KOSMORAMA

82

Ansvarshavende redaktør: Øystein Hjort
I redaktionen: Ib Monty, Morten Piil og Henrik Stangerup

Lay-out: Freddy Kring.

Tryk: Jørgen Jensens Bogtrykkeri.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.
»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement 25 kr. Enkeltnumre 5 kr. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag-fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18,30–21,30 eller på giro 4 67 38.

med på noderne...

For nogle uger siden aflagde *Marguerite Duras* besøg på den danske filmskole. En lille kreds af »særligt indbudte« overværede sammen med filmskoleeleverne forevisningen af Mme. Duras' første selvstændige spillefilm, det mondæne skilsmissemelodrama »La Musica«. Bagefter fælles thebord og en diskussion, hvor bølgerne gik højt. *Bent Grasten* og *Kirsten Stenbæk* bad den venlige *Martin Drouzy,* der optrådte som tolk, om at meddele Madame, at hun ikke havde en »skid« forstand på film, og at »La Musica« var »røvkedelig«. *Henning Carlsen* bebrejdede Madame, at hun anså en romanforfatters ensomhed for mere »absolut« end en filminstruktørs: en *Bergman* og en *Dreyer* er nøjagtig lige så ensomme i deres kunst som en romanskrivende Marguerite Duras. Selv spurgte jeg Madame, om hendes film ikke var alt for litterær: »La Musica« virkede (på mig) som filmatiseret radioteater.

Det var svært for Marguerite Duras at svare Bent Grasten, der ikke ved, at der findes argumenter i stedet for injurier, Henning Carlsen forsøgte hun senere at pacificere ved at fortælle, at »Sult« var blevet en stor *succes d'estime* i Paris, mine indvendinger manede hun i jorden: meningen med filmen var netop at filmatisere en dialog, at lave en film om *ordene.* Diskussionen kørte det meste af tiden i ring, og det eneste overraskende i aftenens løb var et voldsomt angreb på Truffaut fra Madame. Det var uundgåeligt, at Truffaut, der i alle sine film – selv i »Fahrenheit 451«, der også handler om »ordene« – bruger dialogen som støtte for billedet, og ikke billedet som støtte for dialogen, måtte komme på tale. Men Truffaut var ikke en mand efter Marguerite Duras' hoved: han var cartesianer, logiker, et fornuftsmenneske, der forlangte orden i poesien og ustandseligt refererede til store forbilleder, han pegede *bagud,* til den amerikanske filmtradition og til den litterære tradition i det forrige århundrede, til *Balzac.*

I dette nummer af »Kosmorama« bringer vi en stor samtale med François Truffaut. I samtalens løb siger Truffaut efter vores mening en lang række sandheder om filmen »just nu«, om det moderne og det modernistiske, om filmpoesi og filmphoesi. Når man læser Truffauts udtalelser forstår man yderligere, hvorfor en Marguerite Duras må vende sig imod ham. Truffaut er vel i dag den vigtigste af de filmkunstnere, der bevidst søger at føre den »store« filmtradition videre ved at tilføre den noget nyt, noget tidssvarende. Er den amerikanske film Truffauts forudsætning, har den ingen strengere kritiker end han. Er Truffaut moderne som få, tager han – på den anden side – klart afstand fra de modernistiske film, der er for fine til at ville acceptere de klassiske, filmiske spilleregler. Frem for nogen er Truffaut i dag det vitale korrektiv til henholdsvis kommercialismen og modernismen, for den første burde han være den dårlige samvittighed, for den sidste en besindelse på større ydmyghed og mindre »genialitet«. Men han peger altså ifølge Madame Duras, *bagud . . .*

En af de modernistiske film, Truffaut gør op med, er *Robbe-Grillets* »Trans-Europ-Express«. Denne film indeholder da også alt, hvad der er prætentiøst og *in:* intellektualiseret kriminal-intrige, sadisme, popart og teoretisk virkelighedsdiskussion i lange baner. Ikke desto mindre lægger Robbe-Grillet beslag på ca. halvdelen af siderne i et af de sidste numre af »Chaplin«, hvor den ellers fornuftige *Jonas Sima* kører det mægtige, ukritiske fortolknings-artilleri i stilling over for »Trans-Europ-Express«. Sima har nogle rigtige bemærkninger om det tåbeligt oppiskede modsætningsforhold mellem filmkunsten og litteraturen. Men hvorfor gøre Robbe-Grillet til helt i denne forbindelse? Hvorfor være så meget med på noderne? Siger »Chaplin« Robbe-Grillet (som eksempel på at en kunstner kan beherske to medier på samme tid), kan vi ikke lade være med at sige *Renoir:* vel peger »Kaptajn Georges' Dagbøger« som romankunst betragtet ikke *fremad,* men når forfatteren Robbe-Grillets filmforsøg for længst er glemte, vil filmkunstneren Renoirs debutroman blive stående som et beåndet litterært testamente af en instruktør, der, hvis han havde lavet »Guldkareten« i dag, ifølge Truffaut ganske rigtigt havde lavet »årets bedste film«.

Hvad vi i dag trænger til, er lidt mere liv i det »traditionalistiske alternativ«, som »Chaplin« for en del numre siden havde en ypperlig artikel om – det alternativ, som Truffaut står for, som Renoir næsten altid har stået for, og som også den *Jean-Pierre Melville,* der desværre ikke bryder sig om Truffaut, og som Truffaut desværre ikke bryder sig om, er den kriminalistiske mester for at magte. Midt imellem pilsnerfilmen og genifilmen ligger de store muligheder for filmkunsten. Truffaut cartesianer? Måske. Men vi har brug for cartesianisme.

H. S.

KOSMORAMA

Interviewet med François Truffaut bringes med tilladelse af »Cahiers du Cinéma«, der bragte det i nr. 190. Eftertryk forbudt. Billederne af Truffaut selv i interviewet er alle taget af Jesper Høm/Delta under instruktørens besøg i København efter udnævnelsen til Århusstudenternes æreskunstner i april 1966.

Forsidebilledet:
Catherine Deneuve i Luis Bunuels »Belle de Jour« (»Dagens skønhed«).

Bagsidebilledet:
François Truffaut under indspilningen af sin nye film, »The Bride Wore Black«. (»La Mariée était en noir«). Om filmen siger han: »Jeg tror, at en film påbyder os at indtage et fast standpunkt, formelt, moralsk, som kan være vejledende i løbet af optagelserne. Dette standpunkt kan f. eks. gælde en af de medvirkendes spil... i »The Bride Wore Black« går jeg således ud fra en bestemt indstilling til Jeanne Moreaus spil. I »Jules og Jim« havde jeg fået hende til at »udfolde« sig som en reaktion mod den triste stil, den surmulende intellektuelle holdning, der var pålagt hende i »Moderato Cantabile« og »La Notte«; til gengæld har man efter »Jules og Jim« ladet hende smile og le for meget. Altså vælger vi denne gang en helt anden retning: ingen latter, ingen smil, intet surmuleri eller trutmundet bitterhed, men en absolut neutralitet, et ansigt, der hverken er åbent eller lukket, men præget af almindelig beslutsomhed. Jeg vil bede hende om at spille uden koketteri, som en mand ville gøre det.

»Det franske filmmiljø er ikke så lukket som for eksempel det engelske, hvor en udlænding på grund af fagforeningsregler ikke har en chance for at slippe ind, eller som det danske, hvor en vis lukket »professionalisme« gør – i hvert fald assistentjobbet – til en illusion. Assistentjobbet er hernede en metier, som tages meget alvorligt, og da mange franske assistenter går arbejdsløse, er det rimeligt, at man først og fremmest tilstræber at beskæftige dem. Men alt afhænger af instruktørens gode vilje. Hvis han, som i mit tilfælde, insisterer på at benytte en udenlandsk assistent, er det absolut muligt, og jeg har ikke på noget tidspukt mødt nogen form for diskriminering af den grund.« – Fortæller Ole Michelsen, der nu i nogle år har været bosat i Frankrig. Takket være det liberale miljø, og *Jean-Pierre Melvilles* insisteren på udenlandsk instruktørassistent, kunne han medvirke ved indspilningerne af et af Melvilles hovedværker, den storslåede gangsterfilm »Le deuxième Souffle«, vist i Danmark under titlen »Storgangsterens sidste kup«. I artiklen »Til filmbal med djævelen« giver Ole Michelsen et indblik i Melvilles teknik og de ikke helt almindelige indspilningsvilkår.

Jean Renoir i sin egen »La Règle du Jeu«. Det lille uddrag af Renoirs roman »Les Cahiers du Capitaine Georges«, Gallimard 1966, bringes også i håbet om at forlagene ikke vil blive ved med at overse denne smukke bog, der bringer et nyt og kærkomment vidnesbyrd om Renoirs rige talent. Den blev anmeldt i »Kosmorama 78« (februar 1967) af Frederik G. Jungersen.

Deltagerantallet i vores »Minikritik« øges denne gang til det, det gerne skulle være hele tiden: tolv. Nyankomne er *Martin Drouzy*, tidligere anmelder ved Katolsk Ugeblad, nu anmelder i Kirke og Film samt redaktør af Kirkens Verden. Martin Drouzy vil fremtidigt være at finde som fast filmanmelder i »Kosmorama«. *Niels Jensen*, lærer på Krogerup Højskole, og nu fast tilknyttet Radioens Filmkronik, har også tidligere været medarbejder ved »Kosmorama«. *Henning Jørgensen*, der for længst vil være »Kosmorama«s læsere bekendt, anmelder også film i Frederiksborg Amtsavis.

Indholdsfortegnelse

Leder	42
Samtale med François Truffaut	44
Jean Renoir: Af »Kaptajn Georges Dagbøger«	53
Ole Vinding: Forfatteren Jean Renoir	54
Ole Michelsen: Til filmbal med djævelen	56
Martin Drouzy: Filmkunstens tro tjener	59
Peter Kirkegaard og Mogens Rukov: »Un film po . . .«	63
Ib Lindberg: Alphaville Revisited. Godards opus 13.	65
Close/Up	67
Filmene:	
Salvatore Giuliano (Henning Jørgensen)	70
Elvira Madigan (Anders Bodelsen)	71
La Battaglia di Algeri (Ebbe Reich)	72
Trans-Europ-Express (Niels Billgren)	73
Bøger og tidsskrifter:	
Douglas McVay: The Musical Film	74
Ivan Butler: The Horror Film	75
Carlos Clarens: An Illustrated History of the Horror Film	75
»Rif«. Klaus Rifbjerg-journalistik	75
Premiererne	76
Minikritik	79

midt i & udenfor

Samtale med François Truffaut

Blandt øjeblikkets betydelige yngre instruktører er François Truffaut den mest velartikulerede, den største analytiske begavelse, den, der giver de mest udbytterige interviews. Truffauts fortid som en af efterkrigstidens mest indflydelsesrige filmkritikere mærkes i hans usædvanlig talrige og fyldige interviews, der — måske netop fordi Truffaut selv engang har siddet på den anden side af bordet som interviewer (og interview-læser) — rober en sjælden sans for, hvad den udenforstående kunne ønske sig oplyst om ham selv og hans film. Og Truffauts klarsynede analyser af egne hensigter, metoder og principper fører altid videre til betragtninger over filmkunsten og filmsituationen som helhed, til rammende karakteristikker af læremestrene Jean Renoir og Alfred Hitchcock eller skarp polemik mod de falske eller overvurderede guder. Hans udtalelser om film domineres af en sund fornuft og en ligefrem klarhed, man ellers ikke er forvænt med i fransk filmtænkning, af den samme højt udviklede sans for dialektik, som er det intellektuelle grundlag for hans manuskripter og instruktion. Truffaut står »midt i og udenfor« — midt i for den, der sympatiserer med hans mådehold og klassicisme; udenfor i forhold til en film-modernisme, der alt for ofte udpines til golde eksperimenter. Som kunstner, inspirator og analytiker er han øjeblikkets mest uundværlige filmmand i Europa.

DEN NYE BØLGE I DAG.

– Der er nu gået mere end tre år, siden vi sidst har haft en samtale, og der er sket meget siden da. Derfor vil vi gerne spørge Dem, hvad De mener om udviklingen inden for »Den nye bølge«?

– Forleden aften hørte jeg i fjernsynet en tåget diskussion mellem Claude Mauriac og Melville. Det eneste, de var enige om, var, at »den nye bølge var en skuffelse«. Så fortsatte de i andre baner, som om de havde fastslået noget indlysende. Det chokerede mig. Hvis man ser tilbage på det, den nye bølge oprindeligt stod for: at lave en personlig film før man var fyldt femogtredive, så var den af overmåde stor betydning. Den har indfriet alle sine løfter, og den har sat tilsvarende bevægelser i gang i næsten alle jordens lande, hvilket er over al forventning.

»Den nye bølge« startede i 59, og siden slutningen af 60 har den været stærkt kritiseret: Den var noget, der et års tid blændede gennemsnitstilskueren. Vendepunktet, overgangen fra lovprisningen til nedrakningen, blev markeret med en film af La Patellière og Michel Audiard, »Rue des Prairies«, som reklamen lancerede som en »anti-ny-bølge-film«: »Jean Gabin gør op med den nye bølge«. Det var her, demagogien startede; journalisterne, som oprindelig startede bevægelsen, gav folk de klichéer, de ønskede, og intet andet. Når vi blev interviewet før »Rue de Prairies«, og det gjaldt både Jean-Luc, Resnais, Malle, mig selv og alle de andre, sagde vi, at »den nye bølge« eksisterede ikke, at det var en meningsløs betegnelse, men senere var vi nødt til at ændre denne indstilling, og jeg har fra det øjeblik erkendt mit afhængighedsforhold til denne bevægelse. I dag i 1967 bør man være stolt over at tilhøre »den nye bølge«, som hvis man havde været jøde under besættelsen.

»Den nye bølge« bliver uafladeligt angrebet, altid fejt, fordi de mennesker, som angriber os, hverken gider gøre sig den ulejlighed at definere eller at nævne navne og titler. Uden at forfalde til intetsigende opremsninger, kan man vel alligevel nævne, at i løbet af tre år er der fremkommet en Jessua, en Claude Berri, José Giovanni, René Allio, Luc Moullet og flere andre; det er ikke tilfældige éngangsinstruktører, de arbejder fortsat, de tilhører afgjort den nye bølge i fransk film, og deres film bliver vist på festivaler og går over hele verden. De folk, som udtaler, at den nye bølge er mislykket, uden at præcisere deres dom, tænker formodentlig på de »intellektuelle« film, som ikke har været nogen publikumssucces, som f. eks. »L'Immortelle« og »La Musica«, og de bryder sig ikke om, at udtrykket »nouvelle vague« bliver brugt i forbindelse med film som »Manden fra Rio«, »Den gamle mand og barnet« og »Manden og Kvinden«, film, som de kan lide og ikke mener tilhører bølgen, selv om disse film efter min mening hører med.

Jeg mener, enhver generalisering er idiotisk, det er i øvrigt også en generalisering! Den nye bølge havde ikke noget æstetisk program, den var simpelt hen et forsøg på at vinde en vis frihed, som tabtes omkring 1924, da filmene blev for dyre, kort før talefilmens indførelse. Da vi lavede film i 1960, kopierede vi Griffith, som skabte sine film under Californiens sol, endnu før Hollywood var grundlagt. På det tidspunkt var alle instruktørerne unge mennesker, ja, det er forbløffende at tænke på, at Hitchcock, Chaplin, King Vidor, Walsh, Ford, Capra alle havde lavet deres første film, før de var fyldt femogtyve. Da var det en ynglingebeskæftigelse at lave film, og det bør det også være. Derfor må vi lade de unge komme til, folk som Guy Gilles eller Lelouch og de, der er endnu yngre, lad dem komme med kameraet i hånden, hængende ned fra en helikopter, rede til at lade sig stikke af myg i Amazonlandet osv.

– Det, De her har givet, er en meget bred definition af den nye bølge. Den omfatter mange mennesker: Lelouch, Rappenau ...

– Jeg kan kun se alderskriterier at gå ud fra. Hvis Lelouch, som optager med kameraet i hånden og uden drejebog, ikke tilhører den nye bølge, så eksisterer den overhovedet ikke.

SKABERENS ANSVAR.

– Jo, men udtrykket »Den nye bølge« hentyder også til en moralsk stilling til film. Der er også spørgsmålet om successens karakter og publikums indstilling til film: hvad mener De om den kommercielle fremtid for ny-bølgefilmen?

– Det er straks mere vanskeligt, fordi det led, der er vanskeligst at omstille, er distributionen. Jeg vil dog tro, at kunst- og eksperimentalfilmbiograferne mangler gå-på-mod i deres programvalg: Filmene er der, de eksisterer, de mangler kun at blive vist, lige fra »Adieu Philippine« til »La Cage de verre«, jeg kan også nævne »Le Signe de lion«, »L'Enclos«, »Le coup de crâce«, »Le Joli mai«, »La Longue marche«, »Muriel«, »Lola«, »Les carabiniers«, det kunne blive en lang liste ...

Biografernes repertoire skulle vælges af ganske unge folk, og hvis dette fænomen kunne brede sig fra by til by, ville meget se anderledes ud. For eksempel vil en spændende film som »La Voleuse« altid gå dårligt på trods af Romy Schneiders og Piccolis medvirken, med mindre den får en ganske særlig behandling og lancering. Det er klart, at ingen har tid til at ofre sig udelukkende for at få den frem. Det er hver gang ligesom til en retssag, – i begyndelsen er alle interesserede, hver især tilbringer flere timer hos sin advokat, samler materiale, og efter to års forløb, efter at tingene er godt syltet, går man ind i retssalen, – uforberedt, og det er skæbnen, der til syvende og sidst afgør forløbet.

– De har selv haft besvær med at få »Fahrenheit« op i Frankrig.

– Ja, det har jeg, men jeg skal ikke bebrejde de udlejere noget, som har nægtet at tage den. Film er så mærkværdig en ting, at jeg glimrende forstår de forretningsfolk, som vælger at støtte sig til de rent ydre virkemidler, det kommercielle ved et projekt. Og mine projekter er aldrig særligt blændende, – de kan blive det, men til at begynde med er de det aldrig, undtagen måske »La Mariée était en noir« p. gr. a. Jeanne Moreau, titlen og de fire mænd. Med hensyn til »Fahrenheit« så er det, der nu tæller, at jeg fik den lavet. Den kostede 700 mill. gl. francs (10 mill. kr.). I Frankrig kunne den være lavet for 400 mill. (5,6 mill. kr.), men mon den ville have været så rentabel som franskspoget? Det er jeg ikke sikker på, hvorimod den nu allerede et år efter er blevet en kæmpesucces for Universal. »La Mariée était en noir« vil kun komme op på en fjerdedel af denne pris, men den er franskspoget.

Jeg tror ikke, man konsekvent skal rakke ned på franske producenter og udlejere. Jeg kender flere blandt dem, som var blandt de mest aktive og interesserede for 10 år siden, men i dag har set sig nødsaget til at indstille deres virksomhed.

Med hensyn til instruktøren selv, så kan han næppe længere holde sig på afstand af produktionsproblemerne, han kan ikke længere være ligeglad, for så bliver han arbejdsløs inden længe. Godard er et eksempel på en filmskaber, der vil arbejde, – og som arbejder uafladeligt med meget vanskelige emner, men han forstår tilfulde at afveje dem: Han ved, at indtil 60 millioner francs (850.000 kr.) er der ingen, der taber penge ved det. Lelouch har det lige sådan og Claude Berri. Hvis man ikke har en logisk holdning til tingene, ja, så er det ret besværligt at arbejde.

Oprigtig talt tror jeg ikke, at det praktiske hensyn gør en kunstner mindre, og det forekommer mig at være mere ærligt end at gøre en pseudo-poetisk karriere som Joris Ivens, der vandrer fra festival til festival og tumler sig i det ene progressistiske hotel efter det andet og filmer vandpytter for offentlige midler og med udsøgt æstetik. Derefter bliver disse dekorative, dvs. konservative billeder forsynet med en venstreorienteret tekst af en tro discipel af typen Chris Marker, som forsøger at sætte scenerne sammen til et hele, selv om de intet har med teksten at gøre. Den gamle digter er for længst søgt ud i naturen, igen på jagt efter nye statstilskud. Jeg er imod Ivens, fordi han har opsuget hele overskuddet fra den unge producent, som realiserede René Allios' »Den skamløse gamle dame«, for at lave en film om vinden! (fyrretyve minutter for 50 mill. fr. (700.000 kr.)), en film, som aldrig nogen sinde vil blive vist nogen steder.

– Hvad er Deres mening om en evt. indgriben fra statens side?

– Det er jeg ikke meget stemt for. Selvfølgelig, når den nu er der, skal man benytte sig af den. Men det medfører som bekendt den største vilkårlighed. Man har afslået lån til alle Rohmers projekter, til »Den gamle mand og barnet« (både før og efter optagelserne), til Renoir sidste år, og for nylig til Rossellinis »Sokrates« med den begrundelse, at »det aldrig kunne blive til en film«! – Og desuden, – selv om staten tilsyneladende støtter filmen, så er det kun tilsyneladende: I dag kan politikerne ikke for alvor interessere sig for film. Der er overhovedet ikke noget at vente fra den kant, thi så længe fjernsynet helt er underlagt regeringen, vil det være republikkens eneste forum hver aften.

DET GAMLE OG DET NYE.

– En dag kom De i en samtale ind på de bebrejdelser, man havde rettet imod Dem for Deres mådehold, Deres »klassicisme«, i modsætning til visse æstetiske strømninger inden for filmen i løbet af de sidste år. Hvad er Deres standpunkt her?

– Jeg regner med at holde mig på afstand af disse æstetiske strømninger, for jeg kan ikke lave noget, jeg ikke føler dybt for. Jeg har hidtil haft det held kun at realisere projekter, som interesserede mig, og som jeg har kunnet lave helt på min egen facon. Jeg tror, man er fortabt, hvis man begynder på noget, som ikke ligger én på sinde, jeg ville i hvert fald være det. Man siger om mig, at jeg holder af alle mulige vidt forskellige film, og faktisk forstår jeg ligesom Rivette alle slags film og holder af dem, film, som i reglen intet har at gøre med det, som jeg gerne selv vil lave. Hvad jeg ikke kan lide, er film, som giver sig ud for at være noget, de ikke er. Jeg afskyr enhver form for snobberi og dets ligemand bluff, og det lige fra »Modesty Blaise« til »Eksprestog til Antwerpen« over »Polly Maggoo«, »Anna«, »Help«, »Pussy Cat«, »Pop-guden«, »Dragées au Poivre«, »A coeur joie« og Mekas' western, alt hvad der giver indtryk af at sprudle af ideer, og som i virkeligheden ikke indeholder én eneste, alt, hvad der er parodi, og alt, hvad der skal være smart og gøre indtryk på folk med hurtige klip, zoom, og fast motion; det er ynkelig filmkunst, fordi instruktøren ved at sammenblande de stilistiske kort håber at slippe udenom en kritisk dom. Hyklernes valgsprog kunne være sætningen fra »Thomas L'Imposteur«: »Siden denne forvirring slipper os af hænde, så lad os foregive at have organiseret den.«

Denne indstilling minder mig om de folk i New York, som køber wc-papir med falske dollartryk, for derved at vise deres foragt for penge. I virkeligheden findes der jo ingen mennesker, der ville finde på at tørre sig med ægte dollarsedler, derfor er det også formålsløst at lade som om nogen gjorde det. Lad os købe ganske almindeligt wc-papir, og lad os fortælle vores historie normalt og løbe den risiko, at den bliver analyseret, pillet fra hinanden og kritiseret. Jeg håber, jeg kan holde mig fri af denne pseudo-fantasi. Selvfølgelig har jeg den trussel hængende over hovedet at blive anset for at være »out«, og det har jeg ingen lyst til, men jeg har absolut heller ingen trang til at være »in«. Når jeg ser en film som »Den gamle mand og barnet« af Claude Berri, fyldes jeg med glæde, fordi jeg føler mig mindre ensom, familiecirklen udvides. Jeg siger til mig selv: her er endelig et menneske, som er tilfreds med det menneskelige materiale, som fortæller om ting, jeg forstår og genkender, og som jeg gerne selv vil lave. En dag må jeg også lave noget om besættelsestiden, som jeg har oplevet i byen og ikke ude på landet. Den film stimulerer mig og glæder mig voldsomt. Og alligevel er den lavet på ganske normal vis; den Michel Simon, vi kender fra »Boudu«, tredive år efter, hændelser fra for tyve år siden, som man ikke før har vist, det modsatte af »Brænder Paris?«, Frankrigs sande ansigt i årene 1940–44, det Frankrig, som sang »Maréchal nous voilà . . .«, og som trods alt var glad, da der opstod en modstandsbevægelse.

Jeg tror, Rohmers definition er rigtig, når han skelner mellem film, hvor det filmstilistiske er vigtigere end persontegningen, og film, der står til rådighed for en historie. Jeg ved dog ikke rigtig, hvor jeg selv hører hjemme, jeg krydser frem og tilbage. »Fah-

renheit« ligger lige midt imellem. For tilskueren er det historien der tæller her, men for mig var det snarere filmkunsten. Men i reglen hører jeg vel hjemme blandt dem, der benytter sig af filmen for at fortælle en historie som i »Ung flugt« og »Silkehud«.

Set fra det synspunkt er det netop Eric Rohmer, som i dag er den, der bedst kan fortælle en historie. I »La Collectionneuse« (»Nymfomanen«) står filmen til rådighed for en på samme tid forunderlig spidsfindig og fuldstændig enkel fortælling. Filmen bevæger sig fremad med en rolig sikkerhed, som der findes meget få eksempler på inden for fransk filmkunst. Man skal helt tilbage til »Un condamné à mort s'est échappé« (»En dødsdømt flygter«) for at finde noget tilsvarende, her mærkede man denne beherskelse og kontrol, udøvet både på de enkelte scener og på filmen som helhed.

Der findes film, som er smukke eller bevægende eller sympatiske i deres søgen, deres famlen efter den rigtige udtryksform (for eksempel »Loi du Survivant«), men »La Collectionneuse« virker storslået på mig, netop ved den *sikkerhed,* som fornemmes bag hver billedkomposition, ved hvert nyt klip. Sådan og kun sådan kan det laves!

Rent visuelt er »La Collectionneuse« også en meget smuk film, med en skønhed, der er lige så neutral og diskret som i Hitchcocks Vistavision-serie. I stedet for at veksle mellem dag- og natscener som i andre film, lykkes det her Rohmer at give tilskueren en fornemmelse af hver time på dagen, han har fuldstændig kontrol over solen, lyset og skyggerne, og alt dette uden at der er tilføjet udenomsværker til den historie, som fortælles.

Man kunne tro, at Bresson med sin »Jeanne d'Arc« prøvede at nå frem til noget, som ville være fængslende, en umærkelig stil, den fuldstændige neutralitet, den perfekte og anonyme fortællemåde, men efter »Balthazar« og »Mouchette« tror jeg det ikke mere. Derimod forekommer det mig, at »La Collectionneuse«, som er jordens mest logiske film, i kraft af sin enkelhed og akkuratesse, er nået frem til denne anonyme udførelse, som jeg finder meget tankevækkende.

– At antage en stil, som ikke kræves af emnet, er altså en dødssynd?

– Ja, jeg har aldrig rigtig været klar over, hvad en »stil« eller stil i al almindelighed betød. Efter min mening bør den udtryksform, en film skal have, skabes i samme øjeblik selve ideen til filmen bliver født. Hvis jeg skal lave en scene med et par, der kysser hinanden, går jeg ikke hen og spørger mig selv en måned senere, om det skal være i sol eller regn, alt det har jeg inden i mig fuldt færdigt fra det øjeblik, ideen opstod: De skal kysse hinanden i regnvejr ... det skal være efter arbejdets ophør ... folk passerer foran og bag dem, man hører deres tænder støde sammen, hans tørklæde skal være af groft hørlærred osv. Ikke noget med at lave det modsatte i sidste øjeblik: Solskin, øde gader – hvis jeg ikke havde set hele scenen for mig lige fra begyndelsen, ville jeg have udeladt den af drejebogen.

I »La Mariée était en noir« vil jeg vise fem fyre, der lige har lavet et beskidt nummer; de bliver enige om at skilles og aldrig se hinanden mere. For at undgå en kæmpemæssig dialog vil jeg lave en fuldstændig lodret kameraindstilling på et solbeskinnet torv, og her vil jeg vise gruppen med de fem opløses og forsvinde i hver sin retning; jeg håber, ideen vil lykkes.

»Ung flugt«: Jean-Pierre Léaud og skrivemaskinetyveriet.

Filmarbejde er så specielt, at man ikke har noget udbytte af at tale med forfattere om det, ofte heller ikke en gang med journalister. Jeg kan lide at snakke med Rivette og Aurel, og selvfølgelig Hitchcock, men jeg tror ikke, en fyr som Robbe-Grillet begriber noget af det endnu. Jeg går aldrig ud til middag, udelukkende for at undgå at skulle besvare spørgsmål om film.

Jeg tror, at man er nødt til at tage stilling, moralsk og formelt, inden man går i gang med en film, det hjælper én gennem optagelserne. Denne stillingtagen kan ligge i skuespillernes udttryksmåde; man ved f. eks., at han ikke skal smile én eneste gang (Montgomery Clift i »Jeg tilstår«), eller at han skal have hat på selv i sengen og i badekarret (Piccoli i »Jeg elskede dig i går«), måske skal man aldrig se ham gå eller sætte sig. Det kan have indflydelse på kameraføringen: Der skal ikke være én eneste travelling (Eisenstein), ingen krydsindstillinger (»Citizen Kane«), 60 lange kamerakørsler uden klip (»La longue marche«) osv.

– Er der taget sådanne bestemmelser i starten af Deres egne film?

– I »Ung flugt« måtte Jean-Pierre Léaud naturligvis ikke smile, modsat den sorgløse yngling i »Louisiana Story«, som den dag i dag irriterer mig, fordi det er tydeligt, han spiller for kameraet. Ingen smiler, når han er alene. I »Skyd på pianisten« var det vigtigt for mig at slutte hver enkelt scene i en helt anden tone, end den startede med; det var nu ikke så meget et princip, jeg valgte, som en udfordring, et forsøg. I »Jules og Jim« måtte man være meget streng, det var nødvendigt at bibeholde den moraliserende side hos Roché, altså måtte man hele tiden spille imod situationen, man måtte ustandselig lade omgivelserne, naturen, medvirke i billedet, derfor er der alle disse panoreringer på 360°. Der kunne ikke være tale om at vise bjælkehuset uden engen, heller ikke engen uden at skoven også var med. Derimod var »Silkehud« klinisk, ingen panoreringer, kameraet måtte ikke ud på køreture. Kritikerne sagde: Nå, han har nok skiftet stil, næh, – jeg havde skiftet emne!

– Og i »Fahrenheit«?

– Her drejer det sig om en film, som skal være en genstand. Ligesom i »Pianisten« er vi tilbage i barndommens land med tinsoldater, sne, legetøjsforter, flammer ... Emnet i »Fahrenheit«, kærligheden til bøger, er så positivt, så der for mig ikke var noget spørgsmål om at fortolke det på nogen måde, men simpelt hen illustrere det. Visse mennesker ventede sig en art Richard Brooks-film, det kan også være udmærket, det er bare ikke min natur. I »La Mariée était en noir« vedrører min principielle stillingtagen Jeanne Moreaus spil. I »Jules og Jim« fik jeg hende til at åbne sig for at opponere mod den mutte og triste, intellektuelle spillestil, hun havde vist i »Moderato« og »La Notte«; siden »Jules og Jim« har hun i øvrigt smilet og leet meget i sine film, så denne gang går vi i en helt anden retning: ikke mere latter, ikke flere smil, ikke mere surmuleri eller bitre ansigtsudtryk, men en fuldstændig neutralitet. Ansigtet skal hverken være åbent eller tillukket, men fuldstændig normalt ... Jeg vil bede hende spille uden koketteri, som en mand, en mand, der tænker på at få overstået et stykke arbejde – hun kunne i grunden bare studere Coutard, hans ansigt er i reglen udtryksløst, roligt, kompetent.

ARBEJDET I ENGLAND.

– I Deres samtale med Hitchcock talte De om en næsten essentiel uforenelighed mellem filmkunsten og England. Hvordan er De så endt med at lave Deres sidste film der?

– Med »Fahrenheit« løb jeg risikoen for, at det ville blive en film fra østlandene, lige meget hvor jeg optog den. Jeg var klar over, at ved at lave den i farver ville denne risiko mindskes, desuden indså jeg, at jeg i England ville kunne støde på stof, som var visuelt uegnet, men den slags

ulemper tror jeg, jeg ville have været udsat for hvor som helst. På et tidspunkt var jeg på research i Toronto, og der var her steder, som nøjagtigt svarede til bogens beskrivelser. Scenerne med flugten ville nok have været smukkere, hvis de var blevet lavet her. Men de ulemper, jeg mødte i England, havde sikkert været de samme overalt, også hvis jeg havde lavet den i omegnen af Paris, i Meudon f. eks. Nej, ærlig talt, jeg har ikke lidt under at skulle lave filmen i England, hvor alle var fantastisk venlige og hjælpsomme.

I filmen var der flere baggrundsfigurer, som jeg sikkert havde skiftet ud, hvis jeg havde søgt lidt længere og mere tålmodigt. Engelske skuespillere har noget kedeligt ved sig, det er deres »soliditet«, de tænker kun på én ting: ligheden. Det lagde jeg mærke til på alle stadier. Hvis lydmanden f. eks. skulle lave lyd til en scene med otte brandmænd i et rum, tog han al lyd med, selv om der kun var to med på lærredet. Det giver et uoverskueligt lydkaos, og ideen med at udvælge baggrundsstøjen er fuldstændig ukendt derovre. Man tager alt med, simpelt hen alt; hvis en skuespiller stikker hånden i lommen, hører man hånden gnide mod stoffet, og det giver en fabelagtig realistisk effekt, som bare virker dårlig, fordi det er filmen fuldstændig uvedkommende at få alle lyde med. Men det er jo en smagssag. Der er selv i sandheden en grad, som jeg ikke kan lide.

