendskab til menneskenes reaktioner, hans egne personers såvel som publikums. „Signalementet“ spillede simpelt hen på en tilskuer-konvention, en traditionsbestemt opfattelse af, hvordan en skyldig opfører sig; „Une fille et des fusils“ forsøgte at udvide repertoiret til at omfatte flere konventioner, som blev spillet ud mod tilskuerne med bl. a. det formål at sætte dem i stemning til det overraskende brud. „Manden og kvinden“ er Lelouchs mest ambitiøse film – og alligevel tager han bl. a. midt i filmen ironisk afstand fra ambitionerne med afsnittet fra Deauville, hvor Anne og Jean-Louis taler om *Giacomettis* udtalelse om katten og billedet af Rembrandt i det brændende hus. Samtalen illustreres med de meget teledede billeder (filmen kan ses som demonstration i brugen af telelenser) af den gamle mand og hunden, og for at uddybe dialogen går Lelouch fra et totalbillede til et defokuseret halvtotalt af manden, der på en baggrund af solreflekser næsten tager sig ud som en *Giacometti*-skulptur. Han skaber billedkunst, der kan bevæge, men tager i dialogen lidt afstand fra den. Der er ingen tvivl om, at han har anbragt denne dialog så centralt for at give den mest mulig vægt i den ofte superlækre billeddrække, der i skønhed og opfindsomhed nærmer sig festival-versionen af „Tokyo-Olympiaden“. Man må beundre Lelouch for hans evne til at placere lange, rolige scener på tidspunkter, hvor man har lyst til at lade følelserne brede sig i uhæmmet nydelse og behag (hunden på stranden). Skønt man måske kan finde en vis overdrivelse i brugen af de stumme afsnit – det kan ligefrem virke som en omgælse af dialogarbejde på manuskriptstadiet – er der også her sekvenser af