Jeg kommer i tanker om, at Rossellini derimod er helt vild med engelske skuespillere, han har altid gerne villet lave en film med Jack Hawkins, og i »Europa 51« havde han en engelsk skuespiller, som jeg altid har fundet gruopvækkende i andre film. Rossellini synes ikke, at engelske skuespillere ligner skuespillere, og hvis de skal være kaptajner eller fabrikanter, så ligner de det virkelig. Det er rigtig nok. Men hvis man taler med englænderne selv om det, er de slet ikke klar over det. Der dukkede jo også høflighedshensyn op af og til. Når jeg bad om folk, som ikke havde et typisk *britisk* udseende spurgte man mig: »Men et typisk britisk udseende, hvad er det?« Så var jeg lige ved at svare: det er, når fjæset er skævt. Det er faktisk rigtigt, alle englændere har skæve, asymmetriske ansigter, hvorimod alle Hollywood-skuespillere har en symmetrisk hovedfacon; det er netop derfor, de har gjort karriere i Hollywood, de er ens, lige meget hvordan man end vender hovedet. De eneste englændere, der bliver til noget i Hollywood, er mænd som Cary Grant. Så snart en englænder er stiliseret og idealiseret, tager han til Hollywood. I London bliver så kun de rigtige englændere tilbage, Peter Finch vil de altid beholde. Det er meget mærkeligt, dette engelske fænomen, man bliver aldrig færdig med at tale om det. I øvrigt vil det efterhånden rette sig, de unge skuespillere er meget bedre end deres forgængere.

– *Men har sprogproblemet ikke også generet Dem? I en film, hvor bøger, og det vil igen sige teksten, spiller så stor en rolle . . .*

– Mine problemer i England var naturligvis først og fremmest sprogproblemer. Jeg var meget ked af ikke at kunne rette og tilpasse dialogen, efterhånden som vi gik frem. Når man taler om film, undervurderer man ofte selve ordets betydning, og jeg forstår glimrende Astruc, som *først og fremmest* lavede »Le Puits et le Pendule« på grund af Baudelaires tekst. Med filmens billeder når man op til en vis tilfredsstillelse, måske 70–80 % af det, man drømmer om at nå frem til. Med dialogen kan man måske komme op på 100 %. For »Silkehud«s vedkommende var jeg 60 % tilfreds med billederne, men 100 % med ordene. Jeg synes, de er helt rigtige. Selv om man ikke bryder sig om filmen, ved jeg, den rammer rigtigt, det vil jeg ikke sige om »Fahrenheit«, hvor min utilstrækkelighed bunder i teksten. Oprindelig kom jeg til filmen via dialogen, jeg lærte dialoger udenad. Jeg kendte fuldstændig »Corbeau«s, alle Préverts og alle Renoirs. Det var først senere, gennem Rivette, jeg begyndte at interessere mig for »instruktionen«. Min natur er at beruse mig i ordene i en film, lære dens lydbånd at kende udenad, dialogen og musikken, det er derfor, jeg aldrig har kunnet være enig med modstanderne af eftersynkroniseringen. Jeg kan citere Dem hele »Johnny Guitar«, hvis dialog måske har betydet mere for mig end for dens ophavsmand Nicholas Ray, og faktisk tror jeg, at jeg holder mere af den eftersynkroniserede udgave end af originalversionen, og jeg kan også fortælle Dem, at visse ting i »Pianisten« f. eks. er direkte påvirket af tonen i den *eftersynkroniserede* »Johnny Guitar«: »Jouez-nous quelque chose, Monsieur Guitare . . .«

– Ja, man blander tit sandsynlighed og banalitet sammen, selv om det særegne ved den autentiske kendsgerning netop er, at den altid er både sandfærdig og usædvanlig. Men trods alt har jeg begået visse fejl i »Silkehud«, det indrømmer jeg. Det var nødvendigt at tage en bestemmelse med hensyn til hovedpersonen, enten skulle han være ganske almindelig, eller også skulle han være lidt skør, og jeg vaklede. Nu er der tendens til begge dele. Nu og da er han det mest almindelige menneske, der har bevæget sig rundt på det hvide lærred, men af og til er der tilløb til lettere galskab. En anden fejl er selve slutningen; selv om den stammer fra en virkelig hændelse, bliver tilskueren forbløffet, og det er han i sin gode ret til. Man burde i løbet af fortællingen have givet ham forskellige oplysninger, som havde peget hen mod det endelige resultat.

– *Jamen, netop i sin pludselige voldsomhed virker slutningen smuk.*

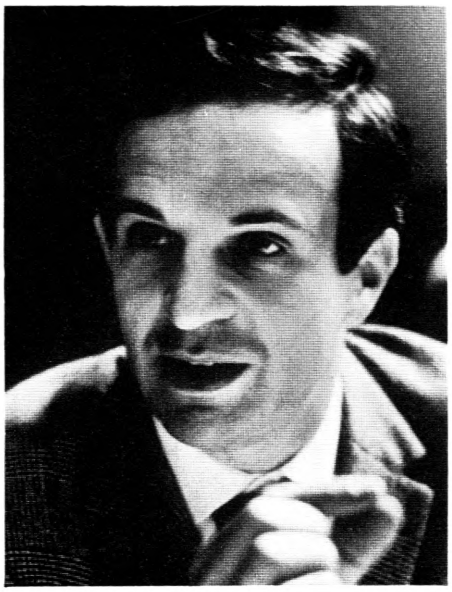
– Måske, men folk, hvis intelligens jeg sætter højt, har sagt mig, at de var blevet vildledt, det må man tage hensyn til og indrømme, at man måske har begået en fejl. At folk er blevet overrasket over at blive konfronteret med et gevær i stedet for en revolver, generer mig ikke det mindste, det må blive deres egen sag. Jeg har netop lavet denne film på grund af geværet. Jeg havde overhovedet ikke lavet den, hvis det havde drejet sig om en revolver. Men det, at hun skød på sin mand, burde ikke overraske; folk skulle sige til sig selv: Ja, det var skæbnesvangert, men logisk, at det endte sådan. Andre elementer under handlingsforløbet kunne have forberedt publikum. Jeg havde i øvrigt optaget dem, men klippet dem fra igen. På et tidspunkt læser Desailly i en avis om en jetflyver, der er eksploderet, og det er klart, at han tænkte på Françoise Dorléac. Filmen begynder med et selvmord i undergrundsbanen, et spor bliver blokeret, og

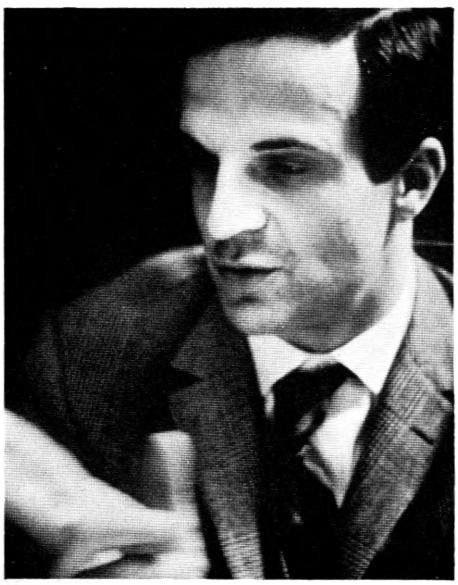
»Jules og Jim«: Trioen Henri Serre, Oskar Werner, Jeanne Moreau.

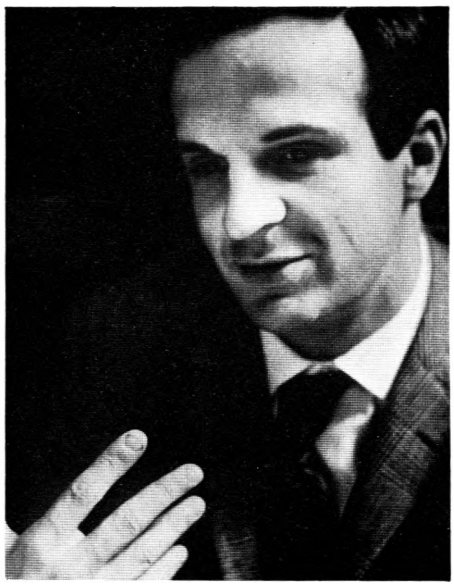
DEN USANDSYNLIGE SANDHED

– *I udsendelsen »Vor tids filmkunstnere« udtalte De, at som tilhænger af realismen følte De Dem mere og mere fristet til at søge et udgangspunkt, der ligger realismen fjernt, fordi De føler, De alligevel før eller senere vil vende tilbage til den . . . Her synes der dog for tilskueren at ligge en modsigelse, da denne ofte vil forveksle sandsynlighed og banalitet og for eksempel finde Deres mest realistiske film »Silkehud« usandsynlig.*

Busten med det gådefulde smil. Fra optagelserne til »Jules og Jim«.







Desailly kommer hjem med bemærkningen: »Jeg blev forsinket på grund af et selvmord i undergrundsbanen.« Der hentydes kryptisk til dette i dialogen, og alle disse ting lægger op til slutningen, men jeg var nødt til at forkorte filmen.

Måske skulle jeg i virkeligheden være begyndt med slutningen: Nelly Benedetti kommer ind i restauranten og skyder osv.... Når man læser en nyhed i avisen, slår den én, fordi man først læser overskriften: »Skød sin kone«, så kommer teksten, som lidt efter lidt lægger op til slutningen, som bliver forklaret og fanger ens interesse, man spørger sig selv, hvordan det er nået så vidt. I »Silkehud« vidste folk ikke noget til at begynde med, og de får det indtryk ved slutningen, at løsningen på problemet er ude af proportion med resten af fortællingen. En amerikansk film ville givetvis være indledt med slutningen.

Det foruroligende ved filmkunsten er, at jo mere enkel en ting bliver lavet, jo mere perfekt skal det gøres. Hvis der er lavet en fejl i »Pianisten«, er det mindre alvorligt, end hvis det var gjort i »Silkehud«. I øvrigt har Renoir ret, når han siger, at folk hader sandheden. Det samme kunne for eksempel gælde for »Muriel«. Men det er altsammen noget besynderligt noget, en films succes eller fiasko er og bliver et mysterium. Af og til siger man om en film, at den ikke havde publikumssucces, det er løgn, det, der ikke var nogen succes, var at få folk hen og se den. Man blander altid en films tiltrækningskraft sammen med dens underholdningskraft. Jeg er bombesikker på, at film, som går godt, alligevel har skuffet mange af dem, der har været henne og se dem, f. eks. »Triple Cross« af Terence Young.

– *Folk tror ofte, at en særpræget filmdigter må have en bestemt stil. Derfor føler man sig tit forvirret af Deres film, som mere er underkastet selve historien, og derfor mangler en slags »varemærke«.*

– Ja, det er jeg klar over, men det rører mig ikke. De folk, som så alle mine film i én køre i Annecy, har trods alt fundet en tilbagevendende undertone. I hvert fald har jeg aldrig fornemmelsen af at være i tvivl med hensyn til en films udformning, før jeg starter på den. Mine tilbagevendende temaer og særlige stilistiske kendetegn er kamouflerede; personerne må aldrig sige nøjagtig hvad de tænker, tingene må ikke blive direkte. Jeg tror aldrig, der har været et »jeg elsker dig« i nogen af mine film. Jeg har simpelt hen ikke kunnet se det i øjnene; der bliver et i »La Mariée était en noir«, men det får karakter af en begivenhed i handlingen.

Situationer kan skifte fra film til film, men jeg tror ikke, at de personer, jeg viser, og deres livsindstilling forandrer sig.

TIDEN FORPLIGTER.

– *De har engang udtalt, at De var imod film, hvor-alt-kunne-lade-sig-gøre, og hvis yderliggående eksempler er tegnefilm, fordi De mente, at man hurtigt ville nå til en mættelse, hvor overraskelsen og interessen ikke længere kunne mobiliseres. I den retning tager De afstand fra en vis tendens, ikke blot inden for filmen, men inden for al moderne kunst, som netop viser en hel række muligheder, hvor meningen ikke er*

præcis, hvor tvetydigheden er dominerende, men uden at det tilfældige råder. Vi mener, at »L'Homme au crâne rasé« er et eklatant eksempel på denne tendens.

– Det er sandt, at når et arbejde inden for denne genre er vellykket, er det meget stærkt og meget imponerende. I den forstand har jeg været meget betaget af Delvaux' film, som var meget spændende. Jeg blev klar over, at med denne film blev der vendt op og ned på de principper, jeg måske ligger under for, dette at ville sige alt, at følge en person, der står op, spiser sin morgenmad, tager af sted, ankommer til kontoret, min angst for at overse noget. Alligevel ville jeg endnu bedre have kunnet lide den, hvis jeg havde kunnet følge den kronologiske rækkefølge lidt bedre, det var alt for indviklet for mig. Jeg var begejstret for skuespillerne, stilen, ellipserne, men det er meget vanskeligt at kontrollere. Med hensyn til at vende op og ned på tid og rum, så tror jeg ikke, jeg vil risikere det endnu. Jeanne Moreau har fortalt mig, at hvis hun skulle instruere en film, så ville hun optage scener, som skulle foregå i samme omgivelser, men på forskellige tidspunkter, for ifølge hende er et sted aldrig det samme to gange. Det er en rigtig tanke, men jeg mener ikke, den kan overføres til film, hvor det i forvejen er svært nok at få det en gang vedtagne til at virke ægte. Den uønskede forvirring kommer kun alt for ofte. Man behøver bare at fotografere et hus i solskin og bagefter det samme hus i skygge. Det er nok til, at man ikke længere genkender det, så hvis man begynder at tage livets tilfældigheder med som en yderligere dimension, bliver alt på lærredet vilkårligt, og vil kun virke takket være en stærk charme. Jeg er i hvert fald enig med Rohmer, når han siger, at der er en virkelighed i tingene, som det er forgæves at kæmpe mod.

Ved begyndelsen til et sådant projekt er der altid en »gal god idé«. Jeg synes, Resnais er typen på en filmmand, der altid starter med en »dårlig idé«, men som slipper godt fra det. Hos ham er der en vilje til at trænge filmkunsten op mod muren, ikke lade den stå tilbage for litteraturen.

Højdepunktet er »Krigen er endt«. Her har vi en modstandsmand, som ikke er særlig heltemodig, han har ikke mere nogen idealisme, han er træt, hans aktivitet er forbundet med nogen fare, men ikke overvældende megen, han elsker sin kone, men der er mange andre, der interesserer ham, der er billeder fra fortiden, billeder fra fremtiden og selv »imaginære« billeder, til slut bliver han måske anholdt ved grænsen, måske ikke . . ! Alle Hitchcocks principper bliver sjoflet i denne film, et efter et, men alligevel er den filmet på hans manér. Faktisk er hele filmen lavet mod manuskriptet, og da det drejer sig om en bevidst modsigelse, er helheden forståelig og logisk. I grunden er det, jeg bedst kan lide ved Resnais' arbejde, hans kritiske sans over for drejebogen: Man mærker, at manuskriptet aldrig tager magten fra ham. Det er lige det modsatte med Richardson, som optog hele »Had« uden at gøre sig klart, at man ikke skal kæle for manuskriptet, man skal holde det en armslængde fra sig og slås med det.

– *Men dette begreb »alt-kan-lade-sig-gøre«, forsvinder det ikke til sidst, når filmen først er færdig, og der har været lagt vægt på så mange mærkværdigheder, at de ikke længere virker som sådan?*

– Jo, naturligvis, alt afhænger af instruktørens autoritet. Han bør formulere tingene på en sådan måde at spørgsmål om virkelighed, sandsynlighed, rimelighed, bliver sløret af billedets vægt og virkning. Det dårlige ved »alt-kan-lade-sig-gøre« er den blandede stil. Blandingen af elementerne i Resnais' film forhindrer ikke, at helhedsinspirationen er tilstede, hvilket er nødvendigt ligesom i »L'Homme au crâne rasé« og »8½«. Disse film er lige det modsatte af hasarderede film, de er under kontrol, jeg vil oven i købet sige snedige i ordets bedste betydning.

GENSYN MED AMERIKA.

– *I »Fahrenheit« er der meget, som får én til at tænke på Hitchcock. Hvordan mener De selv at have forliget disse hentydninger med Deres grundlæggende projekt?*

– Det er sådan set det samme som med Resnais' »Muriel«, der har lidt af »Le Crime de Monsieur Lange« i sig plus en masse Hitchcock. Jeg føler mig tiltrukket af den samme blanding, at forene ting, som kan virke modstridende, f. eks. at anbringe Renoir-personer i Hitchcock-situationer. Desuden interesserer det mig at anbringe amerikanske indskud i en typisk europæisk sammenhæng, hvor de vil virke helt mærkværdigt således som i »Pianisten« og nu i »La Mariée«. I virkeligheden er der noget flidsbetonet ved mig, noget af en Jean Becker, noget giver mig lyst til at forbedre mig, gøre fremskridt. Jeg har for eksempel tilstrækkelig tiltro til min evne til at få mine personer til at leve, tale og bevæge sig. Det er altså snarere med hensyn til selve manuskriptets konstruktion og intrigens følelsesintensitet, at jeg skal sætte ind, og i den retning er der kun én mand, man kan hente hjælp hos, og det er Hitchcock. De, der tvivler på, at en film med så mange påvirkninger kan være original, behøver bare at tænke på, at Hitchcock som ung så Fritz Langs film med samme udbytte, som den unge Renoir så Chaplins. Det er klart, at når man taler om Renoir, kan alle se geniet der, hvor det er, mens Hitchcock har flere sider, og det, der interesserer mig hos ham, er ikke nødvendigvis det samme, som interesserer Resnais eller Chabrol eller Douchet. For mit vedkommende er det den eventyragtige side, som først og fremmest fascinerer mig.

– *Fejlen ved at låne af en andens stil, er altså at forsøge at låne både teknikken og de følelser, den sætter i gang hos tilskueren, følelser, som kun kan frembringes af én mand.*

– Absolut, hvis Hitchcock sætter visse følelser i sving, er det først og fremmest, fordi han har fornemmet dem selv. Han er den eneste filmmand i verden, der kan filme utroskab, så det bliver en skandale, og han er også den eneste, der har ret til at filme det sådan . . . Og så er hans instinkt meget veludviklet, men eftertanken altid present. Jeg foretrækker i stigende grad de filmkunstnere, som viser, at de ved, at der er flere måder at optage en scene på, og som har valgt den rigtige. For eksempel var jeg meget glad for at høre, at Bergman efter at have afsluttet optagelserne til »Nattværdsgästerna« besluttede sig til at indlægge den kinesiske atombombe, som styrkede filmen enormt. Selv da jeg lavede »Ung flugt«, var jeg klar over, at instinktet, oprigtigheden, troen ikke var nok til at gøre mig forståelig på den måde, jeg selv ønskede det, og hver gang, jeg havde et problem med instruktionen eller selve historien, var det mig til stor nytte at tænke på Hitchcock eller Renoir, hvis problemerne drejede sig om dialog eller spil. I lang tid havde jeg troet, at hvis man følte en ting stærkt nok, ville instinktet være nok til at overbevise andre, men jeg blev hurtigt klar over, at for at udtrykke noget ærligt må man gå en omvej over løgnen, og jo flere af Hitchcocks film, jeg gensåg, jo mere blev jeg klar over, at han var den bedste på det område. Næsten alle andre amerikanere har skuffet mig.

– *Selv Hawks?*

– Nej, ikke ham, han »holder« så fantastisk godt; hans instruktion er et vidunder af klarhed og enkelhed, jeg holder meget af »Spræng speedometret«, som gik for tomme huse i London, og også »El Dorado«, som er temmelig løssluppen; jeg håber, den bliver en succes. Hawks og Hitchcock er nu de solide støtter i Hollywood, ja, og Billy Wilder, som jeg synes bedre om nu, især hans »Kys mig fjols«.

– *Der er en filmskaber, De ikke lader til at bryde Dem meget om, og som De endog har angrebet temmelig ofte, nemlig John Ford.*

– Jeg er klar over, at jeg har været uretfærdig. Det, jeg ikke brød mig om, var hans stof: hans friheder over for kvinderne, de kværulantiske sergenter og hans slåen-sig-på-låret. Nu har jeg genset hans »Den tavse mand« på TV, og jeg var betaget. Førhen hadede jeg den film, men i virkeligheden er det en amerikansk Renoir. »Syv kvinder« var også storslået, enkel og ligetil. Ja, jeg må indrømme, at min mistillid til Ford har været uretfærdig, men jeg kan alligevel bedre lide et andet stof, Hawks' for eksempel, hans frækhed, den mærkelige omgangstone, der er mellem hans helte og deres kvinder. Jeg tror faktisk, at Hawks kort og godt er Hollywoods mest intelligente instruktør.

– *De lægger stor vægt på at have et godt grundlag i Deres film, at have stærke trumfer på hånden lige fra manuskriptstadiet. Hvis der er tale om improvisationer i Deres film, på hvilket tidspunkt indtræder de så?*

– I virkeligheden interesserer jeg mig voldsomt for sammenhængen, og jeg vil helst have en meget udpræget ledetråd. Det improvisatoriske ligger inden for meget snævre rammer, som regel opstår det midt i en produktion, når jeg kan overskue, hvordan filmen bliver. På det tidspunkt har jeg tendens til at forstærke visse aspekter, som kan synes mig at være blevet relevante, og det er her, improvisationer kan gøre nytte, måske neddæmpe visse scener, anbringe andre sammen, udelukke nogle, alt er muligt. Italienerne er de skrappeste til at arbejde uden drejebog. Jean-Luc er også god til det, han satser på ét intenst øjeblik, og derefter endnu ét, og helheden, sammenhængen, dukker op ved slutningen, men med den risiko, at der opstår et tomrum midt i filmen, det hænder af og til for ham. Personligt kan jeg godt lide en stigende kurve,

her har jeg noget tilfælles med Hitchcock, og ideen om en show-forestilling, og jeg tror, som Fellini og Welles, at der er en nær forbindelse mellem at ville lave show og at instruere en film.

I øvrigt er mine foretrukne instruktører alle drejebogsforfattere selv. Hvad er instruktion egentlig? Det er *summen af en række beslutninger* under forberedelserne, under optagelserne og ved færdiggørelsen af en film. Jeg tror, at alle de valg, en instruktør stilles overfor, valget af manuskript, udeladelser, locations, skuespillere, vinkler, objektiver, scener, lyd, musik, får ham til at beslutte sig, og det, man kalder instruktion, det er selvfølgelig en samlet ledelse af de tusindvis af afgørelser, der skal træffes i løbet af de næste seks, ni, tolv eller seksten måneders arbejde. Det er derfor, »delvise« instruktører, de, der kun tager sig af en gren af produktionen, interesserer mig mindre, hvor talentfulde de end måtte være. Jeg foretrækker Bergman, Buñuel, Hitchcock og Welles, som *er* deres film.

– Et eksempel på en instruktør og drejebogsforfatter, De dog ikke sætter synderlig pris på, er John Huston.

– Huston er et typisk eksempel på en charlatan. Han spiller martyr som Hollywoods miskendte kunstner. I virkeligheden hører han til den type, der har svært ved at instruere, og som så i stedet leger livskunstner; så føler han, at han kan tillade sig at gå på jagt, mens de andre trækker læsset og til sidst tage afstand fra det endelige resultat. Hvis De læser Lillian Ross' bog »Picture«, som handler om optagelserne af »The Red Badge of Courage«, vil De se, at lige modsat af, hvad den idiot fra »Cinéma 67« siger, Beaucourt eller Braucourt eller hvad han nu hedder, så har Louis B. Mayer optrådt korrekt i denne sag ved at give carte blanche til producenten Gottfried Reinhardt og til Huston, samtidig med, at han gjorde opmærksom på, at han ikke troede på filmen.

Ved begyndelsen af optagelserne sendte Gottfried Reinhardt et brev til Huston, et utrolig venligt og klarsynet brev, hvori han gav ham fem udmærkede råd, som dog aldrig blev fulgt, det drejede sig bl. a. om topografien på location, en helt nødvendig ting for forståeligheden. Ved gennemgangen af nogle prøver kritiserer Reinhardt en scene, som Huston havde fortalt var af stor vigtighed, den omhandler et regiment, som møder en død soldat. »Denne scene virker ikke efter hensigten, den skulle vise en ung mands gru ved sit første møde med krigen.« Ophidset vikler Huston sig uden om problemet og snakker om, at baggrunden er for lys. Senere giver Reinhardt Huston et memorandum på tre sider, som er uomtvisteligt i sin rigtighed. »Du har ret, Gottfried,« siger Huston, og optagelserne fortsætter på mere og mere skuffende vis. En dag siger Reinhardt til Lillian Ross: »Der er overhovedet ingen historie, for vi viser aldrig, hvad den unge fyr tænker. Det findes ikke i drejebogen. John har sagt, han vil overføre den til lærredet. Den er ikke på lærredet.« Umiddelbart efter optagelserne er færdiggjort, rejser Huston bort for at lave »Afrikas dronning«, uden i øvrigt at efterlade sig nogen direktiver. Reinhardt tager sig fortsat af filmen, skriver til Huston uden at få noget svar. Han kæmper med Dore Schary for at få gennemført en afdæmpet underlægningsmusik, han er til stede ved indspilningen af den, han er til stede ved mixningen. En aften kommer Huston for at se den færdige film og modtage rosen. Senere viser det sig at være en skrækkelig fiasko, og Huston rejser til Afrika med et skuldertræk og som sædvanlig uden at komme med nogen forslag. Reinhardt arbejder stadig som et bæst for at redde den, bl. a. ved at reklamere med, at den er bygget over en roman af Stephen Crane, og M.G.M. lader ham uden at blinke bruge dette ekstrabeløb, man tilføjer oven i købet en kommentar, som forklarer de ideer, Huston ikke formåede at overføre til lærredet. Til slut bliver Reinhardt dog nødt til at give op, filmen slipper ham af hænde, men han sender dog endnu et venligt brev til Huston, som afmålt telegraferer et svar. Filmen kommer ud og bliver en fiasko. Det, der er indlysende, når man læser denne bog, er, at Reinhardt lægger hele sin sjæl i denne film, han lider med den, hvorimod Huston allerede har antaget denne air af forgyldt slave, som senere får ham til rask væk at afjaske store emner som »Moby Dick«, »Himlens rødder«, eller påtage sig ynkelige bestillingsarbejder som »Biblen«, mens han stadig giver det udseende af, at han er betydeligt mere værd, end det han laver.

Det er klart, at jeg har offentliggjort min Hitchcock-bog som en protest mod folk som Huston, Wyler, Stevens og Zinnemann, nemlig for at vise en mand, der har kæmpet for sin frihed, og forstået at bevare den. Hitchcock har aldrig lavet og vil heller aldrig lave noget møg, kun beregnet på at få pengene til at strømme ind til de store selskaber, han laver kun, hvad han har lyst til, og ingen får lov til at pille ved hans film, for han er selv med fra A til Z. Hans succes gør ham uafhængig af de professionelle rådgivere, og det kan han takke sin tålmodige stolthed og ubarmhjertige selvkritik for. Hollywood har aldrig givet ham en af disse Oscars, som ofte gives som belønning for tro servilitet.

»Silkehud«: Jean Desailly og Nelly Benedetti.

– Hitchcock har besejret Hollywood, men Welles?

– Welles vil altid være sig selv, hvad enten han laver »The Stranger« for Sam Spiegel, »Kvinden fra Shanghai« for Columbia, »Macbeth« på 21 dage eller »Mister Arkadin« uden at eje en øre. Orson Welles kan begå fejl, men han er ude af stand til at lave et makværk, selv om alle tegn er imod ham. Det samme tror jeg gælder Godard.

AFSKY FOR POESIEN.

– Lige før talte De om den procentvise tilfredsstillelse, som en film kan give sin ophavsmand. Med hvilke tal beregner De Deres egne?

– Af og til er jeg ikke tilfreds med detaljer i mine film, endog adskillige, men i den senere tid har jeg erhvervet en del selvtillid, fordi jeg er blevet klar over, at jeg sjældent tager fejl med hensyn til udgangspunktet, hensigten, den grundlæggende idé. Jeg har altid haft en følelse af utilfredsstillelse, fordi jeg er perfektionist og altid ønsker tingene bedre endnu. Da jeg på den anden side er ret skødesløs og distræt, er jeg selv ude om det, når tingene ikke glider. Men jeg har aldrig haft fornemmelsen af en 100 % fiasko. Jeg har aldrig lavet en film, som jeg bagefter har ment, at jeg ikke skulle have lavet, selv om den ikke har gået godt. Det giver mig tillid i valget af de film, jeg skal lave i fremtiden. Det eneste, der bekymrer mig, er, som jeg har nævnt før, risikoen for at være »out«, men jeg føler ærlig talt ingen trang til at være »in«. Jo, måske ved en tilfældighed, men at ville være det, er for mig en afskyelig tanke. At sidde og lave en finsortering og kun filme, hvad der er moderne, det kunne jeg ikke få mig selv til. Jeg anerkender det hos Godard, for hos ham er det et instinkt. I tolv film har Godard aldrig hentydet til fortiden, ikke en gang i dialogen. Prøv at tænke på det: Ikke en eneste gang har hans personer talt om deres forældre eller barndom, det er ret fantastisk. I øvrigt ville en analyse af det,

der ikke findes i Godards film, være lige så fængslende som af det, der findes. Han er helt igennem moderne, og den kendsgerning, at han er schweizer, er vigtig. En dag må man undersøge den schweiziske indflydelse på Godards film. Schweiz, som er ombrydningernes paradis, urenes, de moderne materialer, de skjulte bankkonti osv.

Men alle Godard-efterligninger er utålelige, fordi de mangler det essentielle. Man efterligner hans tvangsløshed, men glemmer af gode grunde hans fortvivlelse. Man efterligner ordspillene, men glemmer grusomheden.

Min vægring ved det mondæne strækker sig også til hverdagssproget. F. eks. kan jeg ikke få mig selv til at benytte de udtryk, som spækker »Cahiers« fra ende til anden: »På det plan . . .« Det er altid »L'Express«, der lancerer disse rædsler, og inden for filmverdenen er det Marcorelles. For seks år siden var det »set fra et menneskeligt synspunkt«, og for ti år siden var det: »gældende« eller »ikke-gældende«. På venstre Seinebred blev det videreudviklet til: »Indbyrdes-gældende«. Når jeg har nogen besværligheder rent litterært, en sammenligning, som skal foretages, et citat, vender jeg tilbage til Grimm, Perrault eller La Fontaine. I »Jules og Jim« havde min medforfatter af drejebogen Jean Gruault lagt disse ord i munden på Jules: »Catherine er forandret, hun er mindre Shakespeare og mere Goethe.« Det synes jeg, var uforskammet over for publikum, så ved optagelserne fik jeg det lavet om til: »Catherine er mindre græshoppe og mere myre«. Det er derfor, jeg ikke kan lide direkte lyd, for at kunne simplificere og rette til undervejs, selv ved synkroniseringen.

For mig er filmen prosakunst. Det drejer sig afgjort om at filme skønhed, men uden at det mærkes, eller i hvert fald ligesom tilfældigt. Det lægger jeg megen vægt på, og det er derfor, jeg ikke bider på Antonionis madding, det er for ublufærdigt. – Poesien irriterer mig, og når folk sender mig breve med digte, smider jeg dem lige i skraldespanden. Jeg holder meget af den poetiske prosa, Cocteau, Audiberti, Genêt og Queneau, men kun deres prosa. Jeg holder af film, for de er prosaiske, det er en indirekte kunstart, uindrømmet, den skjuler lige så meget, som den viser. De filmfolk, jeg kan lide, har alle en blufærdighed tilfælles. Buñuel, som nægter at tage en scene om, Welles, som forkorter de smukke optagelser til »uforståelighed«, Bergman og Godard, som arbejder med rivende hast for ikke at gøre tingene for betydningsfulde. Rohmer, som imiterer dokumentarismen, Hitchcock, som er så følelsesbetonet, at han lader som om, han kun spekulerer i penge, Renoir, som foregiver at forlade sig på tilfældet, alle nægter de instinktivt at indtage en poetisk holdning. For at gøre spørgsmålet om modernismen færdigt, ved jeg ikke, om jeg er reaktionær, men jeg følger ikke med tidens kritiske tendens, som går ud på at udtrykke: »Efter den film kan man ikke holde ud at se flere gennemarbejdede historier osv.« Selv om jeg elsker så nye film som »Deux ou trois choses«, »L'Homme n'est pas un oiseau«, »Barriere« og andre, er jeg overbevist om, at hvis film som »Magnificent Ambersons«, »Guldkareten« eller »Red River« kom frem i dag, ville de blive årets bedste film. Derfor er jeg besluttet på at fortsætte med samme form for filmkunst, som består i at fortælle en historie eller lade, som om man gør det, hvilket i og for sig er det samme. På bunden er jeg ikke modernist, og hvis jeg gav udseende af at være det, ville det være uægte. Jeg ville under alle omstændigheder ikke selv være tilfreds, og det er grund nok til ikke at gøre det.

© »Cahiers du Cinéma«.

Oversat af Lene Grønlykke og Morten Piil.

Slutscenen i »Fahrenheit 451«: Oskar Werner og Julie Christie.

JEAN RENOIR: AF KAPTAJN GEORGES DAGBØGER

Det er med stor bevægelse, at jeg her genkalder mindet om min vidunderligste oplevelse som kavalerist, nemlig hele divisionens angreb, som skulle afslutte disse manøvrer. Jeg er sikkert en af de få nulevende, som har oplevet sådan en begivenhed, et udtryk for en nu svunden tid. Forestil Dem fire regimenter, d.v.s. 1600 ryttere, på to geledder, med en frontbredde på mere end een kilometer. Hestene var klar over, at noget ganske særligt var i gære, og vi havde svært ved at holde retningen. Løjtnanterne i spidsen for deres delinger fik os frem eller tilbage ved et tegn, selv opmærksomme på at opfatte de lydløse ordrer fra eskadroncheferne, der overvågede henvisningerne fra regimentscheferne, som roligt afventede ordrerne fra brigadecheferne, der igen ventede divisionschefens beslutning. Vi havde ladet vores tunge oppakning ligge i lejren og var let beredne, som i sin tid kyrasserne ved Reichshoffen (de havde skilt sig af med al overflødig vægt, for bedre at kunne hugge ind på den prøjsiske kronprins' infanterister). Morgenen før opbruddet havde vore officerer gentaget den gamle formaning, som gælder for alle kavalerister, og har gjort det så længe der har eksisteret kavaleri: »Vær rolige. Ingen nervøsitet«. Den foregående dag, for at vise at livet fortsatte i samme rytme som før, havde oberst de Laurisse, da han gik gennem kantonnementet, uddelt 14 dages arrest til en husar, hvoraf de otte dage i kachotten, fordi han havde tilladt sig at bruge afstrygningsjernet til at strigle sin hest med: »Hvis hesten har en filipens, kan afstrygningsjernet få den til at bløde, filipensen kan inficere. Et afstrygningsjern er ikke beregnet til at strigle med, det er til at rense kardesken med«. Generalen ventede på at bevægelserne i den enorme række af heste og mænd, ville afløses af en vis ro. Vi havde samlet tøjlerne. Hestene protesterede ved at pruste støjende gennem næseborene og sende skumklatter over vores lædergamacher. »La Joconde« var vidunderligt afslappet. Jeg takkede hende ved at give lidt efter i tøjlerne. Nogle få skridt derfra begyndte »Sylla«, Expillys hest, at slå med hovedet. Jeg har altid betragtet »Sylla« som en ubegavet hest. En dag havde jeg endda gjort Expilly meget vred ved at komme med den famøse udtalelse: »Smukt dyr, men ingen hjerne«.

Generalen udstedte sine ordrer uden at hæve stemmen. »Sabel ... ud!« og de 1600 sabler kom ud af deres skeder. »Fremad i skridt!« De 1600 heste satte i skridt. Generalen løftede flere gange sin knyttede højre hånd. Dette signal til at slå over i trav fik mig altid til at tænke på en usynlig klokke, der bliver sat i gang. Nu begyndte det at knibe med at holde retningen. Nogle ryttere pressede for hårdt, andre holdt for meget igen. Dragonerne yderst til venstre var for langt fremme. Jægerne til højre var bagud. Det vældige bælte bølgede hen over den brune jord og fik mig til at tænke på et hegn med store blomster svajende i vinden. Dragonerne med deres mørkeblå våbenfrakker var forglemmigejerne i denne botanik. Vi andre, de lette husarer, og vores brødre, de beredne jægere, var kornblomsterne. Vores røde bukser var valmuerne.

Jean Renoir i dragonuniform, 1914

Generalen bevægede sin højre arm som vingen på en mølle. På dette tegn satte vi i galop. »La Joconde« opførte sig stadig pænt. For at den ikke skulle gå for hårdt på, havde jeg samlet tøjlerne en smule, men uden derfor af den grund at overdrive håndens tryk. »Sylla« var, grebet af fremdriften, åbenbart holdt op med at slå med hovedet. Jeg kunne tænke mig, at nu havde fjolset nok lagt sig på biddet. Expilly prøvede at få den til at slappe af, ved at save med biddet, hvilket turde siges at være den værste kur for en hest, der lægger sig på det. Stabssergenten, Mouchez, havde også vrøvl med sin hest »Bayard«. »En mund af jern, men en gang så blød«, sagde Mouchez. Men når alt kommer til alt hører en stabssergent også hjemme på sit kontor. Det er yderst sjældent, man ser ham i terrænet, og de dage det sker: »behøver man sandelig ikke slide huden af lårene«. Men stålbiddets dronning var og blev »Musette«, foureren Grevins hoppe. Jeg så ham klamrende sig til sine tøjler og frygtede det ville ende galt. Løjtnant de Sivel iagttog alt dette ud af øjenkrogen. Hans holdning var en bøn om ro. Hans ryg syntes at sige: »Slap af, kammerater ... slap af«. Vores øjne mødtes et øjeblik, så så han ned på »La Joconde«, og derefter tilbage til mig med et lille anerkendende smil. Stoltheden fyldte mit bryst. Jeg ville gerne have kærtegnet »La Joconde«s hals, men min sabel var i vejen, det var også uden betydning, jeg er sikker på, at hun mærkede mit udslag af ømhed.

Generalen svingede atter sin arm. Trompeterne blæste til angreb, en serie af gennemtrængende skrig, som kunne minde om en rovfugls. »Musette« stak af som en pil med Grevin. Staklen overhalede, rød i hovedet af skam, først løjtnant de Sivel, så ritmesteren og eskadronchefen. »Musette« var fuldstændig løbsk. Hun for forbi oberst de Laurisse, brigadegeneralerne og divisionsgeneralen. Tilsidst så vi hende forsvinde i horisonten i sit vilde ridt, med Grevins silhouet grotesk fastklamret i sadlen.

Bortset fra denne hændelse forløb manøvren i imponerende orden. Vores sluttede trop væltede frem med et tordenskrald. Vi var ikke mere os selv, vi var dråber i en stor bølge, der skyllede ind over en flad strand. Jeg havde aldrig tidligere oplevet en tilsvarende følelse af samhørighed, aldrig mærket en sådan begejstringsrus fylde mine lunger. Jeg eksisterede ikke mere. Jeg var opslugt i en fuldendt helhed. Vi var ikke mere på jorden, vi var ikke længere på vores heste. Mine to sidemænd maste mig, selv klemt af deres sidemænd. Deres ben trykkede mod mine ben, så de var ved at knuses. Pludselig følte jeg mig løftet ud af sadlen. Jeg anede ikke om jeg nogen sinde

skulle komme ned igen på min hoppe. Jeg gjorde mig overhovedet ikke nogen forestillinger. Jeg var væk. Jeg oplevede den vidunderlige vellyst, det var ikke at tænke. Agnes ville have forstået storheden ved dette øjeblik, befriet for alle bekymringer om fortiden og fremtiden. Et storladent øjeblik, som gjorde det muligt i en brøkdel af et sekund at ane, hvad evigheden måtte være. Bevægelsen bredte sig til nabodelingen. Jeg befandt mig atter på »La Joconde« med fødderne i bøjlerne og sablen i hånden. Nu befandt mine sidemænd sig atter flere meter fra mig. Vi nærmede os bakken forude og indtog den i et forrygende tempo. Målet var nået. Generalen gjorde tegn til at sagtne farten. Larmen af hovslagene mod jorden mindskedes. Vi fandt igen vores identitet. Med stor smidighed skiftede vi fra angrebets voldsomhed til en stadigvæk noget nervøs ubevægelighed. Hestene skrabede med deres jernbeslåede hove i jorden og fik gnisterne til at springe. Delingerne havde nogenlunde bevaret deres formation. Der var ingen, der lo, da Grevin kom tilbage med sin hest og genindtog sin plads i geleddet. Expilly osede af stolthed over at kunne have holdt sin hest »Sylla«, og jeg skal love for, at der var noget at være stolt af. Sikke en kule denne »Sylla«. Rundt om os dannede landskabet en perfekt ramme om denne kampscene, med bløde lysegrønne bakker, en lille lund, en vindmølle og en blå himmel, overstrøet med hvide skyer. Hvor smukt, et fransk landskab.

Vi havde stukket sablerne ind. Nu kunne jeg klappe »La Joconde«. Jeg følte en herlig fred i mig. Om aftenen i lejren måtte Grevin give en omgang. Det gjorde han gerne: »Jeg skal nok ende som general, stjernerne er til at købe.«

Manøvren havde varet i fem dage. Jeg vendte tilbage til kasernen med en følelse af at være blevet beriget med tyve års mangeartede indtryk. Om aftenen udøste jeg mit hjerte ved Agnes bryst, fortalte hende om min tro på Frankrigs opgave. Vi var de virkelige repræsentanter for en velafbalanceret civilisation. Vort nederlag, som jeg kun forestillede mig som en absurd hypotese, ville være ligeså skæbnesvanger for den øvrige civiliserede verden, som romernes sejr over grækerne havde været i sin tid. Vi var de sidste til at bevare traditionerne i et ædelt håndværk, og en storslået bondekultur. Englænderne var handelsfolk, tyskerne forskere, italienerne et folk af operasangere. Russerne befandt sig endnu på et uciviliseret stade og amerikanerne var ved at bygge deres første huse. Hvad kunne være mere vidunderligt end at svinge sig op til sådanne højder, beruse sig i de ædleste ord, medens man kærtegnede et fast og føjeligt bryst.

Oversat af Lene Grønlykke

OLE VINDING FORFATTEREN JEAN RENOIR OG KAPTAJN GEORGES

– Jean er genial! – sagde jeg.

– *Non!* – svarede onkel Eugéne Renoir: *Jeans est un jobard, Son père le disait toujours!*

»Jobard« – vrøvlehoved? Skulle gamle Renoir virkelig have ment det om sin næstældste søn, som han ofte var bekymret for, men oftere endnu morede sig dejligt sammen med? Jeg ville ikke tro det, dels kendte jeg godt onkel Eugenes evige modsigelseslyst, dels kendte jeg Jean, og han betog mig. I slutningen af tyverne havde han sin første store film »Nana« færdig. Den kostede ham det meste af de tolv millioner, som havde været hans arvepart efter den vidunderlige gamle maler. Kritikken var højst ugunstig, man kunne ikke se, at her var et nyt filmisk »geni« (jeg sætter ordet i anførselstegn, fordi det er utåleligt, undtagen, hvis det opfattes med et klædeligt gran af ironi, der kan gøre det ud for oprørt beskedenhed), hvorfor jeg følte det som min pligt at meddele det på tryk selv. Det skete i »Ekstrabladet« i København, under overskriften: »Samtale med Frankrigs Griffith«. Mindre kunne ikke gøre det. Og det var, egentlig, meget lidt, eftersom det endnu var en ønskedrøm, der, under utallige samtaler Jean Renoir og mig imellem, var blevet så tydelig for os begge, at vi tog forskud på virkeligheden. Drømmen blev virkelig nogle år senere.

Det var denne eksaltation hos os, der, uden tvivl, irriterede en gammel hugaf', som onkel Eugéne: Når man har sunget »Ma Tonkiki« i felten, på selve stedet, det vil sige på en egn, der hører til området Vietnam, kan man ikke tage kunstnere eller deres beundrere alvorligt. Men man kan tage onkel Eugéne delvis alvorlig, trods irritabiliteten, for der er noget af en »jobard« i Jean Renoirs væsen og produktion. Al begejstring til trods, lader det sig ikke nægte. Jean Renoir talte sig beruset. Der stod et Niagara af ord ud af munden på ham, hans store overlæbe, hesteagtig i sin elasticitet og bredde, som var skabt til hans dybe tonefald og skabte selv, på grund af sin struktur, de ord, hvis vokaler og konsonanter passede den bedst, uvilkårligt, hvilket fik Jean til at gribe dem i flugten, som om de havde været velovervejede, og, derefter i sin begejstring, stædigt at bygge videre med dem udfra en logik, der, undertiden med slående logik, måtte føre ud i det rene sludder. Men det *var* et ord-Niagara, og der var tusinder og atter tusinder skønne fund med i det enorme »fald« – regnbuer, diamanter og safirer. Jean Renoir elektrificerer sin omgangskreds, alle i den troer at være åndfulde, når han er midtpunkt. En gang undersøgte vi det nærmere og bad en »scriptgirl« stenografere, hvad der blev sagt. Stenogrammet var deprimerende. Det var altså ikke Jeans pudsige gloser, hans slående billedsprog, hans rhetoriske sans, hans opfindsomme invektiver, der gjorde det (snarere kunne de tilsammen give resultatet »jobardise«), men noget andet, noget usigeligt.

Det, som har gjort ham berømt, er ikke strukturerne i hans film, i »Spillets regler« er det vitterligt umuligt for mig at få øje på reglerne, medens spillet, en ustandselig, ligesom vilkårlig, leg griber tilskueren. Onkel Eugéne syntes, med den fiasko den nu klassiske film fik, at score et point eller to for sin påstand om »jobardise«. Det var, hvad publikum tænkte. Hvorfor har unge kritikere i dag tænkt om igen? Har de mærket fortryllelsen, som gjorde os, der kendte ham godt, nærmest kritikløse? »Nærmest« for, sandt at sige, i modsætning til hans nutidige beundrere, havde vi for hver ny film han fik færdig i tyverne og trediverne, vores tvivl om udfaldet, og midlertidigt blev vores tvivl begrundet af det stadige svind i hans kapital.

Det gik til sidst, som alle ved, men det er oplysende at opleve en kovending, som den, vurderingen af hans værk har taget.

Jean Renoir hilser på gode venner i Avenue Frochot.

Nu findes der ikke mange unge kritikere, der, ikke *uden* at have kendt Renoir, bjergtages af hans arbejder, medens der den gang, var mange, som mest var bjergtagne af ham selv og ingen, eller meget få, udenfor hans kreds, der kunne se, at han som instruktør kunne måles med en Duvivier, en René Clair eller en Abel Gance. Var han før sin tid, og er han nu blevet indhentet?

Efter den fortidige vurdering af mand og værk er Jean Renoirs roman »Kaptajn Georges Dagbøger« (»Les Cahiers du Capitaine Georges«) ligesom hans tidlige film. En vis usikkerhed i konstruktionen præger den. Han skriver hurtigt, som han taler. Han maler. Hans iagttagelser og hans sans for atmosfære måler sig undertiden med Simenons, men han ejer ikke et gran af dennes præcise konstruktionsevne. Kaptajn Georges forelsker sig i en pige på et bordel og vil have hende til kone. Der er i hans forelskelser både en varm og en iskold side: Den varme er sanselig, den kolde social. Jean protesterede altid imod borgerskabets fordomme, akkurat som kaptajnen, der kommer »af godtfolk« og som ikke kan udstå sit miljø. Hvad den sanselige, varme, side angår, kølnes den pludselig mærkbart imod slutningen, som man ikke kan få sig selv til at tro på, hvis man ikke i denne klimatiske forandring ser videre, til noget i hans væsen, i øvrigt til noget, fælles for både hans og utallige ganske unge mænds væsen: Angsten for kvinden.

Denne angst har et skær af uovervindelig blufærdighed, og det er den, det ved jeg fra samtaler med Renoir om kaptajnens dilemma længe før kaptajnen var sin forfatter bekendt, der stabler en uvirkelig handling på benene – midt i den virkeligste virkelighedsskildring, mesterligt iagttaget i alle bogens scener fra regimentslivet i Saumur og ved fronten (selvoplevede).

Vi drøftede en roman, hvor en prostitueret bliver »reddet« af en ganske ung kunde. Han ville lade hende udvikle sig, hun skulle blive verdenssangerinde, hun var allerede, i hans bevidsthed: Madonna . . .

Det gik ikke, dette redningsforsøg, som det heller ikke går for kaptajn Georges, skønt hans er mindre prætentiøst. Det kan, muligvis, ikke gå? Det vil altid forekomme usandsynligt, og låner da også sin eneste sandsynlighed fra en mystisk forbindelse med den unge mands naturlige skyhed for det andet køn i den periode, hvor han første gang tiltrækkes, uimodståeligt, af det.

Romanen, vi drøftede, smed jeg i papirkurven. Det er måske den skæbne den fik, som nu får mig til at mene, at Jean Renoir er blevet for gammel til sin bogs tema? Og måske vil det netop vise sig at være denne aldersforskel mellem tema og forfatter, der bedst vil befordre en ny fortryllelse af de unge, der i dag beundrer ham?

Hvad ved jeg? Jeg holder af ham, som den gang, fortrylles af ham, rives med. Det dejligste billede i bogen er af en kavaleri-øvelse på en fælled en tidlig, tåget morgen. Meissonnier? Nej, kyradserne hos denne maler var af ingenting, kun omgivelserne af stål, som Manet sagde. Hos Jean er kyradserne kød og blod, mands- og hestekød og blod dampende af ungdom og kraft. Men jeg kender billedet. Jean har selv oplevet det, og havde selv glemt det igen, den gang, hvis ikke en fænomenal bog om »Fjerde afrikanske jæger-regiment« (»Quatrième chas' d'Afs«) var faldet os i hænde. Den udkom hos Gallimard under titlen »Cavalerie«. Det var en besættelse. Alt stod nu klart i hans erindring, hesterytmen, den vidunderlige sammensmeltning af hest og mand, de friske morgener, – lykken over at leve. Han fortalte ved frokosten i sin lille lejlighed i rue des Vignes, lige ved »Le lapin à Gill« på Montmartre. Han fortalte hele eftermiddagen medens han, som i tanker, stillede regimenter af »brun-skjorter«, som han havde købt for sjov (vi vidste ikke, men anede, hvad det kunne blive til) i Berlin, op på bordet: Attaquez! Foncez! – Skyd den lille, modbydelige Röhm! –

Jeg tror, at den bog blev den anden kim til bogen om Kaptajn Georges. Den første var både diskussionerne om prostituerede, der af kærlige kunder »renses« til de bliver Madonna'er, og af fælles udvekslede erfaringer angående angsten for piger. –

Således er bogen for hans venner et godt portræt af ham, og for hans beundrere vil jeg ønske, at den må blive en ny fortryllelse, for – onkel Eugéne, hvor De nu befinder Dem, – indrøm, at han er en genial jobard! –

Mon capitaine! Jeg tænker på dig, *hver* dag.

af **OLE MICHELSEN** /

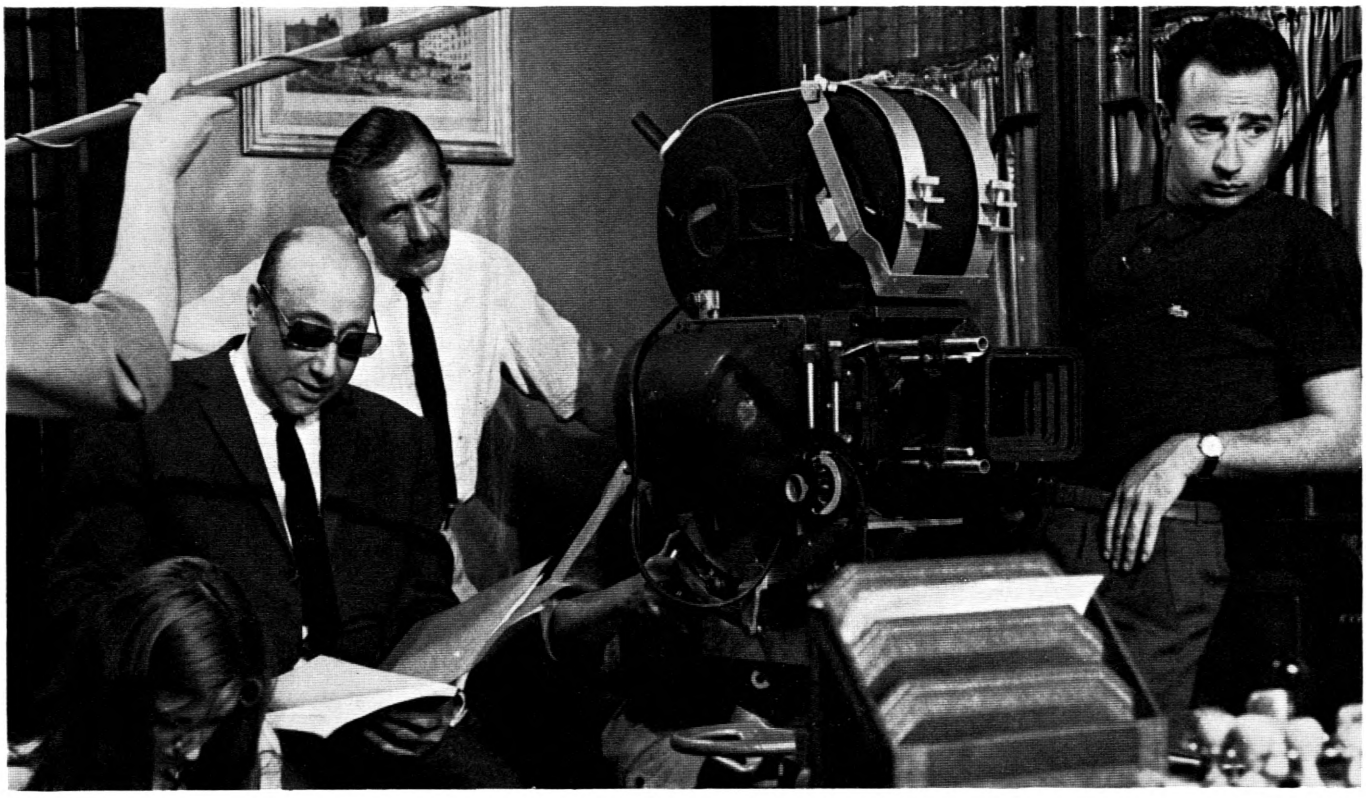
TIL FILMBAL MED DJÆVELEN

Melville: »Caméra!«
Charvain: »Prêt.«
Melville: *»Moteur!«*
Gallois: »Ca tourne.«
Melville: *»Partez!«*
Døren til Manouche's soveværelse går op. Kameraet er anbragt skråt bag hende. Kameramanden Charvain har *Christine Fabrega's* runde ansigt og en del af den tomme spejlflade i søgeren. Hendes blik møder de to indtrædende skikkelser i spejlet. Med et træt udtryk vender hun sig om og ser ind i to pistolmundinger.
Melville: *»Coupez!«*
Charvain, den gale, men talentfulde fotograf kravler ned fra sin høje stol og erklærer, at optagelsen kan gå an for ham. Gallois tager hovedtelefonerne af og nikker til Melville, der siger: *»Merçi Coco! elle est bonne, on la garde.«* Stemningen i studiet er tålelig for én gangs skyld. Melville virker afslappet. For første gang siden vi startede optagelserne, er hans film ved at komme ind i en normal rytme. – Han klapper den udskældte, fortvivlede cheffotograf *Marcel Combes* på skulderen og iført sin store, provokerende amerikanske hat traver han småsnakkende og leende op og ned ad studiegulvet sammen med *Lino Ventura,* som medvirker i den næste scene.

For Melville har det været ét langt mareridt at forberede »Le Deuxième Souffle«. Projektet til filmen er flere år gammelt, og optagelserne til filmen havde for tre år siden været i gang i 14 dage, da hans producent pludselig gik fallit og begyndte at udstede dækningsløse checks til *Serge Reggiani* og *Simone Signoret,* som skulle have spillet hovedrollerne i den originale »Deuxième Souffle«. – Melville måtte indstille arbejdet på filmen for at finde en ny, pengestærk producent, men da det endelig lykkedes to år senere, ville den almægtige franske filmfond ikke give sin tilladelse til optagelse af filmen, da den nye producent, *Charles Lumbroso* for det første ikke havde penge nok og for det andet var befængt med et af de mest uheldbringende navne i den franske filmverden. – Forhandlingerne trak i langdrag. Da filmen foregår om vinteren, var det umuligt at optage om sommeren. En anden instruktør lagde sig imellem og forsøgte at hugge rettighederne til *José Giovanni's* historie fra Melville, som hårdnakket holdt fast ved sin film.
»Le Deuxième Souffle« blev lavet på trods, imod alt og alle. Og dens forhistorie minder ikke så lidt om filmens egen historie. Man kan trække paralleller mellem Melvilles ensomme kamp for at lave sin film (på et vist tidspunkt var der ingen i hele Frankrig foruden ham selv, der troede, at filmen ville blive realiseret) og *Gustave Minda's* »sidste åndedrag«, hans sidste kraftanstrengelse for at gennemføre sit kup. Siden *L'Ainé des Ferchaux* fra 62 havde Melville befundet sig i et dødvande. Hans opfattelse af filmkunsten var stærkt på retur i Frankrig, hvor en hel ny generation af instruktører på basis af Astruc's og Melville's egne erfaringer med held havde skabt en *Cinéma d'auteur,* som tilsyneladende viste vejen frem, mens den form for perfekt handlingsfilm, som Melville havde rendyrket, ingen arvtagere og afløsere fandt.
»Il faut que je fasse ce film«, sagde Melville, og kastede sig ud i en række nye endeløse telefonsamtaler og forretningsfrokoster, som hver gang mundede ud i det samme: måske i morgen, måske på mandag. Nu *må* vi i gang! –
Det tog to år.

Da vi startede optagelserne en kold februardag i 1966, havde vi endnu ikke fået filmfondens officielle tilladelse til at dreje. Lumbroso var praktisk talt ikke i besiddelse af en øre af de fire millioner kroner filmen under alle omstændigheder ville komme til at koste. – Lino Ventura var kun ledig i tre uger, hvorefter han skulle til Østrig og indspille en anden film, og da hans tilstedeværelse var nødvendig hver eneste arbejdsdag, måtte vi afbryde optagelserne, mens han var væk, og indstille os på at genoptage dem en gang i løbet af sommeren!
Fagforeningerne spændte ben for os, da produktionen ikke kunne garantere regelmæssige lønudbetalinger. Lumbroso's elendige rygte gjorde ikke sagen bedre. Jeg oplevede, at en dekorationsmaler, som stod med kuglepennen i hånden på nippet til at underskrive en tre måneders kontrakt, vandrede ud af kontoret med ordene: »Så hellere være arbejdsløs!« – Han havde opdaget Lumbroso's navn på kontrakten.
Tilrettelæggelsesarbejdet mellem instruktøren og hans assistenter, som normalt går en måned eller to forud for de egentlige optagelser, blev lavet på en uge, nat og dag i de rottemyldrende, fugtige kontorer i Jenner-studierne, som ejes af Melville, og som hans kone, *Florence,* forvalter med autoritet. Vi var tre assistenter, der skiftevis puklede med arbejdsplanen, birollebesætningen, kostumeudvælgelsen, fremskaffelsen af den stribe amerikanske biler, som er uundværlige i en Melville-film og frasorteringen af de meget dystre og onde ansigter i den flok *frimes* (statister), som hver morgen mødte op i studierne i håbet om at redde sig en lille rolle.
En hel dag blev brugt til at finde de forskellige overskæg, bag hvilke *Gu* gemmer sig efter flugten fra fængslet, og det viste sig næsten håbløst at få fat på alle de typer revolvere og pistoler, som efter en af Melville nøje fastlagt plan skulle fordeles mellem politi og gangstere, da tre-fire andre gangsterfilm blev optaget samtidig med vores, og vi måtte derfor ligge i fast taxakørsel mellem de fire parisiske studier og tage de rygende skydevåben ud af hænderne på *Jean Gabin* og *Alain Delon,* efterhånden som de var færdige med deres respektive optagelser. Hvert element, hvert lille objekt i filmen havde sin *dossier,* sit generalieblad, således at vi kunne finde frem til dem igen, efterhånden som det blev nødvendigt. Og hattene! Hattene er et af Melvilles kardinalpunkter, og indkøbet af dem overlader han ikke til nogen anden. »Der er en mystisk forbindelse mellem min form for cinéma og hatte«, forklarer han, og henter en stak gamle amerikanske herremodeblade fra trediverne frem og udvælger en halv snes stykker til hver af hovedrolleskuespillerne. De fleste af dem måtte laves på bestilling, da den slags hatte simpelthen ikke føres i de parisiske forretninger.

Arbejdsplanen blev udarbejdet som en logisk sammenkædning af de godt og vel tusind nummererede *plans* drejebogen bestod af, og *det* er noget nær det mest irriterende og trættende arbejde, instruktørassistenten kan komme ud for. Ikke alene skal han tage hensyn til skuespillernes forskellige andre engagementer, der forhindrer dem i at komme lige nøjagtig de dage, hvor deres tilstedeværelse er absolut nødvendig, men han skal også være opmærksom på dekoratørens problemer. Det kræver en dag eller i hvert fald en nat at bygge en middelstor, sydfransk luksusvilla op, og når man kun disponerer over to studier, som i forvejen ikke er store nok, kan det have sine vanskeligheder. Der var derfor også kun sympati tilovers for chefdekoratøren, da han midt under arbejdet brød grædende sammen og slyngede et stort askebæger gennem regissørens glasdør. Men han fik sine dekorationer færdig i tide, og de var gode.
Skuespillerne møder sædvanligvis veloplagte op kl. 12, når scenearbejderne, sminkører, dekoratører og assistenter har arbejdet i fire-fem timer. Assistenterne, som bærer skylden for alt det, som ikke lykkes, har på det tidspunkt konfereret et par timer med instruktøren, som iført en blå broderet pyjamas, liggende i en stor specialbygget sydamerikansk farmer-seng, har indviet dem i de ideer, han har fået i løbet af en lang, søvnløs nat.
Kl. 11.30 sidder instruktøren i studiekantinen, hvor han indtager en solid frokost – uden vin. Melville hverken ryger eller drikker i de måneder optagelserne står på. Efter at have drukket to kopper kaffe og spist



to store flødeskumskager (som regel *mille feuilles,* dem vi på dansk kalder Napoleonskager) står han pludselig i studierne, optagelserne kan begynde. Da Melville næsten altid bruger direkte lyd, blev vor tonemester Jacques Gallois en nervøs mand, mens filmen blev lavet. Scenearbejderne var på grund af tempoet nødt til at arbejde ind imellem optagelserne, og da ingen af dem hørte råbet »klar til optagelse«, endsige så den tændte røde lampe, havde vi jævnligt spansk folkesang og hammerslag på de første optagelser. – Det blev derfor pålagt assistenterne at gå rundt til hver enkelt maler og tømrer og sige: »Stille! Vi optager.«

De tre første uger var helliget udeoptagelser, og Melville var i hele denne periode i usædvanligt dårligt humør. Han hader *les extérieurs,* fordi så mange tilfældige ydre faktorer spiller ind, og han bliver først nogenlunde medgørlig igen, når han vender tilbage til sine egne studier, sit eget filmunivers. Når Lino Ventura, som er en kendt og elsket skuespiller, viste sig i Paris eller i Marseille's gader, stimlede folk sammen, og spurgte, hvad det var for en film vi lavede, og hvad den handlede om, og (især) hvornår den ville få premiere. I de fleste tilfælde svarede vi venligt på alle spørgsmål i det håb, at vi derpå kunne få folk til at gå almindeligt og naturligt forbi kameraet, mens vi drejede. Uvist af hvilken grund svigtede dette system imidlertid altid, og folk stirrede ind i kameraet, som om de ventede at skimte en mystisk filmgud inde bag linserne.

Det er karakteristisk for Melville, der ikke selv har nogen egentlig filmuddannelse, men er fuldstændig selvlært, at han elsker det professionelle filmhåndværk, og kigger blot én forbipasserende ind i kameraet er scenen ødelagt for ham. Han startede i 1946 på amatørbasis og har lært sig selv alt med en gundighed, som gør det specielt spændende at arbejde med ham. I de magre filmår efter krigen arbejdede han som almindelig fotograf, montør, filmfremviser i en provinsbiograf, dekoratør og tonemester, og der er derfor intet i filmens tekniske tilblivelse, som er ham ukendt. Når vi hver aften, efter overstået arbejde, så gårsdagens *rushes* i hans lille projektionssal, var det ham der før fotograferne konstaterede, at den eller den sekvens var en anelse underbelyst. Det var han, der som den første opdagede små skjolder eller ridser på negativerne, og vi oplevede flere gange at han forkastede en hel dags arbejde tilsyneladende på grund af bagateller, men ved nærmere eftersyn og især da filmen var færdig, kunne vi se, at han havde haft ret i ikke at slække på kravene.

Når Melville optager, befinder han sig i en slags overnervøs tilstand, som ikke hører op før dagen efter filmen har haft premiere. Han arbejder dag og nat og kræver omtrent lige så meget af sine medarbejdere. Filmen drejer konstant inde i hans hoved, og han præsterer ofte at ringe en af sine skuespillere op midt om natten for at bede ham lægge sin spille-stil en anelse om. Hvad han forlanger, tangerer det urimelige, men til gengæld føler han sig udløst, befriet, hvis en sekvens lykkes specielt godt, og så er der ingen grænser for hans anerkendelse. I den scene hvor *Fardiano (Paul Frankeur)* udsætter *Paul (Raymond Pellegrin)* for vandkuren, den samme torturscene, som forøvrigt senere blev klippet ud af censuren, konfronteres Gu (Lino Ventura) med den halvdøde ven Paul, der tror Gu har angivet ham. Gu har håndjern på, men bliver fuldstændig vild ved synet af den maltrakterede ven, og med et mægtig slag af sine samlede hænder, sender han Paul Frankeur i gulvet. Scenen blev taget om ca. ti gange, fordi denne væsentlige sekvens efter Melvilles mening ikke var voldsom nok. Men da han omsider var tilfreds, måtte vi bære Paul Frankeur ud af studiet og pleje en enorm bule i hans tinding med cognac fra kantinen. Lino Ventura var i 1950 Europamester i brydning (hvis man ellers kan tro filmens presseattaché) og han startede sin karriere som *cascadeur* (stuntman). Der er kraft bag hans slag!

Næste gang var det Lino Venturas egen tur. I begyndelsen af filmen undslipper Gu fra fængslet sammen med en yngre medfange, og man ser dem løbe hæsblæsende langs et godstog, som de forsøger at springe op i. Scenen er meget væsentlig, fordi den afslører Gu's svigtende fysik og derved begrunder den desperation, som bliver mere og mere udtalt hos ham i filmens forløb. Til brug for denne optagelse havde vi lejet et godstog i en lille provinsby ca. 100 km syd for Paris. Lino Ventura var ret bekymret for situationen, da vi prøvede scenen. Toget kørte for hurtigt efter hans mening. Det var for farligt at springe på det i den fart, og han bad Melville om at lade en cascadeur overtage scenen. Men det ville Melville ikke høre tale om, blandt andet fordi kameraet, som står oppe i en af godsvognene ifølge drejebogen tager en række nærbilleder af den løbende, stønnende Gu, mens han ved vennens hjælp forsøger at hage sig op.

For at overbevise sin skuespiller gennemspillede Melville selv scenen et par gange, hvorefter Gu meget dårligt kunne undslå sig. Melville er både ældre og kraftigere end Ventura. Til gengæld var Melville lidt ufin, da han i det endelige *take* over en Walkie-talkie kommanderede togføreren til at sætte farten op.

Ingen af filmens mange medarbejdere havde efter de tre første ugers arbejde fået udbetalt løn. Lydmesteren ville strejke, men

Lino Ventura som storgangsteren Gu i »Le Deuxième Souffle«.

de fleste andre folk følte sig alligevel på en mystisk måde knyttet til denne mærkelige »Deuxième Souffle«, hvis instruktør opførte sig som en *John Ford* eller *Hitchcock* med Hollywoods samlede kapital i ryggen. Lumbroso dukkede op hver dag og gav apéritiffer til alle og lovede, at der ville komme penge fra en svejtsisk bank »i morgen«. Men der kom ingen, og da vi pakkede sammen efter at have færdiggjort alle udeoptagelserne i Paris og Marseille, regnede vi alle med, at »Le Deuxième Souffle«s saga var ude. Men Lumbroso's kreditorer frelste os – ud fra det synspunkt, at de i forvejen havde sat så mange penge til på ham, at det ville være vanvittigt ikke at lade ham fuldende filmen og måske ved hjælp af den få nogle af pengene tilbage.

Melvilles arbejdsform i studierne er næsten klassisk. Før hver *plan* gennemgår han kamerabevægelserne sammen med Charvain, der anbefaler et bestemt objektiv, som Melville undertiden accepterer, men lige så tit forkaster til fordel for et andet. Skuespillerne prøver kort deres bevægelser og dialogen, som Melville ofte har forkortet eller fuldstændig omskrevet i løbet af natten, og Charvain følger med bag kameraet. Derefter forlader skuespillere og instruktør studiet for at gennemspille dialogen under mere intime forhold – alene med instruktøren. På dette tidspunkt træder Marcel Combes *(Le Directeur de la photographie)* i funktion og »sætter lyset«, et uhyre vanskeligt arbejde, som udføres af de højst betalte teknikere i den franske filmverden. Lyssætningen og kameraføringen er normalt i Frankrig to helt adskilte ting, hvilket ikke altid vides blandt danske filmkritikere, der tit kommer til at rose den eller den *directeur de la photographie's* »fremragende kameraføring«, mens vedkommende ikke på noget tidspunkt har været i nærheden af kameraet.

Combes styrter rundt i studiet med sit filter og foretager sig gådefulde ting med de statister, som illuderer skuespillerne. Undertiden vifter han med hånden foran ansigtet på dem og råber: »*Un 5 kilos et deux voilets!*« (en fem kilowatt's lampe og to »klapper«), mens *Yves,* chefelektrikeren og hans medhjælpere kravler rundt på broerne og udfører hans ordrer. Andre gange står han selv oppe på broen og flytter projektørerne *un poil* (et hår, en millimeter). Hans arbejde er uforståeligt for den uindviede, der først fatter betydningen af det ved synet af den færdige film. For Melville spiller lyssætningen en vigtig rolle. »Le Deuxième Souffle« er en dyster film. Mørket er i den lige så væsentligt som lyset, og det tog adskillelig tid før det gik op for Combes, hvor Melville ville hen. Normalt oplyser man en dekoration, hos Melville aner man den oftest. Hans skuespillere skal i højeste grad kunne spille på projektørerne, og næsten pr. intuition være i stand til at anbringe pistolløbet i den rigtige lyskegle.

Når lyset er sat, melder Combes klar til en af assistenterne, som gennemgår scenen med kameragang, diverse lyseffekter og skuespillernes bevægelser.

Optagelserne er nerven i hele filmarbejdet og naturligvis det mest spændende. En perfekt, logisk glidende kameraføring til et smukt, intenst spil opleves i de få lidenskabelige øjeblikke, hvor filmmiraklet sker og instruktørens luner og indfald pludselig bliver til sammenhængende *filmkunst,* når den færdige film, som under optagelserne er uvirkelig og fjern, med et anes og begynder at tage form.

Et af disse stærke øjeblikke var den lange scene, hvor kommissær Blot gør sin entré i *Manouche's* restaurant kort efter at *Jacques Le Notaire* er blevet skudt af de tre gangstere fra Marseille. Sekvensen var oprindelig hugget op i en halv snes *plans,* men Melville ville, for at vinde tid, optage den i et stræk, hvilket krævede en temmelig koncentreret indsats af Paul Meurisse, som ikke alene afleverer en lang og subtil monolog, men også har en række komplicerede »ture« til hver enkelt af de ca. 10 implicerede personer, som han overdænger med små ironiske bemærkninger, vel vidende, at ingen af dem vil fortælle, hvad der i virkeligheden foregik, før han kom. Kameraet følger hans bevægelser uafbrudt fra det øjeblik, han kommer styrtende ind i restauranten, til han syv minutter senere forlader stedet igen. For første gang i sin skuespillerkarriere, fortalte han bagefter, måtte han hen og røre ved træ inden optagelserne. Efter 15-16 forgæves forsøg lykkedes sekvensen. Men midt i den almindelige begejstring, klapsalver fra teknikere, assistenter og scenearbejdere, formørkedes Melville's ansigt. Med fingrene formede som en søger gik han kameraets bevægelser igennem et par gange, hvorefter han bad alle gå på plads igen. Klar til at lave scenen om. Som den eneste havde han opdaget, at spidsen af ligets fod på et vist tidspunkt var *dans le champ* (i kameraets felt), det vil sige: *skulle* have været det, for vi havde kort forinden fjernet den døde, for det første, fordi han var træt af at ligge på gulvet, og for det andet fordi kameravognen ellers ville have kørt henover ham. Ingen af os andre havde bemærket denne detalje, som selv den mest skarpøjede filmmuseumsgænger næppe ville have set, og som med sikkerhed ville være gået hen over hovedet på det store publikum. – Men for Melville var det et principspørgsmål, »hvis blot en af 500.000 kan bemærke fejlen, bør scenen laves om igen«.

I det hele taget var den dag, hvor vi optog Blot's entre i *Bar Manouche* præget af uheld. Scenen indledes med et heftigt skyderi mellem de tre gangstere fra Marseilles og *Albin.* Manouche's barman og Gu's gode ven.

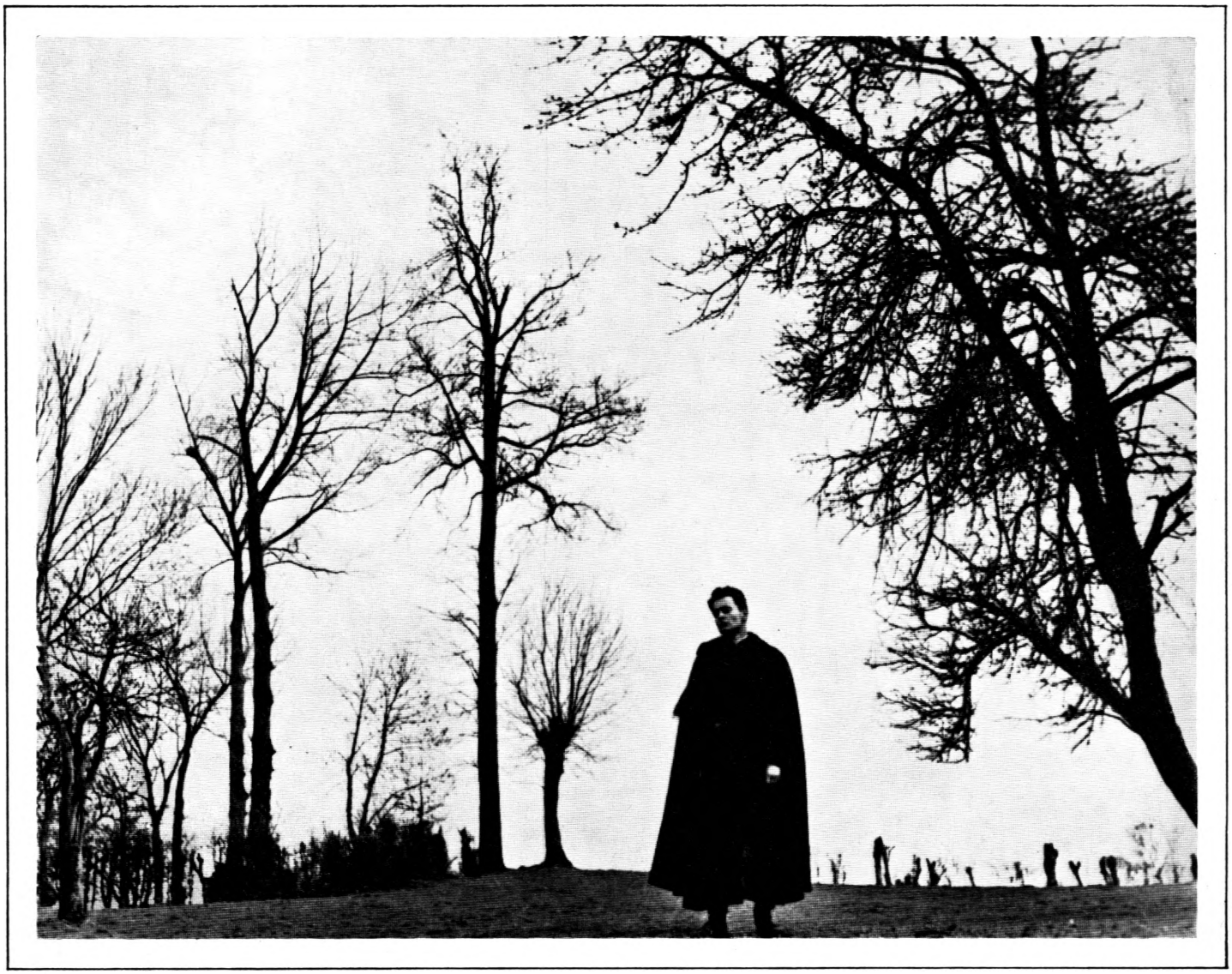
Albin står bag baren, da angrebet sker, og for at scenen skulle virke ægte, lå en af vore våbeneksperter gemt i den modsatte ende af dekorationen og skød med skarpt i retning af de store spejle lige bag Albin's hoved. Albin *(Michel Constantin)* var i en temmelig farlig situation på grund af projektilerne og glasskårene, som fløjtede omkring ham. Men der skete ikke *ham* noget. Til gengæld blev en af de indtrængende gangstere såret lige under øjet af en splint fra de ikke ufarlige løse plastikprojektiler. Manden måtte køres på hospitalet og kunne ikke medvirke i resten af filmen. Ydermere viste det sig, at de kugler, som blev affyret i retning af spejlene, gik gennem studiets halmvægge og hvislede rundt i gangene udenfor studiet, hvor scenearbejdere færdedes med dekorationer og malerbøtter, og gangen måtte derfor lukkes af for al færdsel.

Den franske filmverden har sine traditioner og tabuer, som man som udlænding gør klogest i hurtigt at sætte sig ind i. For eksempel er visse ord bandlyst på *plateau'et,* og det kan koste dyrt at lade hånt om denne uskrevne lov. Ordene *corde* og *ficelle* (sejlgarn, snor) bringer ulykke hedder det sig, og den synder, der kommer til at bruge et af disse ord, skal give en omgang til hele holdet, og da det er på mode at drikke whisky hernede, kan det godt blive dyrt. Til gengæld må man godt sige *fil,* der betyder nogenlunde det samme. Denne overtro stammer (så vidt vides) helt tilbage fra de første stumfilmsdage, måske fra en ildebrand, men selv de ældste filmfolk hos Melville var mig svar skyldig. Charvain, vores kameramand brugte det skæbnesvangre ord *corde* under optagelsen af den scene, hvor Gu flygter fra fængslet. Var det nemesis, at Melville's studier brændte ned til grunden kort efter filmens premiere?

FILMKUNSTENS TRO TJENER

MARTIN DROUZY

En humorist har engang udtalt sin undren over, at aviserne altid omtaler berømte menneskers død, men aldrig deres fødsel. Og på lignende måde kunne vi undre os over, at de gang på gang først henleder vores opmærksomhed på kunstnernes værker 10–20 år efter, at de er blevet til. Da Robert Bressons film »En landsbypræsts dagbog« i februar 1951 for første gang blev vist i Paris, var der kun meget få filmkritikere, der forstod, at de her stod over for et kunstværk af helt usædvanlig værdi. André Bazin var en af de få, der i en i dag berømt artikel i Cahiers du cinéma (oversat i »Se – det er film«, II, s. 148–165) lod forstå, at han havde fået færten af, at der her var tale om et mesterværk. I dag, 16 år efter, er alle filmkritikere – også vore hjemlige, der nu endelig har opdaget Bresson – praktisk talt enige om som med én røst at forkynde, at denne film er blandt de betydeligste kunstværker i filmens historie. Men i dag er det ikke mere særlig fortjenstfuldt at fremkomme med en sådan påstand, – tværtimod! Det ville nærmest være molboagtigt at sige det modsatte. I denne sammenhæng er det sikkert forståeligt, at vi her ikke ønsker at »anmelde« filmen i egentlig forstand, dvs. endnu en gang at gentage, hvad alle andre har sagt før os. Vi vil blot i al beskedenhed forsøge at analysere den i store træk og dermed konkret at sætte os ind i, hvordan Bresson arbejder. Derigennem vil vi opdage, at den franske instruktør af et kompakt stof, nemlig Bernanos' roman, har formået at genskabe værket på sin egen måde, og at det desuden er lykkedes ham at finde frem til en stil, der i sidste instans passer bedre til det foreliggende emne, end romanen gjorde det.



Georges Bernanos' bog, der er oversat til dansk under titlen »En katolsk præsts dagbog« (Nyt Nordisk Forlag, København 1944), kan meget let virke forvirrende på en læser, der ikke kender noget til fransk kirkeliv. Den kan i det væsentlige siges at være et eneste langt angstskrig fra en præst, som ikke magter sin opgave. Det er altså en sjælelig krise, der genspejles i den. Men ud over dette indeholder den mange sideløbende betragtninger, samtaler, teologiske diskussioner og henvisninger til interne katolske spørgsmål. Det sker også for den unge sognepræst, der skriver sin dagbog, at han, mens pennen løber over papiret, kommer til at tænke på sin fortid, sine planer, mennesker, han har kendt, bøger, han er i færd med at læse osv. Det vil altså sige, at bogen langt fra danner et sammenhængende hele. Og det samme kan forøvrigt siges om hele Bernanos' litterære værk: hans kunstneriske udtryksform – såvel som hele hans temperament – står det barokke langt nærmere end det klassiske. Ligesom en Kaj Munk arbejdede Bernanos impulsivt og i meget skiftende tempi. Alle hans bøger brænder indefra af en mærkelig ild, men der er også mange langtrukne passager og mangelfulde elementer i dem.

Da Bresson stod over for den opgave at skulle omskabe romanen til en film, startede han ud fra en helt anden synsvinkel, hvorved bogens vrimlende liv kommer til at vige for en mere afklaret form, der gør fremstillingen strengt klassisk. Som Henri Agel udtrykker det, minder Bressons film om et stykke af Victor Hugo gengivet i Gérard de Nervals stil.

Allerede på drejebogsstadiet viger instruktøren ikke tilbage for at stryge visse passager fra bogen, som i sig selv er interessante nok, men som ikke siger os noget om præstens indre udvikling, deriblandt et møde med frk. Louise og en samtale med Seraphita, der i bogen begge finder sted mellem præstens besvimelsesanfald i sølet og hans afrejse fra Ambricourt. Og på samme måde stryger Bresson skånselsløst forskellige samtaler om sociale, moralske og kirkelige problemer, da disse ikke føjer noget nyt til filmens handling. De er altså ikke *absolut* uundværlige.

Endnu mere karakteristiske er de passager, der er faldet under klipningen. Filmen varede som bekendt i sin første version tre fulde timer. Bresson blev imidlertid af økonomiske grunde nødt til at beskære filmen med ca. en tredjedel, men langt fra at beklage det indrømmede han bagefter, at han ligefrem havde gjort det med glæde. Og faktisk kan man sige, at filmens rytme har vundet ved det. Det hele er blevet strammet omkring den unge præsts skikkelse og om hans indre krise. Alle sekundære skikkelser (rengøringskonen, den ubestemmelige Mitonnet, provsten i Blangermont osv.) er helt gledet ud. Flere mindre betydningsfulde samtaler mellem præsten og greven, et måltid på slottet, et præstemøde hos provsten, ja selv en søndagsprædiken, som præsten i Ambricourt holder for sin menighed, er ligeledes faldet bort.

Af lignende hensyn har Bresson forkortet flere vigtige scener som f. eks. det sted, hvor lægen afslører for den unge præst, at han lider af mavekræft. Man ser kun, at præsten kommer ind hos lægen og snart efter forlader ham igen. som M. Estève gør opmærksom på i sin bog om Bresson, er en sådan ellipse typisk for ham. Bresson er ikke interesseret i det effektfulde og det pittoreske. Han forlanger af sit publikum, at det skal være aktivt, og at det hele tiden skal »holde fast« ved filmen. Selv ville vi måske hellere være passive tilskuere, men han tvinger os til at *tage del* i det, der sker. Imidlertid har Bresson ved klipningsarbejdet ikke bare fjernet visse ting, – han har faktisk omdannet hele værket. Man behøver bare at analysere de første sekvenser i filmen for at gøre sig klart, hvor målbevidst Bresson arbejder:

1) Man ser præstens hånd, der i et stilehæfte skriver: »Jeg tror ikke, der er noget galt i, at jeg her dag for dag med absolut åbenhjertighed noterer de meget beskedne og ubetydelige hændelser i et liv, der for øvrigt ikke rummer nogen mysterier.« (Vi skal senere vende tilbage til betydningen af denne filmiske dagbogsstil).

2) Et vejskilt: »Ambricourt«. Man hører en bil, der kører. Hermed er stedet med det samme angivet – meget hurtigere end i bogen, hvor vi må vente til s. 27 (dansk udgave), før vi får at vide, hvor handlingen foregår.

3) Den unge præst står af cyklen og tørrer sveden af ansigtet. Denne enkle handling røber straks præstens træthedstilstand og dårlige helbred. Allerede første gang, vi ser ham, er han helt udkørt. Billedet udtrykker det første tema i værket: *sygdommen* og den fysiske smerte[1].

4) Gennem et gitterværk, der omgiver en park, ser præsten en mand og en kvinde, der omfavner hinanden. Da de selv får øje på præsten, ser det ud til, at de føler sig ubehageligt berørt. De trækker sig tilbage og forsvinder i retning af slottet.

Denne passage forekommer ikke i romanen. I den genspejles filmens andet tema: præstens *moralske ensomhed*. I samme øjeblik, den unge mand kommer til Ambricourt, støder han på synden, og så snart han forsøger at gå til angreb på den, bliver han et bytte for anfægtelser og knækker halsen. Ensomhedsfølelsen forstærkes af scenens ydre ramme i form af de lodrette linier i træerne og det høje gitter badet i tåge.

5) Den unge mand ankommer til sin præstegård, stiller cyklen op ad muren og stikker nøglen i låsen. Man hører rumlen af en hestevogn, og kusken, som man ikke ser, fløjter en melodi.

Modsætningen mellem billedet af præsten og lydene omkring ham fremkalder et indtryk af misforhold og disharmoni. Man føler tydeligt kontrasten mellem præstens gode vilje og livet i den ligeglade landsby. Filmen antyder altså meget stærkere end romanen sognepræstens fysiske og *sociale ensomhed*. Dette er filmens tredje tema. Hele handlingen foregår hovedsagelig som en række besøg, præsten enten modtager eller aflægger: hos Torcy-præsten, på slottet, hos Seraphitas moder osv. Både af pligt og af kontaktbehov forsøger den unge præst – omend tilsyneladende forgæves – at komme ud af sin isolation.

Vi skal her benytte lejligheden til at bemærke, at dette isolationstema går igen i næsten alle Bressons film. Alle hans hovedpersoner er ensomme mennesker: Anne-Marie i sit kloster (»Syndens Engle«), Helene i sin luksuslejlighed (»Damerne fra Boulogneskoven«), Fontaine i sin celle (»En dødsdømt flygter«), Michel i sit kvistværelse (»Pickpocket«), Jeanne i sit fængsel (»Jeanne d'Arc«) og endda æslet Balthazar, der lever ringeagtet og mishandlet i menneskenes verden (»Hvad med Balthazar«). For Bresson er den største prøvelse sjælens ensomhed og menneskesindets magtesløshed, når det gælder om at komme i kontakt med andre (jfr. *Cahiers du cinéma*, nr. 104).

De tre her nævnte temaer: sygdom, moralsk ensomhed og social isolation danner grundlaget for hele den filmiske opbygning af »En landsbypræsts dagbog«. Og de kommer atter til syne – to gange i træk – i de næste sekvenser:

- Præsten skriver i sin dagbog og bliver sig sin sygdom bevidst. Han indtager i ensomhed sit usle måltid: brød dyppet i vin (sygdomstemaet).
- Præsten i forholdet til sine sognebørn: Fabregas besøg, balscenen, religionsundervisningen (social ensomhed).
- Første besøg på slottet: præsten går til angreb på syndens verden (åndelig ensomhed).
- Besøget hos dr. Delbende (sygdommen).
- Besøget hos Seraphitas moder (social ensomhed).
- Præsten får et anonymt brev (moralsk ensomhed).

[1] Det er værd at lægge mærke til, at næsten alle personerne i filmen »udleveres« og ligesom defineres gennem det første billede, man ser af dem: den svage frøken Louise i grevens arme og senere med tårer i øjnene i kirken, – den hovmodige Chantal, der lænet op ad et af træerne i parken trodser præsten med sit blik, – grevinden i sin lænestol, åndsfraværende og med sin søns fotografi liggende på skødet osv.

Efter denne tredobbelte fremstilling, hvor de tre temaer optræder hver for sig, optræder de fremover indfiltret i hinanden. Denne formelle stramning falder sammen med indledningen til den åndelige krise, som præsten i Ambricourt nu skal til at gennemgå. Fra nu af er sekvenserne, som hidtil har været forholdsvis korte, stort set af betydelig større længde. Hidtil har præsten nemlig kun været rodløs, men nu bliver han meget mere direkte impliceret i det, der foregår. Han bliver for alvor hovedpersonen og den centrale skikkelse i dramaet. Den åndelige krise, han går igennem, fører ham ind i to alvorlige fristelser, hvoraf den første er en dyb fortvivlelse (»Gud har trukket sig tilbage fra mig. Det er jeg sikker på.«), og den anden er ønsket om at begå selvmord (»Den fristelse påkom mig at . . .«). Men parallelt med denne desperation og midt i den opdager præsten det, han selv kalder »de tomme hænders mirakel«. Det

er nemlig lykkedes ham at skænke grevinden noget, som han selv ikke er i besiddelse af: den indre fred. Og det er ligeledes lykkedes ham, uden at han engang har villet det, at ændre Seraphitas indstilling over for ham og ved en slags pludselig inspiration (»Giv mig brevet, – det brev, De har i Deres lomme«) at afsløre Chantals hævnplaner. Efterhånden opdager han den usynlige lov, som Bresson allerede så stærkt har fremhævet i »Syndens Engle«, og som siden har ligget til grund for alle hans senere film, nemlig at alle mennesker på mystisk vis er solidariske med hinanden – på godt og ondt! Den unge præst lider af en mavesygdom »på grund af den alkohol, man har drukket for ham, længe før han så dagens lys«. Fædrenes synd rammer uundgåeligt børnene. Og på samme måde »forpester vore skjulte fejl den luft, vi ånder«. Men til gengæld har vi også den mystiske evne til at hjælpe de andre ved usynligt at påtage os deres byrder. Dette var netop, hvad Kristus gjorde i Getsemane have, og det er ikke tilfældigt, at Torcy-præsten lærer sin unge kollega, hvor han har sin »plads i evangeliet«, og dermed giver ham nøglen til at forstå meningen med hele sin tilværelse. Også *han* lever i Oliehaven som »fange af den hellige Dødsangst«.

Således føres vi skridt for skridt hen imod filmens paradoksale afslutning: den unge præsts liv har menneskeligt set været en fiasko. Men alligevel når han i sidste øjeblik til erkendelse af, at det hverken har været unyttigt eller spildt: »Hvad gør det? Alt er nåde . . .«

Som det fremgår af denne hastige analyse, har Bresson ikke ladet sig nøje med at »illustrere« romanen ved at omsætte den i billeder, – ja han har ikke engang »tilpasset den til filmlærredet« som en drejebogsforfatter ville have gjort det. I virkeligheden har han gjort meget mere. Ud fra de forskellige elementer i bogen har han givet værket en helt ny form. Han har omskabt og genskabt Bernanos' stof, og han har gjort det med lige så konsekvent stringens som Racine, da han skrev »Britannicus«, eller som Johs. Seb. Bach, når han komponerede en fuga. Mens vi i romanen fik fortalt en række begivenheder, fremstiller filmen en *handling* i egentlig forstand.

Men Bresson lader sig ikke nøje med til Bernanos' bog at føje den mere afklarede struktur og det lys, som en ny kunstnerisk form tilfører den. Ved en lignende og måske endnu mere gennemgribende omskabelse er det lykkedes ham at bevare den varme i stilen, som kendetegner Bernanos' roman.

Det er en stil i jeg-form, og det er værd at lægge mærke til, at Bresson i sin film netop har bevaret dagbogens personlige form. Dette var ingen selvfølge. Selv om det er ganske naturligt, at en roman er skrevet i første person – så naturligt, at det efterhånden er gået over til at blive en litterær kliché, er det til gengæld totalt ufilmisk at vise et menneske, der skriver, taler med sig selv, og kommenterer sine egne oplevelser. Når Bresson alligevel gør det – ligesom han senere gør det i »En dødsdømt flygter« – er det af en ganske speciel grund. Det, der interesserer ham, er nemlig ikke personernes ydre handlinger og livet på overfladen, men deres indre liv. Selv siger han et sted: »Det er det indre, der bestemmer det hele. Jeg ved, at det måske kan virke paradoksalt at sige dette om en kunstart, der er helt igennem udadvendt . . . Det er udelukkende de knuder, der knyttes eller løses i mine personers sind, der giver filmen dens rytme« (*L'écran français*, 17. nov. 1946). Med »En landsbypræsts dagbog« har Bresson for første gang optaget en film indefra. Alle begivenhederne er set sådan, som den unge præst ser dem. Hele filmen er simpelthen født af hans dagbog. Den kan altså ikke så meget siges at være historien om en landsbypræst, der fortæres af sygdom og er genstand for sine sognebørns ligegyldighed og godsejernes fjendtlighed, som en skildring af et menneskesind og dets reaktion på disse begivenheder. Selve handlingen i historien betyder ikke så meget som de eftervirkninger, den fremkalder hos præsten i Ambricourt. Det er f. eks. værd at lægge mærke til, at de eneste skildringer, der forekommer i filmen, foretages af præsten selv og i forhold til ham selv. »Åh, Gud, hvor ville jeg gerne have hans helbred og hans ligevægt,« siger han om Torcy-præsten, før vi overhovedet har haft lejlighed til at se ham. Og på samme måde bliver de mest dramatiske sekvenser i filmen, som en anden instruktør måske ville have gjort til bravournumre (f. eks. samtalen med grevinden), ustandselig afbrudt af en indre monolog hos præsten, der kommenterer scenen for sig selv. Vi modtager altså oplevelserne gennem landsbypræstens sind og reaktioner. Ud over det allerede tidligere omtalte kontrapunkt mellem de tre temaer benytter Bresson altså hele filmen igennem endnu et kontrapunkt, nemlig det, der opstår mellem de objektive hændelser og dagbogen, – mellem virkeligheden og billedet af virkeligheden, som præsten oplever den. Bressons kamera viser med andre ord ikke, – det *fortæller*. Man kunne med et ordspil ligefrem sige, at han med sit objektiv skaber det subjektive.

Når Bresson således opfordrer os til at træde ind i Ambricourt-præstens indre oplevelsesverden, er det på ingen måde for at afsløre hans følelsesliv for os. »En landsbypræsts dagbog« er i direkte kontrast til de såkaldte psykologiske film. Som M. Estève med rette understreger det, har Bressons subjektive blik ikke sin eksistensberettigelse på det psykologiske,

Greven aflægger besøg i præstegården: Jean Riveyre og Claude Laydu.

men på det metafysiske plan. Det, Bresson ønsker, er ikke først og fremmest at skildre præstens følelsesliv for os, men snarere at vise os hans søgen og inderste tanker. Gennem ham og med ham ønsker han at føre os derhen, at også vi stiller os de samme spørgsmål som han – evige spørgsmål, som man aldrig får gransket til ende: Hvad med den skæbne, der rammer menneskene? Hvor går grænsen mellem godt og ondt og mellem kærlighed og had? Hvad kan vi gøre for hinanden? Sammen med præsten i Ambricourt prøver vi således hele filmen igennem og ligesom han i blinde at skimte den røde tråd, der giver det, han oplever, en mening og på at få puslespillets tusinde stumper til at blive til et sammenhængende hele.

I dette perspektiv er det altså ligegyldigt, om personerne, som man så ofte har bebrejdet Bresson det, spiller dårligt. I virkeligheden spiller de hverken godt eller dårligt – de spiller slet ikke. Og Bresson ønsker heller ikke, at de skal spille. Han ønsker blot, at de skal *være*. Når han så vidt muligt reducerer alle ydre effekter såsom bevægelser, stemme- og ansigtsudtryk til et minimum, ligesom Carl Th. Dreyer systematisk har gjort det i »Gertrud«, er det for ikke at aflede vor opmærksomhed fra det væsentlige. Det er mærkværdigt nok for bedre at kunne vise os det væsentlige, nemlig sjælens tilstedeværelse og pustet fra det indre liv. Det, der giver filmen stil og gør den til en kunstnerisk oplevelse, er altså for Bresson hverken ansigtsudtryk eller teatralsk gestikuleren, men udelukkende billedernes indbyrdes forhold. Det er altså ikke skuespillerne, men instruktøren, der skaber stilen. Her har vi ifølge Bresson selv hele forskellen på »cinéma« og »cinématographe«, dvs. mellem filmatiseret teater og filmkunsten i egentlig forstand.

Allerede ud fra dette synspunkt er »En landsbypræsts dagbog« et filmværk, der vidner om en iøjnefaldende modenhed. De enkelte billeder glider nøje ind i helheden. Og nogle af billederne kommer igen og igen, ligesom visse ord eller verslinier gør det i lyrisk digtning. Der er f. eks. præstegården set igennem gitterlågen, slottet med parkens træer i forgrunden, kirken med en vogn, der kører forbi, vinflasken, de blanke sider i dagbogen og præstens ansigt i nærbillede, – og endelig kommer vi til sidst til det ejendommelige slutbillede med det sorte kors, der i over et minut optager hele lærredet, og som paradoksalt nok danner en af de mest indholdsrige sekvenser i hele filmens historie. Dette sidste billede er vel nok den mest talende illustration til Bressons ord: »Billedet kan sammenlignes med ordet. Det mest brugte og mest forslidte ord kommer pludselig, *når det står på sin rette plads,* til at lyse med en usædvanlig glans . . .«

»En landsbypræsts dagbog« viser altså, at et kunstværk ikke får sit originale præg på grund af de usædvanlige virkemidler, der anvendes i det, men udelukkende ved at de rette midler anvendes på rette måde. Filmens kunstneriske lektion er til syvende og sidst en lektion i ydmyghed, men en ydmyghed, som kun store kunstnere er i stand til at udvide, og som består i, at det kun er gennem troskaben, man bliver i stand til at skabe, at man kun kan magte sine udtryksmidler ved at underkaste sig de strengeste formelle krav, og at det er gennem en selvvalgt disciplin, man når frem til kunstnerisk frihed. Det er, fordi Bresson er gået ind på at være tro – ikke alene imod Bernanos, men først og fremmest imod filmkunsten og imod sit stof, at han har formået at skabe et helstøbt og selvstændigt kunstværk. Som André Bazin skriver, er »En landsbypræsts dagbog« ikke en film, der blot »tåler sammenligning med romanen,« eller som er den »værdig«, men en æstetisk nyskabelse, som er noget i retning af romanen forøget med filmkunsten. Denne film er på det kunstneriske plan en illustration af evangeliets ord: »Den, som vil frelse sit liv, skal miste det; men den, som mister sit liv, skal bjærge det.« Fordi Bresson ikke har gjort noget forsøg på at være original, men blot har villet være filmkunstens tro tjener, er det i tilgift blevet givet ham også at være original. Som han selv har sagt det i et interview i *Cahiers du cinéma* (maj 1966): »At være original består i at ønske at gøre som de andre uden nogen sinde at kunne opnå at gøre det.«

[redacted] „UN FILM PO.."

Peter Kirkegaard og Mogens Rukov

Made in USA bliver i traileren bestemt som »un film po . . .«, hvilket straks udvides til at betyde to ting, nemlig »un film politique« og »un film poétique«. Det viser sig, at denne dobbelthed kan anvendes som beskrivelsesmodel for hele filmen, men at det er nødvendigt at operere med endnu en bestemmelse. Vi mener, at en omfattende forståelse må være funderet i, at handlingen forløber på tre planer, et politisk, et poetisk og et æstetisk, hvis overvejende tolkende funktion konstitueres af det, man vagt kunne kalde mise-en-scène.

Vekselvirkningen mellem de tre planer synes dog på ingen måde enkel. Filmens egentlige handling udspilles med streng konsekvens i det poetiske plan, mens de to andre planer fra hver sin side motiverer og motiveres af denne handling.

1. *Filmens centrale scene* udspilles i en bar. Bartenderen definerer baren, dels som et sted, hvor der udskænkes genstande, og dels som et sted, hvor »mennesker samles under en bartenders blik«. En arbejder benægter, at en ting kan være to ting på én gang. Han bliver sat til at beskrive (»faire des phrases«) baren, som *han* ser den, men kvier sig derved under påskud af, at *phrases* ifølge ordbogen er indholdsløse. Paula indvender, at *phrases* også er ordkombinationer, der kan give mening og kommunikere. Arbejderen giver sig i kast med beskrivelsen og overbevises om kendsgerningers flertydighed. Både han og tilskueren er derefter beredte til at forstå Paula, da hun tager tråden op og bekender sin egen situations desperate dobbelthed. I tætte nærbilleder (der isolerer hende fra barens nu ligegyldige tilstedeværelse) fortæller hun om sin verdens beskaffenhed. Den er enten absurd (intet), eller den er menneskers eneste mulighed (alt). Paula sætter ind i dette sin fundamentale ansvarlighedsholdning, dét skabende princip, der må forkaste absurditeten, handle efter en »absolut moral«, men alt sammen med verdens beskaffenhed, absurditetens faktiske eksistens, i ubehagelig mente. Dilemmaet bliver at hendes håndfaste ansvarlighed griber ind i en uhåndterligt flydende virkelighed. Handlingen må derfor, med hendes egne ord, blive »en godtkøbstragedie«, sat i gang af Richard (hendes tidligere elsker) og med hende selv som rollehaver.

Der er således i scenen en filosofisk bevægelse fra den lille dobbelthed til den store, dramatiske igangsættende, hvilket demonstrerer, at en filosofisk scene hos Godard, langt fra at være påklistret, kan være handlingens inderste nerve, hvor banale reflektionerne end måtte synes. Hvorfor gider man så tit ikke forstå dette?

2. *Demonstration af plan-relation:* Paula ligger ned to gange. Hun er kommet til Atlantic Cité og er taget ind på et hotel. I filmens anden scene ligger hun på hotelsengen. Under disse banale omstændigheder lyder hendes første replik svævende poetisk: »La bonheur, par exemple«. – Det viser sig, at hendes reelle grund til at være i byen er det politiske mord (på Richard), der har rødder tilbage i Algier-krigen. Anden gang ligger hun i en garage efter et overfald, der i den mellemliggende tid kun er sandsynliggjort i en privat spændingsverden, som har meget lidt med politik at gøre. Men hendes replik nu, er, i den ekstreme situation, konkret nok. Den peger tilbage på det politisk reelle: »Er livet da kun krig?« Disse to situationer er symfoniske.

3. *Indføring af tredje plan:* Filmens start. To mænd går langs en café – Paula ligger på sengen, går rundt i værelset, ser af og til ned på mændene. Det banker på døren, en mand (Typhus) kommer ind for at gøre politiske forretninger med hende; de føler sig frem til, hvad de hver for sig ved om Richard. Paula slår Typhus ned og slæber ham ind på hans eget værelse, idet hun siger: »Allerede nu har det opdigtede taget magten over det reelle«. Fra da af er Paula pinligt bevidst om handlingens nødvendigvis poetiske karakter, og det er det, barscenen omtaler som »en godtkøbstragedie«. Men i og med sin bevidsthed springer hun netop ud af de to planer og konstituerer et tredje, fortolkende.

Da Paula lå på sengen, havde hun læst i en serie noir-bog (»Adieu la vie, adieu l'amour«). Og vi fik et første vink om, at der kunne tilbyde sig faste konventioner for handlinger, in casu kriminalromanen.

4. *Mise-en-scène:* Tredjeplanets manifestation gennem mise-en-scène. Der benyttes to klassiske musikstykker. Det forholder sig vist nok sådan, at det ene (klaverstykket) knyttes til den politiske virkelighed, og det andet (Beethoven-symfonien) til den dramatiske. Tydeligst i venteværelset hos tandlægen (dr. Korvo), hvor Paula lader revolveren og gør sig definitivt rede til at gå ind i kriminalhistorien: optakten til første sats af symfonien høres.

Marianne Faithfulls sang »As tears go by« i barscenen står uden for situationen (filmet i nærbilleder) og fremmaner tilstanden fra før Paulas – og de andres – dilemma: barndommens udspaltede liv i sang og leg. Den tabte tilstand, der sentimentalt opfattes som værende »but not for me« og beses »as tears go by«.

Farver, kulisser, klip: I garagen ligger Paula i et bemærkelsesværdigt »skønt« arrangement. Hun ses i nærbilleder med en dybtrød donkraft og et blåt låg ved sit hoved. Lidt efter går hun rundt og leder langs garagens vægge, hvor der ustandseligt dukker farvestrålende genstande op, blå tønder, en rød bil-lift, gule plakater osv. Hun standser nogle gange, men forløbet er klippet på en sådan måde, at man forvirres med hensyn til kontinuiteten i rundgangen. Hun står blot ved vægge forskellige steder i garagen. Scenen er symptomatisk. I hele filmen knalder farverne, især de mange gange, Paula ses foran mure. Disse fortolker generelt indespærrethed, klarest der, hvor hun går frem og tilbage mellem en høj og en lav blå mur, mens hun i virkeligheden befinder sig i stuearrest på sit hotelværelse. Visse steder forvirrer klipningen den konkrete virkelighed, rum- og tidsfornemmelsen sættes ud af spil, tydeligst i dr. Korvos venteværelse, hvor en handling ses to gange (klinikdamen tager kittel på), og klipningen og kameraplaceringen gør hændelserne næsten uforståelige. Ved de blå mure skabes oven i købet en begivenhed, som ikke finder sted.

5. *Tredjeplan træder i person.* Doris Mizoguchis sang i badekarret er ejendommelig på samme vis. Mens Paula står ved den bevidstløse Typhus, stiller hun digteren David et spørgsmål. Her klippes den langvarige sang ind, og da der igen klippes væk fra den, lyder Paulas spørgsmål atter, og først nu svarer David. Sangen har ikke fundet sted. Det er en meningsløshed, at Mizoguchi, den i en vis forstand »ikke stedfundne« (for øvrigt i Beethoven-bluse!), senere myrdes sammen med Typhus, den politiske, men det betegner endvidere handlingens indtrængen på det fortolkende plan. Det er på dette David, Mizoguchis elsker, bevæger sig. Med ham træder planet definitivt i person.

David er digter. Hans eneste problem er, at han ingenting kan få gjort færdigt: hans onkel Typhus' død afficerer ham ikke, mens han derimod knytter Paula der kan sætte sidste linje på et vers, til sig som »fødselshjælper«. Og Paula føler fællesskabet: »Åh, vore mærkelige skæbner – vi mødes om en time,« siger hun. De mødes, nu for at *han* skal hjælpe hende, gribe ind og afslutte hendes poetiske handling: skyde Widmark. Skuddet sætter ham i stand til at fuldende sin roman, idet han benytter handlingens resultat til digterisk produktivitet, beskriver den dræbte.

Bevægelsen gennem planerne, bort fra det politiske, betegner en stigende grad af vilje til orden midt i virkelighedens uhåndgribelighed. Paula konstituerer den poetiske konsekvens, og mise-en-scène'n

»Made in USA«: Lazlo Szabo og Anna Karina i aktion.

tydeliggør hendes bestræbelser (og disses uvirkelige karakter) og involveres gennem Davids person i dem for at afslutte dem.

6. *Spillestilen.* Også den markerer fordelingen i de forskellige planer. Der er langt fra inspektør Aldrich's kompetence og nøgternhed, *over* Widmarks skiften mellem krybende underdanighed over for ham og karikaturagtig brutalitet over for Donald eller i garagen over for den overfaldne Paula (»What's the matter, sisterrr?«), *til* Donalds evige barn, der midt i gangsteralvoren leger dødsensfarligt med menneskers liv (jfr. Faithfulls »the children play«). Helt modsat Aldrich's står Davids nøgternhed. Den er ikke af denne verden. Han siger uden gestus de største tåbeligheder og udnytter koldt selv den mest voldelige begivenhed til at digte på.

På denne baggrund bliver Paulas bemærkning om Aldrich og Widmark klar: »Nu forstår jeg, hvad adjektivet parrallel betyder med henblik på politiet.« De to *har* til en vis grad fælles kompetenceområde, men Widmark spiller med i Paulas drama, hvad Aldrich ikke gør. Han dækker kun den politisk-politimæssige intrige. I dén sker der praktisk taget intet, sagen droppes.

7. *Paula.* I hendes skikkelse samles planerne. Richard Po . . . var engang hendes elsker og politiske kampfælle. Han er hendes motivation for handling. Tilsyneladende sætter hendes ansvarlighedsfølelse ind på det politiske område: At finde ud af mordet, evt. hævne det, i en følelse af solidaritet. I virkeligheden er hendes motiv et spørgsmål om identitet, ansvaret for kærligheden. Det hele kan synes sentimentalt, men over Paula hviler det som nødvendighed. Uden handling kunne hun ikke komme videre: »At forstå hvorfor Richardt er dræbt, er at forstå hvorfor jeg lever.« Hvad strander da hendes bestræbelser på? På sentimentaliteten.

8. *Sentimentalitet.* For det første er det tvivlsomt for Paula at binde sig til en elsker for fremtiden, som hun ikke ved, om hun stadig elsker, og som for øvrigt er død. For det andet er hendes eneste måde at bringe dette tvivlsomme i orden på, det mistænkelige spring bort fra virkeligheden over i overleverede poetiske handlingsmønstre (serie noir og, som det senere skal ses, den klassiske tragedie). Men også Richard er underlagt sentimentaliteten. Det var på en måde den, der dræbte ham. Hans (båndoptagne) tales refereren til Robespierre er farligt nostalgisk og hans politiske »renhedskrav« til kommunisterne om at holde sig fra ethvert midtvendt politisk samarbejde, er det ligeså. Dette krav fik rivaliserende venstregrupper til at dræbe ham. Selv Paula spørger sig, om ikke Richard blot var en drømmer. Sentimental er også Marianne Faithfulls sang om at genoprette tabte identiteter. På et tidspunkt forbindes den følgerigtigt med Richards tale!

Det bliver på alle planer fatalt, således sentimentalt at presse visse mønstre ned på en virkelighed, der er alt andet end enkel, for kommunisterne såvel som for Paula.

9. *Negationer.* Mod slutningen følger da også i hurtig rækkefølge negationer på alle tre planer. *Æstetisk:* Da David siger, at han nu kan skrive sin roman færdig, bliver han skudt af Paula. Sandheden er ilde hørt, og digtning er lig sandhed, som hun siger. Men det er snarere den æstetiske konvention, der udsletter sin tjener, nemlig det princip i den klassiske tragedie, der fastlægger, at alle må dø uden én. Det er også i dens tradition, at de to efter skuddet taler i rimede vers: »Ah, Paula, tu m'a dérobé la jeunesse« – »Ah, David . . . tristesse«. *Poetisk:* Ved trafikfyret gør Paula status over sit eventyr: »Min samvittigheds drama var kampen og tabet af den verden, jeg ville genoplive.« Bestræbelserne var forgæves. Af de nævnte grunde endte hun, hvor hun begyndte. Hun indtaler sig på Richards bånd og fuldkommengør derved den regressive identifikation med den døde, taber sig ind i Richard, i stedet for at levedegøre ham i sig. Det, filmen så lader stå åbent, er, om det er en tilfældighed, at Paula griber til konventioner, der ikke fører hende derhen, hvor hun ville. Altså om der skulle findes lykkeligere konventioner eller måske helt nye, ukonventionelle handlingsveje. *Politisk:* I den afsluttende biltur konstaterer journalisten Philippe kort og godt, at dén konflikttænkning, som hele filmen funderes i, er ugyldig: modsætningen højre/venstre er falsk.

Under denne biltur erstattes den tidligere underlægningsmusik af en ubrudt brusende symfoni!

ALPHAVILLE REVISITED

GODARDS OPUS 13

IB LINDBERG

1967 har været et stort Godard-år, der indtil nu har bragt tre nye spillefilm (»Made in USA«, »Deux ou trois choses que je sais d'elle« og »La Chinoise«), hvormed Godard ialt er nået op på 14 spillefilm. Efter at have afsluttet »Deux ou trois choses . . .« og før han gik i gang med »La Chinoise«, fik Godard tid til at bidrage med en episode til antologifilmen »Le plus vieux métier du monde«, der beskæftiger sig med prostitutionen gennem tiderne. Godards episode – hans tiende novellefilm – er den afsluttende af seks, (de øvrige er lavet af Franco Indovina, Mauro Bolognini, Philippe de Broca, Michael Pfleghar, og Claude Autant-Lara), og den fik titlen »Anticipation ou L'Amour en l'an 2000«. Filmen kan anskues som et direkte appendix til »Alphaville« og den blev et meget typisk Godard-værk, spændende, provokerende og utraditionel. Produktionsselskabet, der vistnok havde visse kommercielle ambitioner med filmen, var chokeret og højlig utilfreds med det godardske produkt, som man øjeblikkelig lod forandre afgørende efter selskabets eget hoved. Godard protesterede forgæves. Filmen blev i Frankrig mødt med ret nedladende anmeldelser, og selv Cahiers du Cinéma affærdigede Godards bidrag på nogle få linier. Imidlertid lykkedes det Godard at få frigivet sit bidrag, som derefter blev præsenteret ved festivalen i Hyères i sin oprindelige version. Kort tid efter – det var i begyndelsen af juli – havde filmen officiel premiere på en ny parisisk art-cinema. Studio Gît-le-Coeur, og nu var kritikernes tone en ganske anden. Det tør nok også siges, at der var en betydelig forskel på produktionsselskabets version af »Anticipation« og Godards egen.

»Anticipation«, der varer små 20 minutter, er optaget i sort-hvid, negativ og positiv, når lige undtages nogle få sekunder i filmens slutning, der er optaget i eastmancolor og positiv. De sort-hvide passager, som altså varer næsten hele filmen, er derefter kopieret i eastmancolor monochrome, skiftevis i rød, gul, grøn og blålilla, (couleur sovïetique, chinoise, européenne, américaine). Hermed forsøger Godard for første gang helt og holdent at bygge en film på laboratorie-effekter. Virkningen kan minde lidt om selskabs-scenerne fra begyndelsen af »Pierrot le Fou«, blot med den forskel, at »Anticipation« kun er sort-og-farvet. Cahiers-kritikeren Jean-Louis Comolli peger på, at Godard her har taget et nyt skridt i sine eksperimenter – han forsøger nemlig at ødelægge billedet, som trods alt altid vil være den mest vitale del af en film. Efter min mening har Comolli nu aldeles uret i sin påstand. Hvad Godard har gjort er tværtimod at forfine billedet. Gennem sine meget diffuse belysninger, sine negativoptagelser og sine laboratorie-effekter har Godard skabt en film, der billede for billede kan fremstå som et fornemt forsøg på at skabe en grafisk film. Ganske vist har han derved forringet billedets værdi som handlingsbefordrende element, men han har kun forringet det, ikke ødelagt det. Personernes træk er uskelnelige, men deres bevægelser og handlinger kan trods alt trænge ned til os i enestående smukke kompositioner i former og farver. Som billedværk er »Anticipation« det lækreste, Godard har skabt. Da selskabet fik udleveret den færdige film af Godard, blev man så forfærdet over resultatet, at man skyndte sig at udsende filmen i sort-hvid positiv kopi, der var tintet gulbrun. Dermed var filmen selvsagt spoleret fra ende til anden. Speakerstemmens kommentarer, hver gang filmen skifter kulør (couleur sovïetique, chinoise, etc.) blev aldeles meningsløse, ligesom kommentarerne: négatif, når filmen skifter til positiv og omvendt mistede deres betydning. Ydermere siger det sig selv, at fotograferingen, der med henblik på den senere farvning var af ret usædvanlig karakter, opnåede at blive udsøgt hæslig, når den blev præsenteret i sort-hvid med gul-brun tintning.

»Anticipation« er at betragte som en fodnote til »Alphaville«. Filmen handler om en mand, Dick (Jacques Charrier), der fra de ydre lande kommer til en by, som måske er Alphaville. I lufthavnen bliver han stoppet (måske er han kun på gennemrejse), og fra et katalog får han lov at vælge en dame, der kan fordrive hans ledige nattetimer. Derefter føres han ind på lufthavnshotellet gennem lange gange, der minder om korridorerne i »Alphaville«. Da han har været nogle minutter på sit værelse, ankommer en ung pige, Marlene (Marilu Tolo), der resolut starter sit besøg med at smide alt tøjet. Dick er ikke lige in the mood for love, og forsøger at veksle nogle ord med hende, men hun reagerer ikke på hans verbale tilnærmelser. Da han er blevet tilstrækkelig irriteret over hendes fåmælthed, ringer han til portieren og udbeder sig en anden pige, én, der kan tale. Skønt det er mod reglerne at udskifte pigerne, gør portieren dog en undtagelse. Marlene klæder sig på og forsvinder, og lidt efter ankommer Natacha (Anna Karina). Hun fører sig meget poetisk frem i en stor kjole, alt imens hun udslynger hede og smukke elskovserklæringer og fremsiger kærlighedsdigte. Da Dick har hørt længe nok herpå, går han over til håndgribeligheder, men nu viser det sig, at Natacha ikke vil tage tøjet af – det gør hun aldrig. Hun forklarer Dick, at den kærlighed, hun kan tilbyde, er af rent åndelig karakter, og hun betragter selv den kødelige kærlighed som noget uværdigt. For hende er kærligheden kun smukke ord, og hun kan ikke begribe det fysiske. Dick forklarer hende, at de to sider godt kan kombineres, og til sidst får han også lov til at kysse hende. Efter et par kys begriber hun, hvad han mener – (det er i dette øjeblik, filmen skifter til eastmancolor positiv). Hun vender sig mod publikum og smiler.

Måske foregår »Anticipation« ikke i det fysiske Alphaville, men filmen handler alligevel om Alphaville som åndeligt symbol, som livsform. I »Alphaville« isolerer Godard følelser og fornuft, og til sidst amputerer han følelserne og skaber på den måde sine Alphaville-mennesker. »I »Anticipation« går det på næsten samme måde. Her isoleres også følelserne, men de får lov at leve videre i deres isolation. Natacha (Natacha von Braun) er et forsøg – fra samfundets side – på at skabe et forenklet individ, et individ, der – for at bruge Robin Wood's ord – er styret af sit superego, og hvor id'et er fortrængt. Men Godards morale – i »Alphaville« som i »Anticipation« – er enkel: kærligheden er en syntese. Følelserne er ikke blot knyttet til det spirituelle, men i lige så høj grad til kærlighedens fysiske side. I »Alphaville« kan Natacha ikke begribe kærligheden, fordi hun ikke kender dens terminologi, hun forstår ikke betydningen af ordene »jeg elsker dig«. I »Anticipation« kender Natacha terminologien, men samfundet (Alpha 60) har isoleret den, så hun

»Anticipation«: Marilu Tolo og Jacques Charrier.

ikke længere kan forbinde den med den fysiske side af sagen. Meget tyder på, at samfundsformen er ældre i »Anticipation« end i »Alphaville«, hvor Natacha dog endnu kunne huske ord, såsom poesi, samvittighed, efterårsregn . . . Samfundet i »Anticipation« er et Alphaville-of-the-mind, hvor de følelsesbærende ord ikke blot er forsvundet ud af sproget, men også af folks bevidsthed. Her må man gå til luderne både for den fysiske og den åndelige kærlighed. Men en dosis elskovsord og -digte rummer ingen fare for samfundet, for luderne er delt i to grupper, dem med den åndelige og dem med den kødelige kærlighed, og vil det give en mand nogen forståelse af ordenes følelsesmæssige ladning, når de ikke bliver forbundet med de bestemte fysiske gestus, der hører dem til? Eller vil en mand kunne føle den åndelige glæde ved den fysiske kærlighed, når han ikke kender de ord, han kan beskrive den med eller forme den i? Ordene er blevet isoleret fra deres betydning – (i »Alphaville« ryster Natacha på hovedet, når hun mener ja, og i »Anticipation« siger speakerstemmen positif, når der menes négatif). »Anticipation« er et nyt – og senere – besøg i Alphaville. – Men begge filmene slutter lykkeligt, tilsyneladende. I »Alphaville« forstår Natacha via kærligheden betydningen af de ord, hun har lært: »Je . . . vous . . . aime«. I »Anticipation« forstår Natacha via kærligheden betydningen af de ord, hun altid har kendt.

I det brogede efterårsrepertoire var det en særlig fornøjelse at gense Carol Reeds »Den tredje mand«, der viste sig at være en af de gamle successer, der »holdt«. Wienermiljøet, Orson Welles' formidable spil, og Robert Kraskers foto, der i andre film kan virke noget maniereret, var alt sammen lige så virkningsfuldt, som man huskede det. Det er en film som denne, der viser værdien af at have biografer, der med en tilnærmet »Art Cinema«-indstilling dyrker repriserne. »Cavalcadeteatret Windsor« gjorde pionerarbejdet, og siden kom »Reprise-teatret« i Holte til. Ved redaktionens slutning meddeles det imidlertid, at »Windsor« lukker pr. 1. april 1968. Lokalerne overtages af »Irma«, der indretter supermarked i den gamle biograf. Biografdrift i almindelighed er ingen guldgrube i dag, og det er tvivlsomt om »Windsor« vil genåbne i nye lokaler — en af forudsætningerne for at kunne gennemføre et repertoire som »Windsor«s har netop været en rimelig husleje, der ikke har krævet maksimal belægning. Lad os foreløbig med et billede af Orson Welles i »Den tredje mand« minde om, hvad det københavnske biografpublikum går glip af ved »Windsor«s lukning, og pege på nødvendigheden af, at de støtteordninger, der gælder under Filmfonden, fremtidigt kan træde aktivt til, hvis og når lignende tilfælde dukker op.

CLOSE/UP

GEORGES SADOUL

Da jeg modtog meddelelsen om Georges Sadouls død, tænkte jeg: det var en trist nyhed, men man må vel affinde sig med, at et lys går ud, når det har brændt *så* længe... Hvor længe? Til min forbavselse konstaterede jeg, da jeg slog op i et leksikon, at Sadoul fødtes i 1904. Selv om Sadouls filmentusiasme var af gammel dato, forekommer det ufatteligt, at han har kunnet nå – eller overkomme – at se alle de film, som han *må* have set for at kunne skrive sine bøger. Han skal engang havde hævdet, at man ikke kan skrive filmhistorie, før man har set mindst 12.000 film. Når det så betænkes, at han foruden bøgerne, der udgør et helt lille bibliotek, har skrevet et utal af filmartikler, som ikke siden er blevet udgivet i bogform, kan man nok undre sig over, hvor filmentusiastisk det dog er muligt at blive.

Men selvfølgelig var Sadoul enestående: et sådant mål af begejstring og udholdenhed er de færreste beskåret. Ganske vist tør man tro, at kunstentusiasme lykkeligvis ikke er helt så sjælden, som kulturpessimister vil bilde os ind, men hvor mange film af den enorme kvantitet, Sadoul ikke blot så, men også skrev temmelig indgående om, kan selv med den mest entusiastiske velvilje kaldes kunst? Hvordan skal det da forklares, at Sadoul på intet tidspunkt i sit liv – end ikke i korte perioder – synes at være blevet filmtræt?

Sagen er, at Sadoul ikke kun interesserede sig for film som et kunstnerisk medium, men også betragtede filmen som et samtidshistorisk fænomen, hvis indflydelse kunne række ud over det kunstneriske. Ja, filmen havde mulighed for at løse samfundsmæssige opgaver, hvad de gamle kunstarter kun i meget begrænset omfang var i stand til. Han var derfor meget optaget af filmsociologiske problemer og af produktionsmæssige og økonomiske forhold. Hvis dette filmsyn bringer visse marxistiske teoretikeres opfattelse i erindring, er det ikke tilfældigt: Sadoul var i 40 år medlem af Frankrigs kommunistiske parti.

Omend det for Sadoul især var filmen, der udmærkede sig ved *contemporanéité,* »samtidighed«, så orienterede han sig dog også inden for de øvrige kunstarter, som jo da også kan siges at bære præg af nogen »samtidighed«. Det er værd at notere, at den unge Sadoul var blandt foregangsmændene inden for den af »ismerne«, som fremtidens historikere måske vil anse for den væsentligste i det 20. århundredes kunst- og litteraturhistorie – nemlig surrealismen. Blandt Sadouls nærmeste venner var Aragon (til hvis udvalgte digte han senere skrev et indsigtsfuldt forord), Breton og Eluard, foruden – naturligvis – Bunuel.

Den unge Sadoul vil blive husket af de af vennerne, der overlever ham; når de også

er borte, vil ingen længere huske, at Sadoul hørte til surrealismens førstemænd. Men over hele verden vil *filmhistorikeren* Sadoul i meget lang tid være levende – i den forstand, at man vil konsultere hans værker igen og igen. Allerede nu er det sådan, at filmhistorikere hyppigt nøjes med at skrive: vedrørende denne periode eller dette emne – se Sadoul, side... Man slår ikke kun op i »Sadoul« (hans store filmhistorie er blevet et begreb) for at finde facts, man har brug for. Sadoul var især en fremragende kritiker, når han skrev filmhistorie, fordi han ejede en sjælden evne til at placere film – enkelte film eller skoler, tendenser – i en filmhistorisk og verdenshistorisk sammenhæng. Hans grundighed, som er virkelig overordentlig, er på sin plads i et historisk værk, selv om den måske iblandt kan virke trættende på den læser, der ikke udelukkende søger oplysninger. I øvrigt kan han også være meget spændende at læse, specielt kunne man fremhæve hans tykke bind om filmens historie. For mit vedkommende sætter jeg pris på at have Sadouls ord for, at det erklærede mål for filmens pionerer var at skabe *talefilm* – den allerførste film var faktisk en talefilm. Sadoul kan man stole på i den henseende, hvad også Roger Leenhardt gjorde, siden han lod Sadoul arbejde med på manuskriptet til den berømte »Naissance du Cinéma«.

Noget mindre spændende var Sadoul unægtelig som kritiker af nye film. Her var hans grundighed direkte generende, ja, den udartede ikke sjældent til udmattende omstændelighed. Naturligvis var hans vurderinger altid vederhægtige, nu og da også lovlig forsigtige. Det fortælles, at han ønskede at skjule sin kolossale filmhistoriske viden; dette lykkedes sjældent for ham. Hans sammenligninger var i bogstavelig forstand *farfetched,* han vidste for meget om film i Venezuela eller Pakistan. Endelig kunne han også iblandt forekomme lidt for doktrinær. Dog, skønt han i sin ungdom sammen med Aragon ville udgive et blad, som skulle hedde »La Lutte antireligieuse« og som god kommunist alle dage stod kirke og religion fjernt, afviste han ikke en religiøs film, fordi den var religiøs. Mellem hans gode venner var også Robert Bresson. Sadoul, der efter sigende også fik tid til at skrive et par romaner for børn, ydede også en væsentlig indsats som popularisator, herom vidner f. eks. hans »Conquête du Cinéma« (1960) og »De l'autre côté des caméras« (1962). Desuden var han en skattet lærer ved filmskolen IDHEC og underviste også – i »filmisk syntaks« – ved Institut de Filmologie.

Hans bøger blev oversat til adskillige sprog, ikke mindst i Østeuropa var han særdeles agtet, og han blev doktor i kunsthistorie ved Videnskabernes Akademi i Moskva. Han rejste ustandseligt – og så film overalt. Han tilbragte størstedelen af sit liv med at se film. Madame Ruta Sadoul indrømmer, at hun ikke aner, hvornår han fik søvn eller bare hvile. Nu hviler den travle filmentusiast for stedse.

Albert Wiinblad.

VED GEORGES SADOULS DØD

Ved meddelelsen om Georges Sadouls død føler jeg det i egentligste forstand, som om en ven er gået bort. For nok var vi ikke personlige venner i ordets allerstrengeste betydning – det åbnede forholdene ingen muligheder for – men under de utallige gange, vore veje havde krydset hinanden ved filmfestivals og lignende rundt om i Europa, var der opstået noget mere end en rent faglig kontakt imellem os.

Og hvordan kunne det være anderledes med dette hjertensgode og helt igennem uprætentiøse menneske, som altid kom én i møde med sit gode smil og altid huskede alting fra tidligere møder og samtaler?

Filmstævner og festivaljurys er ikke de steder, som levner allermest tid til personlig samvær, og alt for ofte blev det kun til flygtige samtaler, små stjålne kvarterer eller halve timer, hvor vi kunne slappe af ved at tale om noget, der havde med film at gøre. Kunne det være andet, når det var Sadoul, jeg var sammen med? Og dog – Georges Sadoul var altid en mand, som gerne ville gå bag facaderne. Han var også brændende interesseret i *menneskene bag filmene.* Hvordan gik det med *Asta Nielsen?* Hvordan havde hun det? Var hun rask? Og *Dreyer?* Hvad lavede han? Hvordan gik det med hans planer? Og hvad

lavede de unge i Danmark? Hvordan var deres holdning til filmen, – og alt muligt andet?

For det var netop et kendetegn ved Georges Sadoul, at for ham var filmen kun film, når den samtidigt blev sat i forbindelse med »alt muligt andet«. Og resultatet var da også, at selv om vi altid – eller næsten altid – begyndte at snakke film, så havnede vi hurtigt i en snak om »alt muligt andet«. Der var sagt om Sadoul, at han viden om film var encyklopædisk, men hans viden om »alt muligt andet« var vist ikke mindre omfattende, om end naturligvis ikke spækket med det enorme fond af facts, han sad inde med om film. Men det var hans faste overbevisning, at uden »alt det andet«, så var viden om film i grunden ret betydningsløs. For ham var filmen aldrig et løsrevet fænomen, filmen var blot en bestanddel af en større helhed og lod sig ikke bedømme uden som et led i denne større helhed.

Sadouls politiske tilhørsforhold var velkendt af alle. Men det umiddelbare indtryk var, at han i sin holdning til filmen var uhyre lidt præget af dette. Indtil man kom ham nær ind på livet, for da opdagede man, at den på mange måder var uhyre meget præget af det. Men den var præget af det på en helt anden måde end den, man sædvanligvis træffer hos kommunistiske filmteoretikere. Den var nemlig noget af det mest udoktrinære og udogmatiske, man kunne tænke sig. Men grundkonceptionen var altid med. Men bestandig var Marx ikke bare med ham i hjernen, han var også med ham i *hjertet*. For Sadoul var socialisme og humanisme uadskillelige begreber.

I sin ydre fremtoning var Georges Sadoul verdens mest uhøjtidelige menneske. Han var på det nærmeste sky over for al ydre virak. Så hurtigt, det var ham muligt, flygtede han fra modtagelseskomiteer og festbanketter. Bureaukratisk spytslikkeri var ham en pestilens. Jeg husker endnu en uforglemmelig scene fra Jugoslavien. En udenlandsk delegation, hvortil vi begge var blevet udpeget – jeg dog kun af den grund, at jeg var den eneste opdrivelige skandinav – skulle have været af sted til Titos sommerresidens på Brioni, men marskallen var blevet forkølet, og i stedet mødtes vi med nogle høje dignitater på et af den istriske halvøs luksushoteller. Der var hvide uniformer, epauletter og medaljer, og vi andre i nogenlunde reglementeret sommerantræk. Plus Sadoul. Han stillede i et bestemt ikke synderlig velpresset, grånistret tweed-sæt, og medbragte naturligvis sin uundværlige mappe. Det var en moderne, tynd lædermappe med sådan to håndtag til at trække ud. Og Sadoul havde skødesløst stukket en ganske almindelig læderrem igennem håndtagene og spændt dem om livet – uden på jakken!

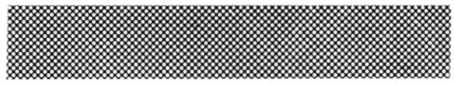
For hvad skulle Georges dog stille op uden sin mappe? Der var jo altid noget, der skulle noteres, altid noget, der skulle skrives ned. Til tider havde jeg indtryk af, at han skrev bestandigt. Selv i den mest hyggelige og uformelle samtale forlod notesblokken ham ikke. Og den kom altid i brug. Yderst diskret og uden på nogen måde at forstyrre stemningen. Men den *var* der. Altid!

Engang, da han under et tilsyneladende ikke synderligt givende møde alligevel havde fyldt adskillige ark med notater, spurgte jeg ham: – Hvad skal du i grunden bruge de der notater til?

Han svarede ganske åbenhjertigt: – Det aner jeg ikke. Jeg ved kun yderst sjældent, hvad jeg i grunden skal bruge mine notater til. Men det har altid vist sig, at før eller senere så er der alligevel et eller andet, hvortil jeg behøver dem. Og så er det jo rart at have dem ved hånden.

Sådan var Georges Sadoul. Når han ikke så film, skrev han, og når han ikke skrev, så han film. Hans notater må kunne fylde flere lagerbygninger.

Nu skriver han ikke mere. Og adskillige filmfolk verden over har med mig ikke bare mistet en kollega, men også en ven. Vi vil savne hans filmiske viden, men først og fremmest hans glade smil. *Børge Trolle.*



FILM OG FJERNSYN

Kombinationen film-fjernsyn giver stadig besynderlige resultater, både i fjernsynets og fjernsynskritikernes behandling af film. – Programmet »Filmorientering« har som erstatning for *Bjørn Rasmussen* (der forhåbentlig kun midlertidigt har sagt udsendelsen farvel) og *I. C. Lauritzen* fået to venlige anbefalere af det løbende repertoire fra Bresson til »Martha«. Netop sidstnævnte havde *Finn Holten Hansen* i den grad forelsket sig i, at han for en formodet samstemmende seerskare kunne bekende, at han havde nu moret sig udmærket, hvad »bladenes filmæstetikere« så end mente. At disse »filmæstetikeres« eksistens er et produkt af Finn Holten Hansens fantasi er i denne forbindelse underordnet – hvad der er interessant, er den værdidom, som gang på gang indsniger sig i denne udsendelse, der præsenterer sig som rent orienterende. Man husker for eksempel også *Malin Lindegrens* varme forsvar for Terence Youngs agentfilm »Triple Cross«. Filmorientering er altså ikke blot en orientering om det løbende repertoire, men samtidig en orientering om Finn Holten Hansens og Malin Lindegrens filmsmag. Derfor ville det bringe en tiltrængt klarhed i begreberne, om man enten ændrede udsendelsens navn i retning af det mere subjektive eller ændrede udsendelsens indhold i retning af det mere objektive.

Hvis »Kosmorama«s redaktion ved årsskiftet skulle få lyst til at plagiere »Chaplin« og uddele Årets Citronpris til den journalist, der ved sin inkompetence har skadet filmkunsten mest i det forløbne år, ville valget ikke blive svært: citronen skulle kløves midt over og hver halvdel foræres BT's og Ekstrabladets TV-anmeldere, *Henning O'Strit* og *Ole Schrøder*. De to herrers sidste bedrift er et fælles forsøg på at fraråde Vincente Minnellis musical »The Band Wagon« (»Let på tå«) enhver værdi. De to »anmeldelser« citeres her *in extenso* som angivelse af det selv for danske forhold helt exceptionelt fladpandede niveau, som disse to TV-anmelderes omtale af spillefilm i reglen befinder sig på:

Henning O'Strit: »The Band Wagon« er blevet kaldt »den sidste klassiske musical«, og forståeligt. Skønt filmen kun er 14 år gammel, virker den som var den gjort for en menneskealder eller to siden. Forlægget siges at være »Faust«, svært at se, men altsammen ligegyldigt – det var spild af næsten to fulde timer af et kort menneskeliv at se den. Hvorfor i alverdens riger og lande skulle man dog lade denne rulle trille.«

Ole Schrøder: »Forældrenes støv i mange henseender blæste ud fra skærmen, da »Let på tå« kom på. Mens de gamle Fred Astaire-film lader sig se som dokumenter, var dette kun et pinligt forsøg på at fortsætte en genre, da den allerede var døende. Kun ét nummer, gangsterdansen til slut, viste stilistisk og koreografisk frem ad de veje, som West Side Story ti år senere betrådte.« *Pim.*

PH OG FILMEN

PH's filmmanuskript »Tingenes Forandring«, dateret 15. marts 1961, var bestilt af Dansk Kulturfilm – drøftelserne af projektet blev indledt allerede i foråret 1959, det første skriftlige, der kom til at foreligge i sagen, var nogle indledende betragtninger og ideer i helt foreløbig synopsisform fra marts 1960. Det var hele tiden en fælles forståelse, at det man her havde i ovnen meget vel kunne gå hen og blive en slags ny PH-Danmarksfilm 25 år efter, selv om vi også var klar over, at den nye film måtte blive mere »problembevidst« end den gamle. Undervejs til 61-drejebogen foreslog PH selv i januar 1961 – halvt for spøg – optagelse af en anden film, som han havde tænkt sig som »en slags foredrag med demonstrationer om lys«. Da »Tingenes forandring« blev henlagt, blev forslaget taget op i foråret 1962, og det blev, som man vil forstå, til filmen »PH-lys«, som PH og Ole Roos arbejdede på i det tættest mulige samarbejde fra sommeren 63 til færdiggørelsen i 1964.

Det er ikke rigtigt, når det af John Ernst oplyses, at PH og jeg ved hans død var i forhandling om en Danmarksfilm. Tanken om en sådan blev ganske rigtigt luftet over for PH, vist nok af Børge Høst og vist nok i de første måneder af 1965. Men jeg tror, at PH allerede da var for syg til at ideen kunne materialisere sig. I hvert fald var der på intet tidspunkt kontakt mellem PH og mig om tanken. Med venlig hilsen

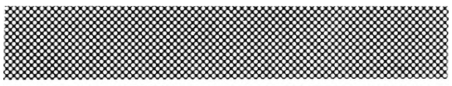
Werner Pedersen

I min PH-artikel i sidste nummer bragte jeg en historie til torvs om et møde mellem *Dreyer* og PH. Dette møde har aldrig fundet sted, men det *skulle* have fundet sted. Det blev i stedet til en telefonsamtale og – ifølge et brev fra *Inger Henningsen* – til et sødt brev fra Dreyer, der bl. a. skrev, at han især var glad for, at PH kunne lide »Gertrud«. I øvrigt er det heller ikke sandt, at PH ikke har set andre Dreyerfilm. Han så »Ordet«, som han bestemt ikke brød sig om, skriver Inger Henningsen.

Det er kun min egen pedantiske filmhistoriske uro, der får mig til at anføre denne korrektion. *Elsa Gress,* som indrømmer, at hun muligvis har givet mig et forkert indtryk, siger, at historien *burde* have været sand, og at den ikke blev det, fordi de to

gamle mænd var meget svagelige på det tidspunkt, da mødet skulle have fundet sted. Inger Henningsen synes også, »historien er pæn om dem begge«, og Dreyer har ytret, at han bestemt ikke vil insistere på en korrektion. Endelig har *Henrik Stangerup* sagt: »Vi la'r myten gå over i historien«. Det synes jeg nu ikke, den bør gøre. Det sker yderst sjældent, jeg bringer filmhistorisk gale ting til torvs, og når det sker, skyldes det ikke overfladisk brug af kilder, men kilde-*forførelse*. Der er tilstrækkelig med fejl og sjusk i de fleste filmhistoriske skriverier.

John Ernst.



Vagn Lundbye: DEN DANSKE FILM

Der findes en særlig type kritikere og kunstnere i små lande, hvis gennemgående motiv er, at de til enhver tid og for næsten enhver pris vil tage afstand fra enhver påvirkning, der måtte komme fra udlandet. En af disse kritikere er tilsyneladende Anders Bodelsen, som i radioens grundbog »Filmen nu« særdeles udspekuleret advarer »den skandinaviske film« mod at drage erfaringer af udlandets film, hvad han rask væk kalder den egentlige provinsialisme.

Allerede ovennævnte få betragtninger er – indrømmet – problematiske i denne forbindelse, eftersom Anders Bodelsen som nævnt udtrykker sig overmåde snedigt. Således skriver han i det ene øjeblik, at »en skandinavisk nouvelle vague film« på forhånd er dødsdømt (og giver nogle meget dårlige eksempler herpå), og i det næste, at kunstneriske påvirkninger« (altså også de fra den franske nouvelle vague) er legitime. Det lyder jo rigtig nok altsammen, men hvis det hele ikke blot skal blive tom snak, må man have lov at hævde, at det ærinde, han er ude i, er tydeligt nok, nemlig den skandinaviske film med »et særligt skandinavisk stof«, som han i øvrigt også stærkt forenklet gør rede for. Et nærliggende spørgsmål er i den forbindelse, om f. eks. Carl Th. Dreyers film er »skandinaviske« i den Anders Bodelsenske betydning, kan denne internationale filmkunstner indrammes så håndfast, som det gøres i artiklen? Næppe. Noget helt andet er, at Bodelsens advarsel til kritikken herhjemme om ikke at »påtvinge kunstnerne er særlig aktuel form«, der har gjort sig gældende i udlandet, forekommer så meget mere malplaceret, som at man vist ikke behøver at nære nogen ængstelse i den retning, da man sidst af alt kan beskylde danske filmkritikere for at opfordre vore instruktører til at hente impulser i udlandet. Slet ikke i Frankrig, hvis »nye« film den gængse danske kritiker bestandig forholder sig temmelig uldent og ekvivokt overfor. Et typisk eksempel herpå er Henrik Stangerups anmeldelse af Jean-Luc Godards »Made in USA« i Politiken. Som oftest stiller kritikken sig ligefrem komplet uforstående over for de film, der lægger ud med et nyt formuleret filmsprog, sådan har det åbenbart altid været, hvis man skal tro Alexandre Astruc, og sådan vil det antagelig være en rum tid endnu, må man formode, når man erindrer sig den modtagelse, som »I fjor i Marienbad« fik og blader om i det nye »Kosmorama« og ser Bodelsens og Stangerups minikritik af Resnais' sidste film.

Henrik Stangerup har ret i, at »Sult« og »Der var engang en krig« er selvstændige kunstværker, ligesom man kun kan være enig med ham i, at der med hensyn til danske film ikke er noget at råbe hurra for i 1967, men jeg er ikke sikker på, at de instruktører, han på sin velkendte facon håber på vil dukke op »engang i fremtiden – engang langt ud i fremtiden«, at disse instruktører helt vil komme til at svare til hans forventninger.

Filmmiljøet i Danmark er langt fra spændende nok og årsagerne hertil er som bekendt mangfoldige og til dels forståelige, men hvis det nu, hvor betingelserne for at lave film er blevet lidt bedre, og hvor nogle unge filmfolk er ved at gå i stilling, også skal slås fast, at den film, som ikke kunne være lavet uden en udenlandsk filmkunstner, er provinsiel og på forhånd dødsdømt, kan disse nye filmfolk i høj grad komme til at savne det filmklima og den producent-støtte, som Stangerup så rigtigt har peget på den altafgørende betydning af. For det er jo rigtigt, at det i overvejende grad er kritikeren, der bestemmer, om et kunstværk rent økonomisk skal kunne svare sig, sådan vil det også være fremover, og da kan man ikke nok håbe på en ny filmkritik, som ikke er hildet i traumer, skoler eller et eller andet socialt engagement, men udelukkende forholder sig autonomt til den enkelte film. Altså ikke en kritik, hvor instruktøren slås oven i hovedet med sine tidligere film eller kritikerens idiosynkrasier endsige »gode« råd, eller hvor filmens indhold nødvendigvis prøves på det ene eller det andet *ude* i samfundet, men en kritik, som henter sit udgangspunkt og sine værdinormer inden for de rammer, mellem hvilke filmen skal ses.

Da Marianne og Pierrot i Godards autonome kunstværk »Pierrot le Fou« kører gennem det sydfranske landskab i deres røde 404'er, ønsker hun sig hen i den logik og orden og organisation, som findes i romanen. Hun kunne for denne sags skyld godt have sagt den danske film, hvor hun kunne have fundet den logik, som hun savnede i virkeligheden.

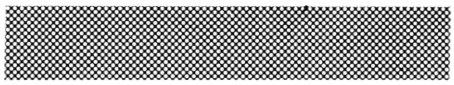
Hvad dansk film i disse år først og fremmest fattes, er film, der skildrer den virkelighed, som er nu, dvs. film uden den organiserede orden og færdighed, som kendetegner den typiske film i Skandinavien, og dvs. film, hvor kausaliteten, der altid kun kan være historisk, er ophævet. Eller som filmkritikeren Pierre Billard har formuleret det: »en udstykket nutid, det ikke er til at få greb om, og i hvilken det er svært at elske og forstå; thi mangel på kontinuitet mellem oplevelse og nutid hindrer følelsesmæssig kontinuitet og logik i ræsonnementerne.«

Og dansk film fattes et filmsprog, hvor det ikke er selve situationen men filmsproget, der bevæger, ligesom der herhjemme savnes udtryk for den nye menneskeopfattelse som bl. a. Antonioni og Godard på deres måde har formuleret.

Med andre ord: hvad der lige nu mest af alt mangler i dansk film er udsyn.

Der er ingen grund til at beklage, at danske filmkunstnere fremover ser ud over landets grænser og lader sig inspirere og påvirke af beydelige udenlandske kunsnere.

Det har dansk film kun godt af.



KOSMORAMAS FILM-QUIZ

Til den første film-quiz i nr. 81 er indkommet tre besvarelser, der alle koncentrerer sig om det svære spørgsmål om, hvor i *Jean-Luc Godard's* »Masculin-Féminin« der findes en hentydning til *Jean Renoirs* »La Règle du Jeu«. Alle tre besvarelser var rigtige: Replikskiftet mellem Schumacher, grev de la Chesnaye og Marceau, da sidstnævnte er blevet taget på fersk gerning som krybskytte:

Schumacher: Monsieur le Marquis, il n'a pas de vieille mère.

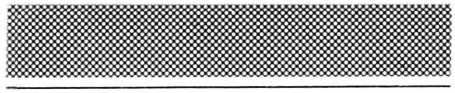
Marceau. Moi . . . j'ai pas de vieille mère? . . . Moi . . . j'ai pas de vieille mère . . ?

– gentages af Paul (Jean-Pierre Léaud) i Madeleines lejlighed. Pigerne forstår ikke hans replik og bemærker, at nu er han vist blevet tosset.

Ved behørig lodtrækning mellem de indsendte besvarelser tilfaldt præmien Poul Einer Hansen, St. Kannikestræde 12, Kbh. K. Det rigtige svar havde også fhv. Kosmorama-redaktør Poul Malmkjær og Ole Steen Hansen.

Vi modtog ingen besvarelser på det langt nemmere spørgsmål: Hvor i »Jeg er sgu min egen« hentydes der klart til *François Truffauts* »Jules og Jim«. Vi lader dette spørgsmål gå igen, og prøver med et nyt i den svære kaliber:

I hvilken scene i *Billy Wilder's* »One, Two, Three« findes der en klar hentydning til *William Wellman's* »Public Enemy« fra 1931? Vi minder om, at Wilder's film for nylig vistes i dansk fjernsyn, og at præmien er: en flaske whisky. Sidste frist for aflevering af besvarelser: 1. januar 1968.



CREDITS

Ved en fejltagelse er credits ikke kommet med under anmeldelserne af Robert Bresson's »En landsbypræsts dagbog«, s. 59, og Jean-Luc Godards »Made in USA«, s. 63. De følger nedenfor.

LE JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE (En landsbypræsts dagbog). Prod.: UGC Union Générale Cinématographique, Frankrig 1951. Instr. og manus. (efter Georges Bernanos' roman): Robert Bresson. Foto: Léonce-Henry Burel. Musik: Jean-Jacques Grunenwald. Medv.: Claude Laydu, Jean Riveyre, Nicole Ladmiral, Nicole Maurey. Dansk premiere: Camera 31. 8. 1967.

MADE IN USA (Made in USA). Prod.: Georges de Beauregard – Anouchka Films-SEPIC – Rom-Paris Films, Frankrig/Italien 1967. Instr. og manus. (efter Richard Straks roman »Riens dans le coffre«): Jean-Luc Godard. Foto: Raoul Coutard (Eastmancolor). Musik: Beethoven, Schumann. Klipn.: Agnès Guillemot. Medv.: Anna Karina, Marianne Faithfull, Laslo Szabo, Jean-Pierre Léaud, Yves Alfonso, Eliane Giovagnoli, Jean-Claude Bouillon, Kyoko Kasaka. Dansk premiere: Carlton 4. 10. 1967.

FILMENE

Salvatore Giuliano (Banditten Salvatore)

Instr.: Francesco Rosi. Drejebog: Francesco Rosi, Suso Cecchi D'Amico, Enzo Provenzale, Franco Solinas. Foto: Gianni di Venanzo. Musik: Piero Piccioni. Klipning: Mario Serandrei. Medv.: Salvo Randone, Franco Wolff. Prod.: Franco Cristaldi — Lux-Vides-Galatea 1961.

Det er bemærkelsesværdigt, at Francesco Rosi i virkeligheden er den eneste italienske instruktør, som i dag hævder neorealismens mål og midler. Medens de »store gamle« har bevæget sig bort fra deres udgangspunkt ad vidt forskellige veje, har Rosi alene videreudviklet i den neorealistiske stil, som den kom til udtryk på den ene side i Rossellinis tre første film (med den florentinske episode i »Paisa« som centrum) og på den anden side i Viscontis første Sicilien-film »La Terra trema«. Såvel Rossellinis umiddelbart rammende dokumentariske rekonstruktioner som Viscontis storstilede »retoriske« realisme genspejler sig i Rosis filmsprog. Men det er også neorealismen som en socialt og politisk engageret retning, den venstreorienterede Rosi føler sig inspireret af. Han ønsker at skabe en aktiv, socialt samvittighedsfuld og afslørende kunst, men hans voldsomme temperament forhindrer, at han af den grund havner i kedsommelig social-realisme.

I »Salvatore Giuliano« tegner Rosi således, i et på én gang kompliceret og klart forløb, et afslørende billede af den skjulte indrepolitiske magtkamp, som prægede Siciliens historie fra 1945 til -51, idet han benytter banditten Salvatore Giulianos mærkelige karriere og bratte død som synlige dramatiske vidnesbyrd om denne kamp. Rosis filmsprog er voldsomt koncentreret, han klodser sine scener oven på hinanden uden nogen hvilepunkter eller formidlende forklaringer. Denne tætte, rytmisk accentuerede stil er nok skyld i, at hans film er vanskeligt tilgængelig for en ikke-italiener. Over for et italiensk publikum kan Rosi kalkulere med et forudgående kendskab til begivenhederne omkring Salvatore Giulianos liv og død – der er næppe den avis eller det ugeblad i Italien, som ikke har haft en eller flere artikelserier om den berømte bandit, »kongen af Montelepre«. For den uindviede kan det følgelig være svært at følge den større sammenhæng bag filmens korte og koncise scener, men fra at erkende denne vanskelighed og til at konkludere, at filmen er uvedkommende, er der dog et langt og uhyrligt spring!

»Salvatore Giuliano« er af italienske kritikere blevet kaldt en »film saggistico«, en essayistisk film, og er blevet betragtet som noget af en brecht'sk Lehrstück om mafiaen, men er der tale om nogen *straniamento* – verfremdung – ligger den allerhøjst i udeladelsernes logik, det nævnte forudsatte kendskab til begivenhedernes store træk. Dette er ikke en kølig analyse af et historisk forløb, men en på én gang objektiv og dramatisk slagkraftig rekonstruktion af centrale, illustrerende episoder i dette forløb. Rosi argumenterer alene med *la logica dei fatti*.

Beskrivelsen af Salvatore Giuliano selv er karakteristisk for filmens beherskede objektivitet; han ses kun på afstand og altid i aktion, uden at man på noget tidspunkt kan komme ham ind på livet som menneske. I virkeligheden er det først i sin død, som den kolde og livløse genstand for moderens rasende sorg, at han på en rystende måde antager en menneskelig realitet. Denne tilbageholdende præsentation af filmens hovedperson er nok en begrænsning, men ikke en fejl. For det har været den eneste objektivt mulige måde at vise ham på. Salvatore Giuliano er allerede en myte, hvis sande billede er gået uigenkaldeligt tabt i et mylder af modstridende vidnesbyrd. Således får man i englænderen Gavin Maxwells vidtløftige bog om Salvatore »God protect me from my friends« et billede af ham som en ung, brændende idealist, forført og svigtet af politikere og mafiosi. Medens den fremragende sicilianske forfatter Leonardo Sciascia betegner ham som en »triste e feroce megalomane«, ledet af kyndige hænder, af præcise politiske interesser. Hvor forskelligt de to opfatter mennesket Salvatore, er de dog enige om, at han trods alt kun var en brik i et større spil. Netop ved at holde hans person i andet plan understreger Rosi, at han var den ydre handlings mand, medens roret førtes af den sicilianske separatistbevægelse, af det økonomiske og politiske højre på Sicilien og af flere forskellige grene af mafia'en.

Snarere end som et essay er Rosis film formet som et stort fortællende digt, en ballade, hvor i hvert vers fortælles en af de episoder, som fører frem til omkvædets statiske nu: Salvatores død. De to parallelt klippede spor munder ud i ét, mere prosaisk: processen i Viterbo. Og på ægte siciliansk, skæbneuafvendeligt, føres begivenhederne til ende med giftmordet i fængslet på Salvatores formodede drabsmand Gaspare Pisciotta. Hvortil føjes et sidste lakonisk vers, med overskriften »Sicilia 1960«, mordet på mafiosoen Ciceli fra Monreale, som havde stukket Salvatores mænd og som måske var hovedansvarlig for hans død.

Rosis mest umiddelbare kunstneriske styrke er hans eminente miljøskabende evne. Få instruktører kan vel som han fremstille massescener så nærgående realistisk og atmosfærerigtigt; det gælder politirazziaen i Montelepre, massakren ved Portella della Ginestra såvel som processen i Viterbo eller journalisternes sammenstimlen omkring Salvatores lig. Alle er skabt med samme umærkelige virtuositet og forbløffende naturlighed. Og med Gianni di Venanzo som fotograf har han givet et markant billede af et stykke Sicilien: den vilde, stenede Palermoslette Conca d'Oro og byerne Montelepre og Castelvetrano, fotograferet med en præcis fornemmelse for det voldsomme, næsten »græske« lys, som er så karakteristisk for det vestlige Sicilien. *Henning Jørgensen*

Seconds (Manden der skiftede ansigt)

Prod.: Paramount/Joel/Gibraltar. 1965. Instr.: John Frankenheimer. Manus.: Lewis John Carlino efter en roman af David Ely. Foto: James Wong Howe. Klipn.: Ferris og David Webster. Musik: Jerry Goldsmith. Dekor.: Ted Haworth. Fortekster: Saul Bass. Medv.: Rock Hudson, Salome Jens, John Randolph, Will Geer, Jeff Corey, Richard Andersson, Murray Hamilton, Frances Reid, Wesley Addy.
Dansk premiere: 14. 8.
Dansk distrib.: Paramount.

»It is a horror picture: imagine having a second chance at life and coming back as Rock Hudson!« udtalte den amerikanske kritiker Pauline Kael i en næsten tilgivelig misfortolkning af »Seconds«. Det er naturligvis mere et wisecrack end en tolkning, men der ligger dog en klassificering i det, og den er i hvert fald forkert. Frankenheimers »Seconds« er ikke en horror film. Den er en social-kritisk samfundsanalyse på linie med »The Manchurian Candidate« (1962), der dog i kraft af stilistisk konsekvens og perspektivrigdom syntes mere tilfredsstillende. Alligevel er »Seconds« mere

end et spændende forsøg i den ekvilibristiske form, som især prægede »7 Days in May« og »Grand Prix«.

For mig at se er der to nøgler til forståelsen af »Seconds«, to elementer, som har rod i den folkelige amerikanske tradition, og som i hvert fald i amerikanernes egen opfattelse er grundfæstede særkender for den amerikanske nationalkarakter, hvor broget denne så end måtte være. Franskmænd og italienere forstod åbenbart ikke »Seconds« ved forevisningen i Cannes; det gik vist lidt bedre for de nordlige europæere, og det er absolut ikke ubetinget smigrende for vor nationalkarakter. I filmen er de to elementer repræsenteret af Rock Hudson og Will Geer. Rock Hudson står for den amerikanske drøm om ungdom, den evige ungdom, for tilbedelsen, forgudelsen og kommercialiseringen af begrebet ungdom; såvel i rollen som i besætningen af rollen er han levendegørelsen af drømmen om *the clean-cut american boy,* og at lade Rock Hudson spille denne rolle er mere end en sarkastisk understregning af det urimelige i denne amerikanske drøm; det er først og fremmest et bevis på drømmens eksistens og konsekvens.

Denne drøm kan udnyttes, og den bliver det. Will Geer repræsenterer udnytterne, og han er samtidig det andet element i nationalkarakteren: den amerikanske faderskikkelse, der i sin funktion er lige så farlig som Angela Lansburys moderskikkelse i »The Manchurian Candidate«. Den gamle mand står for den farlige sentimentalitet, den folkloristisk forlorne apple-pie- og lilledreng-og-hans-hund-sentimentalitet, som så flittigt benyttes i alle former for overtalelse i vor tid. Man behøver blot at tænke på LBJ's image: »*Your president cra-a-d this mornin'*«. Den har af og til været skildret på film – jeg erindrer især Edmund Gouldings »Nightmare Alley« (»Lykkeridderen«) fra 1947, hvor den var sat i forbindelse med svindel med det metafysiske, og naturligvis Elia Kazans »A Face in the Crowd«, hvor den fik sit eget TV-program med good old-fashioned horse-sense omkring kakkelovnen i den blandede landhandel – men her i »Seconds« er den det motiv, der ligger til grund for dramaet om Hamilton, der købte sig en ny ungdom, og den analyseres skarpt og ofte meget overbevisende. Nu får den i Will Geers udførelse netop den farlighed, den folkelighed, der er så besnærende: »*Excuse an old fool pryin', son, but what's it all mean* . . .« siger han bl. a. i den forførende scene, hvor han overtaler den nostalgisk inklinerede Hamilton til at købe sig en ny, yngre identitet. Hamilton er som et barn igen i den gamle mands hænder. Ved at spille på barndommens uopfyldte drømme, ved at køre frem med den jævne mands mening og den sunde fornufts evige skin af solidaritet, kan den gamle få Hamilton til at sælge sit liv.

På sin vis er »Seconds« pessimistisk i sit syn på amerikanerens vilkår. I »The Manchurian Candidate« begik Robert Shaw selvmord, men først efter at have befriet verden for de elementer, som havde ødelagt hans liv, og som truede andres. I »Seconds« dør Hamilton på operationsbordet uden helt at have mistet troen på den gamle mands argumenter, faderskikkelsen er med ham til det sidste, og kun slutningens vision af strandbredden og manden med den lille pige på skulderen bryder ind som endnu en idyllisk drøm, der bl. a. fra amerikansk side er blevet udlagt som en klar tilkendegivelse af, at den skønne amerikanske dagdrøm er udslettelse. Men som »Kandidaten . . .« ikke handlede om Robert Shaw, således handler »Seconds« ikke om Hamilton, men om de kræfter, der udnytter ham og udsletter ham. Hamiltons figur er netop så løs i konturerne, så almen, at han kunne være hvem som helst. På et tidspunkt erkender han endog, at han aldrig havde nogen egentlig drøm om, hvad han kunne være blevet, han er ikke den mand, der kan bryde den ham påduttede illusion og i stedet føre et oprør igennem.

Er man ikke vild med den ironiske orgiesekvens, så kan man til gengæld i indledningens stramme opbygning af spændingselementer beundre Frankenheimers artistiske udvikling, og de to store scener med mrs. Hamilton (Frances Reid) er af en nænsomhed og medfølelse, som man ellers kun ser Frankenheimer yde i skildringen af yngre (eks.: togscenen i »The Manchurian Candidate«). Især den første, vanskelige scene fra soveværelset overraskede ved en medfølende intimitet, der heldigt afværgede det skær af tragik eller komik, som den evindelige »diskretion« kunne have forårsaget. Man kan på samme måde kun beundre de overbevisende drømmescener, der med James Howes »klare« wide-vinkel forvrængninger og Frankenheimers inspirerede klip skildrer Hamiltons narkotika-rus med den voldtægtsvisioner og skær af »genfødelse«.

Spillet i de ældre roller er forbilledligt, mens Salome Jens som pigen ikke rigtig tåler Malibus klare sol, og jeg må også tilstå, at min første reaktion efter at Hamilton tager bandagen af og viser sit nye ansigt var: Der har vi spilleme Rock Hudson! – Men eftertanken hjalp på det. Det var som sagt ikke manden, men hans image, det drejede sig om, og således er stjernen Rock Hudson fuldt ud dækkende i historien om »kandidaten fra Scarsdale«.

Poul Malmkjær.

Elvira Madigan
(Elvira Madigan)

Prod.: Europa Film/Janco Film, Sverige 1967. Instr. og manus.: Bo Widerberg. Foto: Jörgen Persson. Musik: Mozarts pianokoncert nr. 21 i C-dur; uddrag af Vivaldi: L'Amoroso. Klipn.: Bo Widerberg. Medv.: Pia Degermark, Thommy Berggren, Lennart Malmer, Cleo Jensen, Nina Widerberg. Dansk premiere: Grand 10. 10. 1967.

»Elvira Madigan« knytter sig til Bo Widerbergs tidligere film. Som »Ravnekvarteret« er den »i kostymer«. Dens sommerfuglefangere får os til at tænke på »Kærlighed 66«s drageopsættere. Gennem de tre film går instruktørens egen datter som en bebrillet iagttager af den verden, hvor idyl og død mødes. I »Kærlighed 66« var det hende, der pegede den imaginære revolver mod de andre, fik dem til at »spille døde« og derved pludselig »instruerede« en generalprøve på næste verdenskrig. I »Ravnekvarteret« var hun den, der blev efterladt, stikkende i »Korpen«s nød og elendighed, ansigt til ansigt med døden som den skildredes i den lange begravelsesscene. I de allerførste billeder af »Elvira Madigan« ser vi hende nærme sig, hvad vi er bedraget til at opfatte som to døde mennesker. Den indledende sang har allerede fortalt os om Elvira Madigans og Sixten Sparres tragiske død for egen hånd. Nu ser vi to mennesker ligge i græsset. Og vi ser dem med den lille piges nysgerrige øjne: Døden i en solflimrende skandinavisk idyl? Slet ikke. Humlebiernes summen, som filmen igennem associeres med døden, leder frem til det komiske antiklimaks: greve Sixten Sparre er blevet stukket i enden og springer op med et vræl. Hvad man havde taget for startpunktet for et langt, besværligt flashback, viser sig at være det helt reelle, kronologiske startpunkt. Og dog – eller netop derfor – er dødstemaet slået an.

Det var en summende flue som satte sig på ansigtet af selvmordersken i »Kærlighed 66« (mindelser om Dreyers kup i »Jeanne d'Arc«). Vi er med »Elvira Madigan« længere fremme på sensommeren. Men begge film har inkorporeret det ældste og stærkeste af alle skandinaviske filmmotiver: Sommeren og dens korthed. Der er noget monomant ved dette motiv, der trods alt ikke spiller samme dominerende rolle i vores litteratur. Indirekte er denne beskæftigen sig med den korte sommer selvfølgelig en særlig skandinavisk døds-optagethed. Den hænger blandt andet sammen med vores manglende tro på mere end eet liv. Mens naturen gør os fortrolige med, at det går i ring, gør vores tro os fortrolige med, at der kun findes eet liv og een chance. Heraf en elementær desperation, der i den rastløse skandinaviske sommer har fået sin ideelle kulisse.

I sin skildring af den skandinaviske (fynske) natur og det skandinaviske klima går »Elvira Madigan« på en helt unaturalistisk måde i ring. Den skildrer sensommeren (august), det begyndende efterår, derpå – i filmens sidste billeder – sensommeren igen! Det er ikke nogen Indian Summer, der danner naturbaggrund for filmens sidste selvmordsscene. Den er simpelthen henlagt til samme klima som filmens indledningsscene. I døden fastholder de elskende en sommer, som er imaginær og subjektiv. De ikke blot sætter tiden i stå (billedet fryses; som i det sidste frosne billede af alt hvad den unge digter slæber med sig af sin barndom da eller netop *fordi* han forlader kvarteret Korpen); de skruer den tilbage. De er atter midt i den sommer, som var den eneste mulige ramme om deres selvtilstrækkelige – alt for selvtilstrækkelige – kærlighed.

Ved pressekonferencer har Widerberg bedt om undskyldning for, at han har lavet en film som ikke handlede om Vietnam. Undskyldningen er overflødig, da hans film jo netop handler om mennesker, der ikke kan realisere sig selv og deres kærlighed helt løsrevet fra omgivelserne. Det er netop styrken i »Elvira Madigan«, at den ikke propper dette budskab ned i halsen på os; at den til det sidste er solidarisk med de unge elskendes krav om at måtte være alene om kærligheden er en anden sag; det er netop i disse delte loyaliteter dens dramatiske konflikt ligger; sympatien er med det umulige. Widerberg kunne også have skildret sit elskende par som kokette, forkælede eskapister. Men lige som i »Kærlighed 66« investerer han hele sin sympati i det uholdbare og beskriver dermed et dilemma: Fange sommerfugle, sætte drager

op – *mens hele verden brænder,* som det hedder.

Når »Elvira Madigan« er en mere vellykket film end »Kærlighed 66« skyldes det først og fremmest, at kærlighedsmotivet fungerer bedre nu. De elskende »er noget«, mens filminstruktøren og hans klike virkede som postulater. Widerberg har en sikrere fornemmelse for de naive elskende end for de erfarent elskende. Med søvngængeragtig sikkerhed gør han Elviras og Sixtens betragtninger over krigen en lille smule komiske i deres præg af at være ny-opdagelser. Der er en distance, der ikke er det mindste illoyal, til Sixtens lille monolog om, hvor mange lag hud, fedt, bindevæv og diverse hinder en kugle skal passere før den når selve muskulaturen. Den patos, som ligger gemt i hans meget indirekte måde at fremstille krigens gru på, holdes blandt andet i distance af den kendsgerning, at monologen falder midt i en scene, hvor to gamle soldaterkammerater har »leget krig«. Men det er selvfølgelig ikke bare krigen de elskende har skudt fra sig. Det er *det hele.* Arbejde, miljø, medmennesker. Netop fordi filmen skildrer kærligheden så fyldigt har den styrke når den siger, at kærligheden ikke er nok. Lykken ved arbejdet skildres i de scener, hvor Elvira tror sig uset og går line på hotellets tørresnor. Og, samme motiv i omvending: Scenerne, hvor en sur mand erklærer over for grev Sixten, at det arbejde han udfører på stranden »ikke passer sig for en herre som Dem«. Arbejdet skaber sin egen selvrespekt, og uden den kan europæeren næppe overleve. På sin vej til selvmordet møder Sixten pånyt den sure mand og afvises igen, men de to udveksler dog denne gang *navne.*

Navnene spiller en rolle for identiteten, for følelsen af at være sit realiserede jeg. Allerede fordi de ikke må kalde sig ved deres rigtige navne føler de elskende sig rolleløse, ude af sammenhængen. Kun for en tid kan de bøde på det ved indbyrdes at tiltale hinanden ved deres sande navne. For Elvira Madigan stikker identitetsproblemet dybere endda: Hun »er« jo heller ikke Elvira, det er et kunstnernavn. Men hun vælger at leve til ende og dø under dette navn, som dog udtrykker en – nok så bizar – profession. Man må identificere sig med en rolle – om nødvendigt den rolle omgivelserne tildelte en – det er dog bedre end slet ingen rolle, slet intet navn og slet ingen identitet at have tilbage.

I sin skildring af sommerens, idyllens og – til syvende og sidst kærlighedens, uholdbarhed knytter Widerberg sig til den store skandinaviske filmtradition. Kniven, der blinker i græsset, flugten to på samme hest, rummer ekkoer både af Stiller og Sjöström. Men der er blandt andet farverne til forskel: Den røde vin på den hvide dug, det røde hus hvor Elvira bliver spået om sin forestående død – efter hun først har passeret en hel række beroligende, eksamensgrønne huse (her må Widerberg have malet husene op i omtrent samme hensigt som Antonioni med »Blow-up«). Filmens farvedrama er ikke blot sammenstødet mellem det beroligende grønne og det foruroligende røde. Den er også et sammenstød eller en manglende »forsoning« mellem menneskene (hvis hud og kød sjældent er indfanget med større farveskønhed end i denne film) og naturen (som sjældent har været grøn i så mange nuancer). På menneskets side finder vi også musikernes røde celloer og violiner i koncertscenen. Mens de røde rønnebær (igen et varsel om sommerens opbrud) viser sig giftige og formodentlig uden næring i den scene, hvor Elvira og Sixten for alvor er blevet *afhængige* af den fjendtlige omend endnu smilende natur.

Det er på dette plan filmens drama ligger. I selve handlingen, dialogen, spillet, er det næsten konsekvent underspillet (Elviras og Sixtens samtale om de hårdkogte æg før de drager ud på den fatale picnic). Mange vil finde filmen stillestående, mens andre uskyldigt vil glæde sig over dens skønhed. Men selv om de ikke umiddelbart opfatter, at denne skønhed er en skønhed indtil døden, så kan det jo godt være, at Widerberg alligevel får sagt til dem hvad han ville sige. Forståelse er mulig uden analyse; aldrig, derimod, uden oplevelse.

Anders Bodelsen

La Battaglia di Algeri

(Slaget om Algier).

Prod.: Igor Film — Casbah Film, Italien/Algeriet 1966. Instr.: Gillo Pontecorvo. Manus.: Franco Solinas. Foto: Marcello Gatti. Klipn.: Mario Serandrei, Mario Morra. Musik: Gillo Pontecorvo og Ennio Morricone. Medv.: Jean Martin, Yacef Saadi, Brahim Haggiag, Tommaso Neri, Fawzia El Kader, Michèle Kerbash, Mohamed Ben Kassen. Dansk Premiere: Alexandra 1. 9. 1967.

Det er sjældent, at proklameret marxistisk kunst er tro mod sit eget erkendelsesgrundlag. Beskrivelse og appel, der ifølge det marxistiske krav på historisk objektivitet er en og samme ting, er ofte ganske uafhængige af hinanden, forvredet til postulater for at kunne hænge sammen eller didaktisk forgrovet for at tjene en sag, som man mangler tilstrækkelig tillid til for at kunne lade den tale for sig selv.

Gillo Pontecorvos *Slaget om Algier* er imidlertid en ægte marxistisk film – og gør sig ikke til af det. Den er så betagende, som kun kunst, der er båret af en sammenhængende teori om mennesket og samfundet kan være. Udviklingen af filmens tema – perioden fra de første organiserede terroraktioner i Algier by i 1954 til de første tegn på fransk imødekommenhed i 1960 – bliver en illustration til den marxistiske uafvendelighed, der efterlader tilskueren lige så åndeløs og befriet som Aristoteles efter at have oplevet den klassiske tragedies uafvendelighed.

Det er ikke fordi filmen er historisk-dokumentarisk – dokumentarisk til mindste detalje, hvis man skal tro dens skaber – at forløbet bliver uafvendeligt. Eller rettere sagt ikke alene derfor.

Darryl F. Zanucks »Den længste dag« (1962) kan anføres til sammenligning. Nok vidste man også, hvad den endte med, og nok kunne man i perioder lade sig rive med af dens episke bredde. Men ens endelige spekulationer drejede sig om historiens utrolige tilfældighed. Hvis nu Hitler havde taget den telefon fra von Rundstedt, hvis nu det var glippet med at komme op fra Omaha Beach, hvis nu tyskerne havde haft de flyvere tættere ved, hvis nu . . . Vi er bedrevidende nok til at fastslå, at de allierede havde vundet alligevel, so oder so, men *hvorfor* fremgår ikke af gigantfilmen. John Wayne, Robert Mitchum, Richard Burton og alle de andre stjerner foreviger helte, der blev helte, fordi de tilfældigvis var modige og heldige.

Saari Kader og Ali la Pointe, de to terroristledere i Algierfilmen, er helte, fordi de står på den historiske udviklings side. De skaber deres egen og Algeriets historie, men i et marxistisk mønster. De gør det med andre ord hverken frit eller tilfældigt eller fordi de er i besiddelse af individuelt mod. De har blot gjort sig til historiens redskaber for at den kunne ske fyldest. Historisk korrekt og ideologisk klart understreger filmen dette ved først at standse der, hvor deres rolle er udspillet, hvor de er besejrede og dræbt, og hvor *folket,* cashbaens demonstrerende menneskemasser fuldbyrder den proces, som de tilhørte første del af. Der er intet tilfældigt i det. FLN's sejr er nødvendig, den er ikke trukket i lotteriet.

Som Kader og la Pointe er faldskærmstroppernes oberst Mathieu (i. e. Massu) en

prototypisk rollehavende. Selvfølgelig har de alle tre individualiteter, men de er ligegyldige. Oberstens møde med pressen efter at han har indført torturen i modstødet mod terroren er i al sin autenticitet et mønster på ideologisk klarhed. Foran sig i det militært-spartanske værelse har han en samling journalister, nogle fra udlandet, men de fleste fra Frankrig, dækkende hele det politiske spekter fra »l'Humanité« til det yderste højre. Pressen – venstre som højre – ønsker, at Algier skal forblive på franske hænder, nøjagtig som de politiske partier gjorde det. Men den tager moralsk afstand fra faldskærmstroppernes tortur. Den professionelle soldat må forklare dem, at deres forargelse er futil: Han ved, at de og han er sammen på den kontrarevolutionære front så længe deres mål er at standse revolutionen. De ved ikke en gang, at de står på en front. De tror, de ærligt og redeligt kan holde sig uden for i deres fag og søge det, journalister og dårlige historikere kalder »sandheden«. Man forstår pludselig, hvorfor marxister altid har foretrukket deres klassefjender, obersterne og direktørerne, for de fritsvævende tvivlere, der af og til forsøger at forvalte en personlig moral.

Mathieu kender og mestrer sin rolle. Han er sig sarkastisk bevidst, at »alle Sartre'rne hører til på det andet hold«, han ved, at cashbaens befolkning er en organisme, der skal halshugges, før kontrarevolutionen kan sikres. Den nøgternhed, han er fremstillet med – ikke mindst af Jean Martin selv, der har rollen – er imponerende. Så kort tid efter og så megen distance. Intetsteds – selv ikke i den scene, hvor han selvsikker og tillidvækkende og fuldstændig umenneskelig i stærkt algiersk solskin marcherer sine tropper igennem den panikslagne franske bydel – falder filmen for fristelsen til at gøre ham til skurk af den onde eller den neurotisk tvivlende slags. Han er den brik i det revolutionære spil, som gør det klarere for os. Man griber sig i at være taknemmelig mod ham for det.

Stærkest virker den marxistiske objektivitet i passagerne, der beskriver FLN's terror mod arabere og franskmænd. De tre bombeattentater i den franske bydel, der bliver den aktuelle anledning til modstødet, besmykkes ikke. Herrerne ved baren, de unge dansende i cafeteriet, der kunne være biografens tilskuere selv, lige så uskyldige og lige så priviligerede. Deres død og lemlæstelse kan forekomme urimelig, men den er hverken tilfældig eller meningsløs.

Terroren på den ene side og modterroren og forhørstorturen på den anden er selvsagt kun antydet. Anderledes kan det ikke gøres. Filmen viser ikke FLN-partisaner skære næse eller øren af folk, der har røget franske cigaretter eller hash, skære struben op på mænd, kvinder og børn, der har sat sig imod generalstrejkerne. Den viser heller ikke de døgnlange mord, som de franske styrkers tortur ofte udgjorde. Emnet strejfes i korte passager.

Selv så lidt er imidlertid nok til at rejse det principielle problem om terrorens relation til en national folkerejsning. Parallelliteten til krigen i Vietnam er indlysende, selv om den vietnamesiske befrielsesfront ikke synes at have tyet til en så udspekuleret, systematisk drabsteknik som den, det algeriske FLN benyttede sig af over for arabiske forræddere eller deres stedfortrædere. De tre kvinder, der udfører de omtalte bombeattentater, er klare over, at de dræber uskyldige mennesker. Men man får ikke lov at overvære deres indre sjælekramper i den anledning. De er ikke historien vedkommende. Man kan selv forestille sig, hvorledes en Hollywood-film ville have udstillet disse kvinder i timerne før attentaterne, hvis instruktøren vel at mærke ønskede at beholde publikum på kvindernes side også resten af filmen igennem. Vi holder os på kvindernes og frontens side også efter disse bomber, ikke fordi vi finder kvinderne »menneskelige« (i. e. tvivlende, svage, individualiserede og indiskrete), men fordi vi har analyseret den politiske situation i Algier by – det tvinger filmen os til – og har placeret os på den revolutionære klasses parti.

I den standende debat om Vietnam – som også på andre måder minder om Algierdebatten i 50'erne – fremstilles det ofte som hinanden udelukkende synspunkter, at Vietnams FLN er en folkebevægelse, og at den er terroristisk. Den er, som politisk organisation og guerillabevægelse, begge dele. *Slaget om Algier* anbefales ikke mindst dem, som har svært ved at fatte denne enhed. Det, der her er skabt, er intet mindre end *filmen* om en national befrielsesfronts genesis og begyndelsen til dens sejr. Vi kommer til at få brug for denne film i de kommende år.

Ebbe Reich

»Trans-Europ-Express«

(Piger i lænker, Eksprestog til Antwerpen, Pervers).
Instr. og manus.: Alain Robbe-Grillet. Foto: Willy Kurant. Klip.: Robert Wade. Lyd: Raymond Saint-Martin, Michel Fano. Medv.: Jean-Louis Trintignant, Marie-France Pisier, A R-G. Prod.: Como Film/Maurice Urbain. Fr.-66.

»Trans-Europ-Express« er Alain Robbe-Grillets andet selvstændige forsøg på at lave film – før den: »L'Immortelle« og endnu tidligere samarbejdet med Resnais – forsøg på at skabe en ny slags film, der tilsvarende »den nye roman«s oprør mod traditionelle litteraturbegreber går i krig mod »anakronismer«, som f. eks.: (den naturalistiske) personskildring og handlingsforløb baseret på kausalitet.

Filmen har som rød tråd eksprestoget til Antwerpen. I dette tog befinder sig en instruktør (spillet af Aain Robbe-Grillet), instruktørens kone og producent. Undervejs optager instruktørhustruen på bånd hans udkast til en ny film, og sideløbende hermed ses hans visioner som film i filmen. Toget bør ikke mistænkes for en eller anden symbolsk virksomhed, men ses som en helt konkret bevægelse i øjeblikkets tid og rum. Det beskrivende nu og det beskrevne nu er således identiske. Instruktørens fantasier ses virkeliggjort, så såre de er udtalt – undertiden med retarderende kommentarer og korrektioner. Den traditionelle kunsts illusionsskabende tendens har allerede i yderste lag fået sit første brud.

Instruktøren møder i filmens begyndelse sin »hovedperson«. »Det er jo Jean-Louis Trintignant«, siger han. Trintignant opfører sig løjerligt usikker, og instruktøren finder ham velegnet til rollen. Det er da fra første færd understreget, at Elias spilles af og er skuespilleren Trintignant. Rollen »Elias« spilles forenklet og distanceret. Der er rigtignok ikke tale om en forenkling, der som karikatur får lov til at vokse sig stor og fritstående. Elias er helt bevidst tænkt som en banaliseret urimelighed, forenklet som han er til ét eneste karakteristikum: en sadistisk nydelse af »piger i lænker«. De øvrige personer er ligeledes fra et traditionelt synspunkt uden rimelighed og er i sig selv uinteressante.

En række tekniske forenklinger og eksperimenter kan også betragtes i denne kæde af illusionsbrud. Lad mig blot nævne scenen, hvor Elias kvæler den prostituerede. Denne scene er uden realistisk lyd, ligesom den kvalte pige er uden den stranguleredes sædvanlige karakteristika. Senere i filmen, da Elias i scenen med den i lænker optrædende striptease-danserinde i sit indre tvinges til at genopleve episoden, høres som udtryk herfor en kvindes halvkvalte skrig.*)

Som personerne er »handlingen« banaliseret, ironiseret og i det hele urimeliggjort – ustandselig akausal og illusionsbrydende. Eksempelvis skal her nævnes scenen, hvor Elias smider en pakke i havnebassinet, gentagne gange og på forskellige måder – en pakke, han ikke havde med sig, og som han, da han går videre, stikker under armen.

Det er formålsløst at skyde en så bevidst kunstner som Alain Robbe-Grillet uindfriede intentioner i skoene. R.-G. kan sikkert ud fra sit synspunkt se filmen som et udtryk for teoretisk konsekvens. Men jeg kan ikke nære mig for at foreslå en grund til, at »Trans-Europ-Express« er mere vellykket som kunst-teoretisk indlæg end som teoretisk bevidst kunst, netop kan findes i ovennævnte æskesystem.

Alle disse illusionsbrud har næppe nogen illusion at bryde i selve filmen – ingen medrivende fantasi at slå i stykker. Der opstår ingen spænding af nævneværdig grad mellem filmens forskellige strata – mellem f. eks. filmens illusions- og virkelighedsplan. Den bliver aldrig et spændende udtryk for den kunstens relation til »virkeligheden«, som den ikke desto mindre kan ses som en intellektuel konsekvent diskussion af. Den seksuelle illusionsleg mellem Elias og den lænkede prostituerede bliver for dem begge farlig – men filmens leg med illusionsbegrebet forbliver i det hele automatisk og ufarlig.

Af filmens paradokser opstår intet spændende paradoksalt filmsprog, men de kan nok fremkalde teoretisk interesse. Det gælder den føromtalte eksperimenteren med relationen: lyd/billede. Som filmmusik høres lidenskabelige udtog af »La Traviata« i dialektisk kontrast til den billedmæssige distancering.*)

Alain R.-G. har betegnet sin film som ironisk og morsom. Ironisk er den sikkert nok tænkt i den påviste immanente distancering – men morsom bliver den nu aldrig. At R.-G. skulle være selve vejen mod »den nye film« er tvivlsomt, men han kan give frugtbare teoretiske impulser til virkelig filmkunst.

Niels Billgren.

*) Se art. i Cahiers du Cinema – no. 193, sept. 1967: »Vers du cinéma dialectique. III: De l'usage structural du son.«

BØGER & TIDSKRIFTER

MUSICAL MINDER

Douglas McVay: The Musical Film. London 1967. 175 sider. 12s.6d.

I et forord til Douglas McVays »The Musical Film« skriver signaturen J.D.M., der vel er identisk med forfatteren, at bogen handler om musicals, om komiske eller dramatiske film, der indeholder isolerede sang- eller danseafsnit, eller om tegnefilm, der enten indeholder sådanne numre eller forsøger på at overføre musikalske begreber til film. Af denne rummelige indholdsangivelse følger det, at McVay kan få hver en node og hvert et trin med, som han kan komme i tanke om, og da hans hukommelse ikke fejler meget, er der ingen ende på, hvor mange og hvor forskelligeartede film, han har fået plads til i denne bog om »The Musical Film«.

Men han er dog så forsigtig at meddele os, at hans bog ikke tør pretendere at være en dækkende filmhistorie. »Jeg skriver kun om de film, jeg har set,« siger han nok så ærligt og noterer en række titler på film, han ikke har set, og deriblandt meget væsentlige film i musicalens historie. Dertil kommer, at filmens register over de i bogen behandlede film mangler ikke så få titler, som McVay helt har overset. Altså er bogen hverken en forsvarlig genrehistorie eller et gennemarbejdet og præcist stykke filmæstetik, men snarere en bog om Douglas McVay og om de film, han har set.

Den kan derfor ikke gives i hænderne på den, som uden forkundskaber agter at gå en fascinerende genre ind på livet. Begynderen kan ikke nøjes med så vage æstetiske betragtninger som McVays, og han bør ikke lade sig narre af McVays erindringer til at tro, at her er alle væsentlige emner behandlet.

Men den mere erfarne musicalfan kan nok have megen fornøjelse af denne bog. Han vil læse den med den fornødne viden og kritik, og han vil derfor opleve bogen som en medbroders begejstrede erindringer om store og små øjeblikke i musicalens historie.

McVay begynder i 1927, et par postgange for sent, eftersom en forfatter med så stor en rummelighed ikke burde have glemt, at også stumfilmen indeholder musicalbetonede afsnit. Men 1927 er naturligvis Al Jolsons og »The Jazz Singer«s år, og dermed er musicalen så småt på vej. McVay skriver om Jolsons »My Mammy«, sangen, der bar denne film, at den indeholder en genres væsentligste elementer, »showmanship, memorable tunes and that indefinable element, »heart«.« Han afslører sig dermed som en ægte sentimentalist, en følsom tilskuer og en næsten intuitiv sikker opsamler af alle disse små træk, hvoraf den kunstneriske følelse i disse film er opbygget. Man tilgiver ham da hurtigt det tynde forord, beslutter sig til at glemme hver en æstetisk forvirring og at huske sammen med ham.

Den første film, McVay går tæt ind på, er Lloyd Bacons glimrende »Forty-Second Street« fra 1933, en af de film, som Busby Berkeley, hvem McVay ikke er helt tryg ved, prægede smukkest. McVay går kronologisk frem – kronologien er faktisk hans eneste system – og trediverne bliver selvsagt først og fremmest Fred Astaires og Ginger Rogers' år. McVay beskriver filmene efter en fortræffelig recept: et handlingsreferat standser, hver gang en væsentlig enkelthed dukker op, og indholdsbeskrivelsen kommer da til også at omfatte en karakteristik af de kunstneriske kvaliteter. Enkeltscener i de store Astairefilm bliver talentfuldt analyseret, med en så vågen fornemmelse for den kombination af teknik og lune, som er så typisk for Astaire, at man gribes af lutter venlighed og næsten accepterer, at på den samme side får forfatteren plads til »Alexander Nevsky« og »Min barndom«.

Fra »Metro-Goldwyn-Mayer«s gyldne periode har McVay så at sige alt det vigtigste med. Hans favoritfilm er de uimodsigelige mesterværker, men han gør for lidt ud af »Meet Me in St. Louis«. Til gengæld behandler han »Ziegfeld Follies« meget ujævnt, for meget om de komiske optrin, for lidt og for negativt om for eksempel den elegante duel mellem Astaire og Gene Kelly. »On the Town« og »The Pirate« synes at have McVays fulde beundring, derimod er han ikke meget for »An American in Paris«, der rigtig nok også var temmelig tynget af sine voldsomme kunstneriske ambitioner. Til gengæld er både

»Singin' in the Rain« og »Band Wagon« godt med, selvom McVay på de tider – 1953 – synes at være Metro-træt og påvirket af, at forfaldet hastigt nærmer sig. 1954 er rig på vidnesbyrd om, at den gamle stil er brugt op, siger McVay – og når straks frem til den film, som tydeligt nok er hans musical-mesterværk frem for nogen anden, »Warner«s og George Cukors »A Star Is Born«.

Mere end tyve sider benytter McVay til en grundig og klar beskrivelse af denne film, hvis sande dyder ingen hertillands turde tage sig af, da den kom frem. McVay er ikke i tvivl om denne films mægtige position, og man er glad ved, at ingen nok så smuk musicalfordom spænder ben for ham. Hvad han ikke siger tydeligt nok, er selve dette: at den amerikanske musical med »A Star Is Born« skabte en ny udvikling for genren, overførte dens traditioner til andre udtryksmidler, vovede at ændre tonefaldet og det gamle særpræg. Poesien blev gjort hårdere, en kraftig dramatik tvang musik og dans ind i helt ændrede former, og spillet fornyede sig. Den venlige ironi og den romantiske nostalgi forsvandt, det tragiske og det brutale tvang sig ind i genren.

Efter »A Star Is Born« spreder bogen sig, som genren gjorde det. »Funny Face« og »Pajama Game« bliver omtalt med respekt, »West Side Story« ligeså, men McVay kan typisk nok ikke finde på at sige meget om denne den allermest opblæste af alle sang- og dansefilm. Han slutter bogen med mange ord om »Les Parapluies de Cherbourg«, med alt for få om »My Fair Lady« og med et par arrogante misforståelser om »Mary Poppins«. På den sidste side svinger han sig igen op til at juble om genrens inderste dyder – »One laughs: one cries: one is bewitched« Filmen er »Viva Maria«.

Douglas McVays »The Musical Film« er en morsom bog at læse, at opleve, at forundre sig over, at huske sammen med. Der er ikke så meget ved at læse den fra ende til anden som ved at blade frem og tilbage i den, finde hist og her en træffende bedømmelse eller en pudsig overdrivelse og allerhelst en beskrivelse af en af disse vidunderlige enkeltheder, som man troede, man var ene om at kunne huske. Et eksempel: Fra Charles Walter's »Summer Stock« noterer McVay Hans Conrieds fremragende medvirken i en Ziegfeld-agtig schlager, »Memory Island«, et knivskarpt sekund, hvor Conried med en vittig blanding af distraktion og professionel sikkerhed falder ind i sangen, mens han samtidig er optaget af at kurtisere en korpige. Og fra »On the Town« Alice Pearces uforglemmelige snøvleri, da veninden får hende til at forlade stuen, så hun kan være alene med sin sømand – hun skal nok gøre det samme for hende en anden gang: »When wib you eber ged the obbortunidy?«

Jørgen Stegelmann

DE SKRÆKKELIGE FILM

Ivan Butler: The Horror Film. Zwemmer Ltd. London. 12 6.
Carlos Clarens: An Illustrated History of the Horror Film. Putnam's Sons. New York. 6,95 dollars.

Det er en beklagelig kendsgerning, at filmen, der ellers rask væk annekterer og udnytter litteraturen fra Plautus til Cayrol, har svært ved at få noget kunstnerisk værdifuldt ud af en litterær genre, der, netop fordi den lægger op til læserens identifikation med personerne, og i sin virkning er helt afhængig af en psykisk involvering, skulle synes at være allermest egnet til filmatisering: Horror story'en.

Det er jo ikke fordi genren har været overset, at der er så få virkelig gode horror films. Stevensons »Dr. Jekyll and Mr. Hyde« – en af de oftest filmatiserede romaner overhovedet – blev optaget allerede i 1908, og Nordisk lavede sin version med Alwin Neuss i 1910; senere er syv amerikanske filmudgaver af romanen blevet udsendt. Poe-filmatiseringer er utallige. Alligevel er det kun de færreste horror films der kan stå mål med deres litterære sidestykker, endsige deres forlæg. Og dette ikke blot på grund af en manglende stil eller originalitet, men fordi effekten svigter i det der burde være horrorfilmens fundament: dens uhyggestemning. De fleste horror films er simpelthen ikke uhyggelige nok: de kan være temmelig ækle, men det er ikke det samme som uhyggelige, og væmmelse er i hvert fald slet ikke nogen tilfredsstillende substitut for den uafviselige rædsel, man i sin masochisme længes efter, når man går i biografen for at se en horror film. Størsteparten af skrækfilmene er i realiteten barske folkekomedier, effektfulde melodramer med indlagte rædselsindgydende toppunkter, der dog alt for ofte blir antiklimaxer, for selv den bedste monster-maskering kan ikke hamle op med det grufulde fantasibillede, publikum har dannet sig.

Heri ligger vel også forklaringen på, hvorfor horror-story'en er bedre end horror filmen. Forfatterne beskriver en række hændelser af stigende mystik og uhygge; vigtigst er stemningen, den frygt, der efterhånden besætter hovedpersonen, smitter læseren. Der er noget i luften, man ved ikke hvad – og det er ikke rart. De fleste horror films bygger på en visuel effekt, et monster eller et lig og det er selvfølgelig normalt god film-latin, men det er afgjort ikke skrækbefordrende. Rædsel er noget uhåndgribeligt – så snart man ved, hvem eller hvad der fremkalder det, kan man jo træffe sine forholdsregler, men hvordan bekæmpe noget, man ikke ved, hvad er, men hvis mangel på fysisk tilstedeværelse udlignes af en uhyggelig psykisk effektivitet? I det øjeblik publikum ser rædslen – det være sig Frankenstein eller King Kong – afløses frygten af spænding: undslipper vor helt fra rædslen? i stedet for det langt mere ubehagelige: finder vor helt ud af, hvori rædslen består?

Det må være fordi der er så få rigtig gode horror films, at genrens æstetik aldrig rigtig har været behandlet, og at ingen har fundet det umagen værd at beskæftige sig med horror films andre end de obligate franskmænd, som i tidsskriftet Midi-Minuit Fantastique fylder spalterne med ekstatiske analyser.

I de senere år, hvor horror genren oplever en boom-periode med det engelske selskab Hammers konstante produktion af kulørte rædsler og Cormans mange Poe-inspirerede film som store publikumssuccesser, er interessen steget, også for horror filmens klassikere (jfr. Filmmuseets forevisninger) og der er nu kommet to bøger, der behandler horror filmens historie, begge desværre uden overhovedet at beskæftige sig med genrens æstetik.

Ivan Butlers »The Horror Film« er udkommet på det energiske filmforlag Zwemmer i London, som begyndte så godt med Robin Woods Hitchcock-bog, men som sidenhen har været mindre kritisk, hvad angår dets publikationer. Butler tilhører ikke de unge engelske kritikeres skole, hans analyser er temmelig konventionelle og han er meget sludrevorn, men med mellemrum får han alligevel hold på sit stof, og han skriver f. eks. en udmærket gennemgang af Mamoulians »Dr. Jekyll and Mr. Hyde« og af Polanskis »Repulsion«, som jeg ikke kan dele Butlers høje vurdering af, og som jeg i øvrigt ikke finder hører hjemme i en bog om horror films. Butler kommer i øvrigt med en så vidtfavnende definition på horror films, at den tillader ham at medtage sådanne film som Clouzots »Le Corbeau« og »Les Diaboliques«. Også film, der blot indeholder enkelte forfærdelige scener, er kommet med i bogens meget tilfældige horror filmoversigt. Blandt disse film kan man finde f. eks. »Greed«, »Der blaue Engel«, »The Lost Weekend«, »Gycklarnas Afton«, »El Angel Exterminador«, »The Pawnbroker«, »Giulietta degli Spiriti« og mange flere.

Horror filmen er vel så nært forbundet med det overnaturlige, eller i hvert fald det vildt usandsynlige, at disse film falder helt uden for, og det viser, hvor lidt Butler beskæftiger sig med genren som begreb. Kun rent perifert omtales det, hvordan skrækken fremkaldes ved filmiske virkemidler – størstedelen af bogen er optaget af handlingsreferater og intetsigende snak om dit og dat.

»The Horror Film« er underholdende på det mest elementære plan, men har man beskæftiget sig blot lidt med film, vil man irriteres over de fleste af Butlers mange værdidomme og savne nogle reelle analyser og oplysninger. Carlos Clarens' »An Illustrated History of the Horror Film« er lige så rodet som Butlers bog, til gengæld er den spækket med informationer af enhver art, relevante og irrelevante mellem hinanden. Clarens er afgjort ikke nogen grå teoretiker. Det er også helt klart, at han er inde i sit stof; han ved noget om de forskellige film og deres tilblivelseshistorie. Fejlen ved hans bog er, at den er gjort for populær, til at den seriøst filminteresserede får et indtryk af horror filmen som genre, udover hvad han vidste i forvejen. Clarens' bog rummer mange handlingsreferater, men kun få analyser, og jeg savnede stærkt en mere systematisk og overskuelig holdning til stoffet end den rent anekdotiske, som nu præger hans gennemgang.

Trods indvendingerne er Clarens' bog dog langt at foretrække for Butlers. Clarens er mere intelligent, hans viden er større, hans vurderinger forekommer mig personligt at være rigtigere, hans billedmateriale er sjovere, hans filmindeks er langt bedre. Så når man har ærgret sig lidt over, at Clarens ikke skrev den indsigtsfulde filmhistoriske gennemgang af horror filmen, som han med sin viden givetvis kunne have skrevet, anbefaler man den gerne – i hvert fald til horror fans.

Jørgen Oldenburg

RIF'S KRITIK

»Rif«. Klaus Rifbjerg-journalistik. I udvalg ved Hanne Marie Svendsen. 236 s. Gyldendal. Kr. 30.–.

Der er noget paradoksalt ved Klaus Rifbjergs stilling i dansk filmkritik. På den ene side har Rifbjerg nok som anmelder ved Politiken og kronikør ved Vindrosen og Politisk Revy været en af rigets mest indflydelsesrige kritikere; på den anden side synes han at stå uden for både gruppen af traditionelle dagbladsanmeldere og gruppen af »langhårede kritikere«, som han kalder kritikere med tilknytning fx til Kosmorama. Rifbjerg er nok en af dem, der har fået sendt flest mennesker i biografen til de gode og væsentlige film herhjemme i de senere år, men paradoksalt nok synes dette ikke at være hans hovedformål med at skrive om film; han synes snarere for sig selv at ville fastholde sin oplevelse – og som skribent at videregive den i læseværdig form.

At Rifbjerg således i første række er en personlig skribent, også når han skriver om andre kunstværker, er i hvert fald det indtryk man får af Hanne Marie Svendsens udvalg af hans journalistik m. m., »Rif.«, der udkom i foråret, – og især af den fjerdedel, der rummer skriverier om film. Det er et spændende afsnit på flere måder, dels fordi de udvalgte artikler – hovedsageligt kronikker fra Vindrosen – strækker sig over tidsrummet 1953–63, da den ny bølge og alt det der nåede frem til Danmark, men især fordi det så tydeligt viser en udvikling hos Rifbjerg selv som filmkritiker.

Afsnittet begynder med den forbløffende og ustyrligt morsomme skildring af filmskribentens mimrende læber og dirrende hænder, der skulle gøre det ud for en anmeldelse af Elia Kazans »Baby Doll« til Information i begyndelsen af 1959. Sven Møller Kristensen har allerede brugt »anmeldelsen« i sin bog om »Vurderinger« som det ekstreme eksempel på den impressionistiske (eller »emotionalistiske«) metode i kritikken, og stort mere er der ikke at sige om selve anmeldelsens form. Men bag det grinagtige væld af ord anes en holdning til filmkunsten af temmelig overfladisk art. Karakteristisk nok er Rifbjergs udgangspunkt overfor filmkunsten hverken det fise-fornemme, »litterære«, eller det analytiske; han begejstres på samme måde som tilskueren til midnatsbørgerne over filmens kraft og påtrængenhed, men han synes ikke at acceptere filmen på linie med de andre kunstarter. De samtidige teateranmeldelser viser en helt anden skribent; teater er tilsyneladende noget, man tager alvorligt (selv om man må erkende, at det gennemgående er noget møg, der præsteres herhjemme), film er noget, der slår, så man begejstres eller væmmes – men trods alt noget, man må »nøjes med«.

I hvert fald synes den tænksom-

me tidsskrift-kronikørs noget senere funderinger over filmkunstens status blot at være en intellektualisering af den holdning, man aner bag de første anmeldelser. Det er noget nedslående her – i en kronik fra 1962 om »L'Avventura« – at finde Rifbjerg på det hold, der i hine tider anførtes af professor Løgstrup: »Filmen lider som kunstart,« skriver han sandelig, »bl. a. af den svaghed, at man for hurtigt bliver færdig med den indholdsmæssigt.« – og »Filmen er i den grad afhængig af det tekniske, at grænserne for det underfundige er særdeles snævre.« »Dens umiddelbare effekt er både mere lammende og mere animerende end de andre kunstarters, men filmen er – selv når den er mest differentieret – sædvanligvis aldeles éntydig, dvs. den tvinger associationsforløbet ind i bestemte baner, hvorfra det selv ved fornyet bekendtskab ikke kan rokkes. Hvor litteraturen, dramaet, maleriet og musikken i tidens kunst på forskellige måder undflyr dette: at sige sandheden, understreger filmen endnu altid sin egen sandhed, sin omverdens sandhed.«

Endnu, ja, for paradoksalt nok er bemærkningerne om filmens væsensbestemte begrænsninger netop fremkaldt af, at Rifbjerg hos Antonioni finder forsøg på at sprænge de rammer, Rifbjerg mener at finde, og af ønsket om ved at skærpe kravene til filmkunsten at befordre den ny, intellektuelt mere tilfredsstillende film. Herudfra bliver Rifbjergs i samme anledning fremførte angreb på »de ekstremt langhårede filmkritikere« med Erik Ulrichsen i spidsen, »den professionelle filmvidenskab«, også mere forståelig, om end ikke i sidste ende berettiget. Rifbjerg finder, at en mand som Ulrichsen lader sig nøje med at hylde fx skildringen af »det ligefremme, det smukt banale, det tapre, det retsindige« hos Ford i stedet for at stille samme krav til film som til anden kunst; og nu finder Rifbjerg i »L'Avventura« pludselig en film, der i hvert fald i afsnit for ham rummer »en fundamental meningsfylde, som ikke kan rubriceres eller spærres ind i en bestemt sandhed.« Og se om ikke Rifbjerg herefter foretager en 180 graders vending: filmen, der i 1962 ikke kunne regnes med til den moderne kunst, bliver pludselig i 1963 (i en anmeldelse af Godards »Vivre sa vie« i Politiken) til »vor tids kunstart«!

Nu er spørgsmålet om sandheden siges eller sandheden ikke siges, om der er tvetydighed eller ej, nok noget af det, der stærkest viser de rifbjergske kronikkers bundethed til begyndelsen af 60'erne (og dette siger samtidig noget om den hurtige forældelse af vor »kulturdebats« temaer; men prøv så forresten at genlæse den kun et halvt år gamle camp-debat fra foråret). Sådanne kriterier forekommer nu temmelig ligegyldige. Man er derfor glad for at se, at det, hvormed Rifbjerg begrunder sin (ikke eksplicit indrømmede) omvurdering af hele kunstarten, er fremkomsten af filmkunstnere som Antonioni, Godard og Truffaut, kunstnere, der – som det hedder om sidstnævnte i en kronik fra 1963 om »Jules og Jim« – har en fantastisk »evne til med suveræn beherskelse af virkemidlerne at forandre kunstartens voldsmetode til en svært standselig forlængelse af følelsesmæssig og intellektuel refleksion.«

I virkeligheden er forholdet imidlertid nok det, at ikke så meget filmkunsten som Rifbjerg selv har forandret sig, og at Rifbjerg nu pludselig takket være nybølge fænomenerne får øje på træk ved filmen, som hele tiden har været der. I hvert fald turde den citerede karakteristik dog passe lige så godt på Renoir, Bresson, Rossellini, Visconti og mange andre som på Truffaut. Der skal ikke her harcelleres over, at Rifbjerg som så mange andre først fik øje på filmkunstens muligheder som medium for »følelsesmæssig og intellektuel reflekstion«, da den ny bølge kom frem, skønt han vel var gammel nok til at kunne have set dette fx i de italienske neorealistiske film, men der er grund til at gøre opmærksom på det typiske ved skribenten Rifbjerg: at han ikke skelner mellem det, der sker i ham selv, og det, der sker i virkeligheden udenfor eller i de værker, han vil bedømme og skrive om.

Selv om Rifbjerg nemlig kun i det først bragte kuriosum fremtræder som den ekstremt impressionistiske kritiker, er det dog hele tiden (og vist nok særdeles bevidst) sin oplevelse af filmene og ikke filmene selv, han skildrer. Hans rå form er almindeligvis det kommenterende referats, hvor kommentaren ikke er analyser af enkelte sekvenser eller konkretisering af slående stiltræk, men en oftest meget elegant og vittig uddybning af for det meste velkomment personlige associationer. Hvor metoden benyttes af en veloplagt Rifbjerg – som fx netop i kronikken om »Jules og Jim« – er den slet ikke at foragte, men den har unægteligt sine begrænsninger og sin bagside.

Begrænsningerne er, at læseren nok får et stærkt indtryk af, at en bestemt film er værd at se, men den hjælper ham ikke til selv at få en oplevelse af samme styrke og følelsesmæssig og intellektuel dybde, som skribenten har haft. Hertil behøves, at skribenten med eksempler og analyser gør opmærksom på de helt konkrete ting, som ses på lærredet og høres fra højttalerne, og hvorfra oplevelsen hentes. Og metodens bagside ser man, når den anvendes på film, skribenten ikke bryder sig om eller i hvert fald ikke er på bølgelængde med, således som det måske nok ikke kommer helt klart frem i bogen, men i hvert fald demonstreres med slående tydelighed af Rifbjergs anmeldelser af »Blow-up« og »Masculin-Féminin« i Politisk Revy nr. 81 fra i sommer. Her ser vi pludselig, at Rifbjerg, der i mellemtiden har snuset til selve filmteknikken, gider lade sig småforarge over »hvor mange stilladser og platforme, der er gået til ved beskrivelsen af Thomas' biludflugter i den smukke, sortlakerede cabriolet,« og vi ser, hvorledes Rifbjergs egen optagethed af problemer som »kønskvalme« stiller sig hindrende i vejen for en positiv oplevelse af Godards film.

Rifbjergs holdning til filmen er heldigvis ikke længere den overbærende; også film er blevet noget, Rifbjerg kan tage i allerhøjeste grad alvorligt. Men det er sørgeligt at se, hvorledes Rifbjergs vending tilbage i 1962–63 måske alligevel har været en af de kovendinger, hvor man uvægerligt får bommen i nakken: er filmen ikke mere for Rifbjerg en kunstart, hvor alle de tekniske omstændigheder kvæler det personlige udtryk, synes den pludselig at være blevet en kunstart, hvor han på grund af sine egne private interesser ikke får øje på andet end instruktørernes private frustrationer i lækker indpakning.

Søren Kjørup.

PREMIERERNE

FRA 16. AUG. TIL 31. OKTOBER 1967

Amerikanske:

ASSAULT ON A QUEEN (Overfald på »Queen Mary«), 1966. Instr.: Jack Donahue. Medv.: Frank Sinatra, Virna Lisi, Tony Franciosa. Prem.: 27. 10.

BATAAN (Dødspatruljen på Bataan), 1943. Instr.: Tay Garnett. Medv.: Robert Taylor, George Murphy. Prem.: 7. 9.

THE BOBO (Den ukuelige elsker), 1967. Instr.: Robert Parrish. Medv.: Peter Sellers, Britt Ekland, Rossano Brazzi. Prem.: 25. 10.

A CHAMBER OF HORRORS (Rædselskabinettet), 1966. Instr.: Averback, Sam Schneider. Medv.: Patrice Wymore, Cecare Danova, Patrick O'Neal. Prem.: 21. 8.

DR. GOLDFOOT AND THE BIKINI MACHINE (Dr. Goldfoot og Bikini-Maskinen), 1965. Instr.: Norman Taurog. Medv.: Vincent Price, Frankie Avalon. Prem.: 30. 10.

DOCTOR, YOU'VE GOT TO BE KIDDING (Hvem er faderen?), 1967. Instr.: Peter Tewksbury. Medv.: Sandra Dee, George Hamilton, Mort Sahl. Prem.: 22. 9.

DOUBLE TROUBLE (Double Trouble – Elvis i kattepine), 1967. Instr.: Norman Taurog. Medv.: Elvis Presley, Anette Day. Prem.: 2. 10. Odense

DROP DEAD, DARLING (Arrivederci, Baby), 1966. Instr.: Ken Hughes. Medv.: Tony Curtis, Rosanna Schiaffino, Zsa Zsa Gabor, Nancy Kwan, Lionel Jeffries. Prem.: 9. 10.

FOLLOW ME, BOYS (På'en igen, drenge), 1966. Instr.: Norman Tokar. Medv.: Fred MacMurray, Vera Miles, Lillian Gish. Prem.: 13. 10.

A FUNNY THING HAPPENED ON THE WAY TO THE FORUM (Der skete noget skægt på vejen til Forum), 1966. Instr.: Richard Lester. Medv.: Buster Keaton, Michael Crawford, Zero Mostel, Phil Silvers.

En meget moderne, engelsk film i den forstand, at alting swinger som bare pokker – *tilsyneladende*. Lester, der brød så smukt igennem med »En hård dags nat«, bliver åbenbart mere og mere et offer for »tidsånden«: det gælder om at sprutte af vitalitet, at vælte det ene gag efter det andet i hovedet på tilskueren. Det gælder om at være smart, morsom, åndssvag. Ingen kølig holdning til stoffet som den, man finder hos de store tyverkomikere, der ved, at et gag er noget, man *bygger op* til. Ingen respekt for det tragiske i det komiske, for det komiske i det tragiske. Ingen respekt – kort sagt – for den *Buster Keaton*, der flakker rundt i filmen som en fortabt fugl. Vist sker der ting og sager i disse års swingende London, blot ikke inden for filmkunsten – gæsteinstruktørerne *Truffaut* og *Antonioni* undtaget. – H.S.

Prem.: 17. 8.

GUNFIGHT IN ABILENE (Gunfight i Abilene), 1966. Instr.: William Hale. Medv.: Bobby Darrin, Emily Banks. Prem.: 9. 9.

THE HAPPENING (Ungdom i drift), 1967. Instr.: Elliot Silverstein. Medv.: Anthony Quinn, Michael Parks.

Den mest kuriøse film siden sidste nummer af »Kosmorama«. Silverstein synes at have forvandlet et seriøst-melodramatisk manuskript til en parodierende tragi-komedie lidt i stil med hans debutfilm »Cat Ballou«. Han satiriserer vittigt over borgerlige amerikanske idealer, men varer sig vel for samtidig at idealisere de unge anarkister, der »kidnapper« en mere end bortførelsesvillig Anthony Quinn. Filmen hænger dårligt sammen dramatisk og kompositionelt og kan næppe opfattes som stort andet end en nihilistisk vrængende gestus, men Silverstein har et af de vigtigste kendetegn ved en talentfuld ung instruktør: det er umuligt på nogen måde at forudsige, i hvilken retning hans næste film vil gå. – Pim. Prem.: 6. 9.

I DEAL IN DANGER (Spion i det 3'die rige), 1966. Instr.: Walter Grauman. Medv.: Robert Goulet, Christine Carere, Horst Frank. Prem.: 18. 8.

THE LAST OF THE SECRET AGENTS (De sidste hemmelige agenter), 1966. Instr.: Norman Abbott. Medv.: Mary Allen, Nancy Sinatra, Steve Rossi. Prem.: 9. 10.

MADE IN PARIS (Made in Paris), 1966. Instr.: Boris Sagal. Medv.: Ann-Margret, Louis Jourdan, Richard Crenna, John McGiver. Prem.: 9. 10.

THE OSCAR (The Oscar), 1966. Instr.: Russell Rouse. Medv.: Stephen Boyd, Elke Sommer, Joseph Cotten, Jill St. John, Ernest Borgnine, Broderick Crawford, Hedda Hopper, Nancy Sinatra. Prem.: 16. 8.

PAJAMA PARTY (Indianeren), 1964. Instr.: Don Weis. Medv.: Elsa Lanchester, Buster Keaton, Tommy Kirk.
Prem.: 25. 9. Randers.

THE PLEASURE SEEKERS (Tre piger i Madrid), 1964. Instr.: Jean Negulesco. Medv.: Ann-Margret, Carol Lynley, Pamela Tiffin, Tony Franciosca. Prem.: 4. 9.

THIS PROPERTY IS CONDEMNED (Hver mands pige), 1966. Instr.: Sydney Pollack. Medv.: Natalie Wood, Robert Redford, Charles Bronson.

En film, der står endnu stærkere nu, end lige efter man så den for næsten tre måneder siden. På grundlag af et Tennessee Williams-skuespil og et manuskript af blandt andre Francis Ford Coppola (»Big Boy«) giver Sydney Pollack et atmosfæremættet og myldrende detaljeret billede af en lille sydstatsflække i trediverne. Filmen slutter sig op ad Elia Kazans mesterværk »Den vilde flod« som en lyrisk beåndet genkaldelse af en amerikansk fortid, som samtidig søges anskuet med det idémæssige overblik, tidsafstanden giver. Men den sociale baggrund er i begge tilfælde sekundær i forhold til følelsesbeskrivelsen, kærlighedspoesien og nostalgien for et svundet Amerika. Desværre taber Pollack sit greb om filmen i den sidste tredjedel, men inden da får han vist et uomtvisteligt talent, som det bliver spændende at følge. Filmen har yderligere to trumfer: James Wong Howes forfinede farvefoto og Natalie Woods intelligente og hudløse spil som heltinden. – Pim. Prem.: 23. 8.

ROUGH NIGHT IN JERICHO (Udfordringen), 1967. Instr.: Arnold Laven. Medv.: Dean Martin, George Peppard, Jean Simmons, Slim Pickens.

En solid western af den meget tilfredsstillende slags. Håndværket er i orden, og mytologien skæmmes ikke af forsøg på at psykoanalysere helte- og slyngelattituderne. Helten – noget stift spillet af George Peppard – optræder til en afveksling i sort, og oven i købet yderst tilbageholdende; halvdelen af handlingen består så at sige af forsøgene på at engagere ham i den, og pointen ligger bl. a. i, at de retskafne med rette kan nære tvivl om han er en af deres eller blot en kynisk iagttager. Dean Martin kan sin blakkede person på fingrene, og Jean Simmons' varme og nuancerede spil er en gevinst. Traditionelle scener lives op af en god timing, og fungerer smukt i filmens drevne balancegang mellem retfærdighed og uret, der spilles jævnbyrdigt ud mod hinanden. – Ø. H.
Prem.: 29. 9.

THE TAMING OF THE SHREW (Trold kan tæmmes), 1966. Instr.: Franco Zeffirelli. Medv.: Elizabeth Taylor, Richard Burton, Cyril Cusack.

Teatermanden Franco Zeffirellis første film; hans dristige moderniseringer af Shakespeare på scenen er der nu ikke mange spor af. Til gengæld en vilje til at bryde teaterillusionen. Skønt Padova i sin helhed er en – meget imponerende – studiekulisse, spolerer dette ikke *bevægeligheden* i folkemylderet og de store optrin, som er filmens force. Det hele er meget farverigt, men ironien og poesien i Shakespeares dialog føles en kende henkogt, og Richard Burton har reduceret sin Petrucchio til en ubehøvlet tamp, hvis fremturende og grove hundsen med Katharina (udmærket varetaget af Elizabeth Taylor) er langt ved siden af den oprindelige idé. – Ø. H.
Prem.: 9. 9.

THOROUGHLY MODERN MILLIE (Millie), 1967. Instr.: George Roy Hill. Medv.: Julie Andrews, James Fox, Mary Tyler Moore, John Gavin, Beatrice Lillie, Carol Channing.

I starten tror man, at man skal opleve det længselsfuldt ventede: en revival af den amerikanske musical. Desværre fortsætter »Millie« ikke, som den begynder, men alligevel er det blevet en charmerende og køn komedie. En film fra de hårdkogte tressere, der betragter de hårdkogte tyvere som en uskyldig tid. Richard Morris' manuskript benytter vittigt tyverne som baggrund og alluderer venligt til periodens film og yndlingsforestillinger, men undgår den pedantiske rekonstruktion. Julie Andrews' spinsterstil er her fortræffeligt brugt i portrættet af den energiske og uskyldige Millie, der så gerne vil være et barn af tiden. George Roy Hill har iscensat med smuk musikalitet og med et forelsket-ironisk blik på perioden, der er elegante pointer i billederne, og man kan kun håbe, at instruktøren vil fortsætte og videreudvikle stilen. – I. M. Prem.: 13. 10.

THE UGLY DACHSHUND (Hva' me' hunnene), 1965. Instr.: Norman Tokar. Medv.: Dean Jones, Suzanne Pleshette.
Prem.: 25. 8.

YOU ONLY LIVE TWICE (Agent 007, Du lever kun to gange), 1967. Instr.: Lewis Gilbert. Medv.: Sean Connery, Donald Plesance. Prem.: 11. 9.

Danske:

BRØDRENE PÅ UGLEGÅRDEN, 1967. Instr.: Alice O'Fredericks og Ib Mossin. Medv.: Astrid Villaume, Kjeld Jacobsen, Baard Owe, Erik Kühnau. Prem.: 16. 10.

CIRKUSREVYEN 67, 1967. Instr.: Preben Kaas. Medv.: Dirch Passer, Daimi, Lily Broberg, Jytte Abildstrøm. Prem.: 22. 9.

ELSK DIN NÆSTE, 1967. Instr.: Egil Kolstø. Medv.: Ghita Nørby, Walter Giller, Dirch Passer, Christina Schollin. Prem.: 1. 9.

MARTHA, 1967. Instr.: Erik Balling. Medv.: Karl Stegger, Henrik Wiehe, Paul Hagen, Ove Sprogøe, Preben Kaas, Lily Weiding, Hanne Borchsenius. Prem.: 10. 10.

MIN SØSTERS BØRN PÅ BRYLLUPSREJSE, 1967. Instr.: Annelise Reenberg. Medv.: Axel Strøbye, Birgit Sadolin.
Prem.: 13. 10.

Engelske:

ALFIE (Alfie), 1966. Instr.: Lewis Gilbert. Medv.: Michael Caine, Shelley Winters, Millicent Martin. Prem.: 1. 9.

COMEDY OF TERRORS (Liget går amok), 1963. Instr.: Jacques Tourneur. Medv.: Vincent Price, Peter Lorre, Boris Karloff, Basil Rathbone, Joe E. Brown.
Prem.: 27. 9.

DEADLIER THAN THE MALE (Bulldog Drummond slår til), 1967. Instr.: Ralph Thomas. Medv.: Richard Johnson, Elke Sommer, Sylvia Koscina. Prem.: 2. 10.

THE DOUBLE MAN (Dobbeltgængeren), 1967. Instr.: Franklin Schaffner. Medv.: Yul Brunner, Britt Ekland, Anton Diffring.
Prem.: 23. 10.

HOW I WON THE WAR (Jeg vandt krigen), 1967. Instr.: Richard Lester. Medv.: Michael Crawford, John Lennon, Roy Kinnear, Lee Montague, Jack MacGowran.

Richard Lesters barske satire om briterne i den anden verdenskrig er ikke en pacifistisk film, men en nådeløs udlevering af vore drømme og forestillinger om heroisme. Det er ikke blot en antikrigsfilm, men snarere en anti-antikrigsfilm. Thi i »Jeg vandt krigen« får vi aldrig lejlighed til at hægte vor trang til beundring for det heroiske menneske op på nogen situation. Alt er komisk, grotesk, makabert og idiotisk. Lester er ikke så naiv at tro, at krige kan undgås, men de bør aldrig glorificeres, og den næste krig er på vej, så snart den sidste er forvandlet til eventyrlige beretninger om mod og tapperhed. Derfor er det legitimt, at Lester har serveret den anden verdenskrigs briter i skarp sovs. Og der har aldrig været mere overensstemmelse mellem hans kapriciøse stil og hans morderiske udlevering af klicheer. »Jeg vandt krigen« er ikke afrundet og definitiv som »Dr. Strangelove« og Hellers »Punkt 22«. Den er lineær i præsentationen af revyagtige situationer, der giver os krigen i komisk, grotesk og satirisk forvrængning. – I. M.
Prem.: 28. 10.

I WAS HAPPY HERE (Jeg var lykkelig her), 1965. Instr.: Desmond Davis. Medv.: Sarah Miles, Julian Glover, Cyril Cusack.
Prem.: 23. 10.

KALEIDOSCOPE (Sådan laver man penge), 1966. Instr.: Jack Smight. Medv.: Warren Beatty, Susannah York.

Efter *private eye*-filmen »Harper« med Paul Newman og dette uprætentiøse kriminal-lystspil står Jack Smight som et af de usikre håb i »det nye Hollywood«. Han har en – i disse år – ukarakteristisk respekt og sans for de gamle hæderkronede genrer, han arbejder indforstået og ganske fantasifuldt med et sæt respektable Hollywood-klicheer. Her i »Kaleido-

scope« er Susannah Yorks spil i de bedste øjeblikke på højde med de store sophisticatede komedienner fra trediverne, og Warren Beatty har for en gangs skyld lagt de forkrampede manerer på hylden. Hele affæren er velkoloreret og behageligt afslappet, om end knap så underholdende som »Harper«. Højdepunkt: et fint pointeret poker-spil. – Pim. Prem.: 11. 9.

A MAN FOR ALL SEASONS (Mand til alle tider), 1966. Instr.: Fred Zinnemann. Medv.: Paul Scofield, Leo McKern, Orson Welles, Robert Shaw, Susannah York.

Zinnemanns filmatisering af Robert Bolts skuespil om Henrik VIII's Lordkansler gør ikke forsøg på at løbe fra teaterforlægget og kan således føles meget traditionel i sin konstruktion. Skuespillets sceneskift røber sig i filmen ved forbindende lyriske naturbilleder. Zinnemann er frem for alt interesseret i det, som også Bolts klare og økonomiske dialog er koncentreret om: den kompromisløse Thomas Mores ulige kamp mod kongen og de korrupte regeringsmedlemmer, der går kongens ærinde i Anne Boleyn-affæren. Zinnemann samler sig om konfrontationerne, der belyser styrkeprøven og dens mænd i et dialektisk drama. Thomas More er fuldendt personificeret i Paul Scofields fremstilling, og omkring ham finder vi dybtgribende og nuancerede fortolkninger af Orson Welles (kardinal Wolsey) og Leo McKern (Cromwell). Tidskoloritten er heller ikke blevet en historisk fernis, der slører argumentationen i denne markante film, hvis aktiver er styrke og klarhed. – Ø. H. Prem.: 24. 10.

PRIVILEGE (Popguden), 1967. Instr.: Peter Watkins. Medv.: Paul Jones, Jean Shrimpton, Mark London, Max Bacon, Jeremy Child, William Job.

Peter Watkins' bekymrede fantasi om en koalition mellem poppen og kirken er en naiv og kaotisk præken. Den er overfladisk tænkt og undser sig ikke for at ty til de mest udtrådte klicheer om poppens forførende virkninger, om massepsykose og nazistisk inspireret ritualmystik. Der er ingen forbindelse mellem skildringen af hovedpersonens psykologiske dilemma og beskrivelsen af det apparat, som han er et redskab og et offer for. I sin argumentation er filmen lige så firkantet som en dansk satirisk revy, og billedstilen, der skal ligne moderne TV-reportage og Living Cinema, virker stik mod hensigten og er med til at demaskere konstruktionen. – I. M. Prem.: 13. 10.

THE SAILOR FROM GIBRALTAR (Kvinden fra Gibraltar), 1966. Instr.: Tony Richardson. Medv.: Jeanne Moreau, Orson Welles, Vanessa Redgrave, Ian Bannen.

Forhåbentlig Richardsons absolute bund. Hans association med Jeanne Moreau har været katastrofal for begge parter, og denne forjaskede, ubestemmelige skrøne om Den store Kærligheds illusion og realitet er næsten endnu mere kompromitterende end Genet-filmen »Mademoiselle«. – Pim. Prem.: 25. 9.

TO SIR, WITH LOVE (I den hårde klasse), 1967. Instr.: James Clavell. Medv.: Sidney Poitier, Christian Roberts. Prem.: 30. 10.

TWO FOR THE ROAD (To på vejen), 1966. Instr.: Stanley Donen. Medv.: Audrey Hepburn, Albert Finney, William Daniel, Eleanor Bron, Claude Dauphin.

Frederic Raphaels historie om et moderne ægteskab, der går i stykker af de sædvanlige grunde, er lige så overfladisk mondæn og halvhjertet som hans beretning om fotomodellen i »Darling«, og de krampagtige eksperimenter med tidsforløbet bidrager til filmens artificielle forløb. Donen har iscenesat lækkert og ligegyldigt, Hepburn er nuttet som sædvanlig og Finney er en tvær og ucharmerende helt. – I. M. Prem.: 29. 8.

Franske:

L'AMANT DE CINQ JOURS (Elsker for fem dage), 1961. Instr.: Philippe de Broca. Medv.: Jean Seberg, Micheline Presle, Jean-Pierre Cassel, Francois Périer. Prem.: 9. 10.

BRIGADE ANTI-GANGS (Anti-gangsterbrigaden), 1966. Instr.: Bernard Borderie. Medv.: Robert Hossein, Raymond Pellegrin. Prem.: 4. 10. Odense.

LE CHIEN FOU (Desperat), 1966. Instr.: Eddy Matalon. Medv.: Claude Brasseur, Dany Carrel. Prem.: 9. 10. Ålborg.

ESTOUFFADE À LA CARAIBE (Det fantastiske guldkup), 1966–67. Instr.: Jacques Besnard. Medv.: Frederick Stafford, Jean Seberg. Prem.: 18. 9.

UNE FEMME AUX ABOIS (Nøgen i sommernatten), 1967. Instr.: Max Pecas. Medv.: Claude Cerval, Sylvie Coste, Pierre Tissot. Prem.: 28. 8.

VINGT MILLE ANS À LA FRANCAISE (Frankrig gennem 20.000 år), 1967. Instr.: Jacques Forgeot. Prem.: 26. 9.

HARDI! PARDAILLAN (Den galante musketer), 1964. Instr.: Bernard Borderie. Medv.: Gérard Barray, Valerie Lagrange, Philippe Lemaire. Prem.: 22. 9. Fredericia.

MADE IN USA (Made in USA), 1966. Anm. i dette nr.

Græske:

MIKRES APHRODITES (Dreng møder pige), 1963. Instr.: Nikos Kondouros. Medv.: Takis Emmanouel, Elene Prokopiou, Vangelis Ioannides. Prem.: 30. 9.

Italienske:

ARIZONA COLT (50.000 dollars for Arizona Colt), 1966. Instr.: Michele Lupo. Medv.: Corinne Marchand, Giuliano Gemma. Prem.: 20. 10. Vejle.

A 007, SFIDA AI KILLERS (Koldt stål og varme piger i Casablanca), 1966. Instr.: Anthony Dawson. Medv.: Richard Harrison, Susy Andersen. Prem.: 28. 8. Århus.

UN FIUME DI DOLLARI (For få dollars), 1966. Instr.: Lee W. Beaver (Carlo Lizzani). Medv.: Henry Silva, Dan Dureya, Thomas Hunter. Prem.: 21. 8.

GRANDE COLPO DEI SETTE UOMINI D'ORO (Syv gyldne mænd slår til igen), 1966. Instr.: Mario Vicario. Medv.: Philippe Leroy, Rossana Podesta. Prem.: 23. 10.

RIVOLTA DEI SETTE (Blodhævn), 1964. Instr.: Alberto de Martino. Medv.: Tony Russell, Helga Line, Massimo Serato. Prem.: 26. 10.

SETTE MAGNIFICHE PISTOLE (Syv skydere for Timoty), 1966. Instr.: Rod Gilbert (Romulo Girolami). Medv.: Sean Flynn, Prem.: 28. 8.

SETTE VOLTE DONNA (7 x kvinde). Instr.: Vittorio de Sica. Medv.: Shirley McLaine, Peter Sellers, Rossano Brazzi, Vittorio Gassman. Prem.: 11. 10.

LE STREGHE (Heksene), 1967. Instr.: La Strega Bruciata Viva (Heksen brændte levende): Luchino Visconti; Senso Civico. (Borgerpligt): Mauro Bolognini; La Terra Vista dalla Luna (Et kig på jorden oppe fra månen): Pier Paolo Pasolini; La Siciliana (Sicilianerinden): Franco Rossi; Una Sera come le altre (En aften som alle andre): Vittorio de Sica. Medv.: Silvana Mangano, Annie Girardot, Francisco Rabal, Alberto Sordi, Toto, Clint Eastwood.

Seværdig for et enkelt afsnit: Viscontis bidende vittige historie om en gravid verdens-stjerne i society-miljøets klør. Med sin påvisning af den kapitalistiske filmindustris menneskelige ofre fortsætter den linjen fra den mesterlige »Bellissima«. Også denne gang viser Visconti sig som »den store hader« (Erik Ulrichsen), samtidig med, at den indædte satire efterhånden giver plads for en medfølelse med filmstjernen, der ikke er karakterstærk nok til at bryde med sit miljø. – Pim. Prem.: 30. 10.

TECNICA DI UN OMICIDO (Professionel morder), 1966. Instr.: Frank Shannon (Franco Prosperi). Medv.: Robbert Webber, Franco Nero, Jeanne Valerie. Prem.: 28. 8.

UNA VERGINE PER IL PRINCIPE (En jomfru til prinsen), 1965. Instr.: Pasquale Festa Campanile. Medv.: Vittorio Gassman, Virna Lisi, Philippe Leroy. Prem.: 26. 10.

Svenske:

ADAMSSON I SVERIGE (Hvad unge mænd har brug for), 1966. Instr.: Stig Ossian Ericsson. Medv.: Christina Schollin, Gio Petré, Hans Ernback. Prem.: 18. 9. Nykøbing F.

LIVET ÄR STENKUL (Livet er dødskønt), 1967. Instr.: Jan Halldorff. Medv.: Inger Taube, Keve Hjelm, Bengt Ekerot.

En af den slags beskedent hverdagsrealistiske film, vi savner i dansk filmkunst, hvor man (med en enkelt strålende undtagelse: »Der var engang en krig«) som regel begynder med de store, dyre prætentioner, for derefter ikke at komme ud af stedet. Jan Halldorff har en højt udviklet evne til at lytte sig ind til en jargon og gengive en livs-stil, så den føles autentisk. Han kan få en gruppe unge til at eksistere på lærredet med en henkastet naturlighed, mange mere erfarne instruktører burde misunde ham. Desværre sættes de mange gode overflade-iagttagelser ikke ind i nogen særlig inciterende dramatisk eller idémæssig sammenhæng, og filmen fuser ud i en halvhjertet moralsk gestus. – Et gevaldigt plus er en vemodig og stemningsfuld underlægningsmelodi af pop-gruppen »The Fabulous Four«. – Pim. Prem.: 19. 9.

PRINSESSAN (Prinsessen), 1966. Instr.: Åke Falck. Medv.: Grynet Molvig, Lars Passgaard. Prem.: 15. 9. Randers.

PUSS OCH KRAM (Kys og kram), 1967. Instr.: Jonas Cornell. Medv.: Agneta Ekmanner, Sven-Bertil Taube, Håkan Serner, Lena Granhagen. Prem.: 25. 9. – Se næste nr.

TJORVEN OCH SKRÅLLAN (Troldungen på Krageøen), 1965. Instr.: Olle Hellbom. Medv.: Kajsa Dandanell, Torsten Lilliecrona, Louise Edlund. Prem.: 13. 10.

YNGSJÖMORDET (Yngsjömordet), 1966. Instr.: Arne Mattsson. Medv.: Gunnel Lindblom, Gösta Ekman, Christina Schollin. Prem.: 25. 9. Odense.

Tyske:

VERDAMMT ZUR SÜNDE (Hvor synden trives), 1964. Instr.: Alfred Weidenmann. Medv.: Martin Held, Hildegard Knef. Prem.: 13. 10. Randers.

WINNETOU UND DAS HALBBLUT APANATCHI (Masser af guld), 1966. Instr.: Harald Philip. Medv.: Lex Barker, Ursula Glas. Prem.: 30. 8.

★★★★ = MESTERVÆRK
★★★ = SKAL ABSOLUT SES
★★ = SEVÆRDIG
★ = KAN TIL NØD SES
● = LIGEGYLDIG

	Anders Bodelsen	Martin Drouzy	Bent Grasten	Øystein Hjort	Niels Jensen	Frederik G. Jungersen	Henning Jørgensen	Poul Malmkjær	Ib Monty	Morten Piil	Henrik Stangerup	Jørgen Stegelmann
En landsbypræsts dagbog (Bresson)	★★	★★★★	●	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★
Slaget om Algier (Pontecorvo)	★★★★	★★	★★★★	★★★		★★★★	★★★	★★★	★★	●	★★★	
Banditten Salvatore (Rosi)	★★	★★★	★★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	●	★★★★	
Elvira Madigan (Widerberg)	★★★	★★★	★	★★★		★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★★	★
Jeg vandt krigen (Lester)	★★★	★★	●	★★	★★★	★	★★★★	★★★	★★★	●		★★★
Mand til alle tider (Zinnemann)	●	★	★★★★	★★★		★★	★★		★★★			★
Heksene:												
1) Heksen brændte levende (Visconti)		★★	★★★			★	★★		★	★★★		
2) Borgerpligt (Bolognini)		★	★★			●	●		●	●		
3) Et kig på jorden ... (Pasolini)		★★★	●			●	★★★		★	★		
4) Sicilianerinden (Rossi)		★	★★★★			●	●		★	●		
5) En aften som alle andre (de Sica)		●	★★			●	●		●	●		
Made in USA (Godard)	★	★★★	●	★		★	★★	★★	★★	★★	★★★★	★
Kys og kram (Cornell)	★★		●	★★		★★	★	★★	★	★★★	★★★	★
Udfordringen (Laven)			★★★	★★	★	★★		★★	★★	★	★	
Hver mands pige (Pollack)	★		★			★★			★★	★★★	★★★	
Trold kan tæmmes (Zeffirelli)	★★	★★	★★★	★		★	★	★★	★★	★	★★	★
Ungdom i drift (Silverstein)			★★		★	●			★★	★★		
Sådan laver man penge (Smight)			★★	★		★★			★	★★		
Barriere (Skolimowski)	★★	★★★	●			★	★	★★	★	★★	★	
Millie (Hill)	★★		★★★		●	●		★	★★★	●	●	★★
To på vejen (Donen)	★★	★	★★	●		●		★★	●	★		★
Der skete noget på vej til Forum (Lester)	★		●			★	★	★	★★	★	●	●
Professionel morder (Prosperi)			★★			★					★	
Liget går amok (Tourneur)			★★	●	★★	●			★			
Arrivederci, Baby (Hughes)						●			★★	★★		
Livet er dødskønt (Halldorff)			●	●		★	★	★★	●	★★	●	★
Double-Trouble – Elvis i kattepine (Taurog)			★★★			●	●					
Agent 007, du lever kun to gange	●		★★		★	★		●	★	●	●	
Troldungen på Krageøen (Hellbom)							●	★	★			★
The Oscar (House)	●		★★						●	★		●
Alfie (Gilbert)	●		★			●		★	★	●	●	
Den ukuelige elsker (Parrish)			★			★				●	★	
Dobbeltgængeren (Schaffner)			★			★				●		
Exprestog til Antwerpen (Robbe-Grillet)			●		★★	●	●		●	●	●	
Elsker for fem dage (de Broca)	●			●		●		●	★			
Popguden (Watkins)	●	★	●		●	●	●	★	●	●		
I den hårde klasse (Clavell)			★			●		●	●	●	●	
Dreng møder pige (Kondouros)	●	★			●	●	●	●	●	●		●
Kvinden fra Gibraltar (Richardson)	●		●			●	●	●	●	●		●
7 x kvinde (de Sica)	●				●	●	●		●	●	●	
Martha (Balling)	●				●				●	●		
Jeg var lykkelig her (Davis)			●			●			●	●	●	
Yowita (Morgenstern)			●			●				●		
Westerplatte (Rosewicz)						★		●				

14. årg. december 1967 5 kr.