

ved bordet protesterer ikke. De er formentlig ikke sikre på, om tjenernes behandling af fisken ikke er et led i et raffineret gastronomisk ritual. Tati har med enkle midler individualiseret tjenerne, således at vi får næsten alle afskygninger af dette folkefærd. Særlig latterfremkaldende er en ung tjener, der er uhyre optaget af sit eget udseende, og som bevæger sig rundt mellem bordene med de mange smukke (og rige) kvinder med lade, omhyggeligt indstuderede sensuelle bevægelser for at gøre indtryk. Det stopper ham ikke, at ingen af kvinderne overhovedet lægger mærke til ham.

Efterhånden begynder der at gå opløsning i arrangementet. Arkitektens storslåede arrangementer falder fra hinanden, og alt ender i kaos, men i et glad kaos, anført af en jovial amerikaner.

Det er ikke uden betydning, at Tati netop lader amerikaneren være den, der får bragt livsglæden tilbage i restauranten. Da amerikaneren ankommer tidligere på aftenen, optræder han brovtende og anmassende som *tourist American style*. Man ser straks i dette udtryk for Tatis lette anti-amerikanisme, der jo var grundlaget for »En festlig dag«. At amerikanerens taktløshed senere viser sig netop at have den anden side, foragt for det stive og sofistikerede, er ingen tilfældighed. I denne detaille afspejles ganske tydeligt hele den ændrede holdning, ikke blot til *the American way of living*, men til den moderne verden, som man mærker i »Playtime« i sammenligning med den umiddelbart foregående »Min onkel«.

Det vil være vanskeligt at beskyldes »Playtime« for nogen reaktionær indstilling til den moderne tilværelse, og den sætter ikke det nye op mod det gamle som i »Min onkel«. I »Playtime« ser man overhovedet ikke andet end den nye forstadsverden. De stakkels amerikanske turistdamer kommer aldrig ind til Paris. De får kun de traditionelle parisiske seværdigheder (Triumfbuen, Sacre Coeur etc.) at se som spejlbilleder i de utallige glassdøre i filmen, når de åbnes eller lukkes. Og de er henrykte over disse spejlbilleder. »Playtime« er ikke en satire over den moderne verden. Hulot har accepteret den som en ny og mærkelig foreteelse. Og Hulot selv er mere i baggrunden end tidligere. Samtidig er han mangfoldiggjort. Der optræder flere steder Hulot-lignende personer i filmen. Hulot vandrer omkring i denne besynderlige moderne civilisationsverden med sin store undren. Han er som et barn, der opdager alting på ny, og filmen er totalt blottet for satirisk bitterhed. Den har en menneskevenlig ironi, og er uden tvivl Tatis mest generøse værk. Den er lavet på et overskud af ideer og på et overskud af interesse for menneskene. Den har det store kunstværks selvfølgelighed. Tatis iscenesættelse har samme naturlighed som de bedste amerikanske filmiscenesættelser. Det er en film, der opløfter en ved sin kombination af følelse og humor, og den slutter vidunderligt smukt med en gigantisk karrusel, hvor bilerne og busserne roterer i en rundkørsel til et af filmens kønne musikalske temaer. Man er ked af at sige farvel til M. Hulot, og man håber, at der ikke skal gå ti år, før vi atter ser ham iblandt os.

FILMENE

Ostre sledovane vlaky (*Skarpt bevogtede tog*)

Prod.: Czech State Film Prod/Barrandov, Bohumil 1966, Czechoslovakiet. Instr.: Jiri Menzel. Forlæg: Hrabeks novelle af samme navn. Foto: Jaromir Sofr. Klip: Jirina Sust. Ark.: Oldrich Bosak. Medv.: Vaclav Neckar, Jitka Bendova, Vladimir Valenta, Libuse Havelkova, Josef Somr, Alois Vachek, Jitka Zelenuhorská, Vlastimil Brodsky, Ferdinand Kruta, Kveta Fialova, Nadia Urbankova, Jiri Menzel. Prem.: 8/3, 1968 Alexandra. Længde: 92 min., 2510 m, censur: gul. Udlej.: Dan-Ina.

Det er overraskende, i hvor høj grad »Skarpt bevogtede tog« formår at spille på flere strenge og derved både udnytte det krigstrauma, der har domineret østeuropæisk film, og samtidig give det moderne og levende, impressionistiske hverdagsbilledet, der er typisk for østeuropæisk, især czekisk ny bølge. Filmen er anti-heroisk og oprørsk over for den ældre generations store ord om pligt, ære og disciplin (personificeret i stationsforstanderen) ligesom Milos Formans »Sorte Peter« og »Blondinens kærlighed«, men samtidig viser den netop en heroisk handling, nemlig sprængningen af et nazistisk ammunitionstog.

At koncentrere handlingen om det seksuelle var for nogle år siden utænkeligt i østlandenes film, især når de foregik under krigen. Samfundshensyn og ortodoksi dominerede, men nu erkender man, at individet og dets personlige modning har prioritet frem for statens krav. Det er først, da den lidet imponerende helt har haft succes med det erotiske, at han kan gøre en politisk indsats for fællesskabet.

I et indledende – måske en anelse anstrengt – afsnit slås den anti-heroiske og ironiske tendens fast: Hovedpersonen kommer fra en familie af fantastere. Vi ser ham få en fin jernbanekasket på og mindes ond-

skabsfuldt om kroningsscenen både i »Ivan den grusomme« og »Richard III«. Hele filmen igennem beholder hovedpersonen Milos dette stats- og statussymbol på hovedet (også i sengen med pigen), og i slutningen kommer kasketten trillende tilbage til stationen fra eksplosionen.

De overdådigt mange seksualsemboler tyder på en påvirkningslinie helt tilbage til Gustav Machatys »Erotikon« og »Ekstase«. Anvendelsen af tog er ægte freudianisme, og desuden er der stationsforstanderindens suggestive gniden af gåsehalsen, den trekantede revne i sofaens læderbetræk og flere andre ting. Kysset, der aldrig bliver til noget, fordi toget begynder at køre med pigen, er et morsomt og rammende udtryk for Milos' frustrerede forhold til kærlighedens fysiske side, og senere får vi ren besked, da han poetisk forklarer, at hans »lilje visner«, hvilket lægen kalder *ejaculatio præcox*. I betragtning af, at hele hans bevidsthed har været optaget af hans uskyld, er det konsekvent, at han skærer pulsårerne over. Lægen, der forøvrigt spilles af instruktøren selv, giver ham køligt det råd, at han skal tænke på fodbold næste gang – og i sin naive enfold fortæller Milos alle om sin *ejaculatio præcox*, sit selvmordsforsøg og fodbold-rådet.

En vis sort humor, et tragikomisk indtryk af absurditet minder os om, at vi er i Kafkas hjemland, mens den indforståede skildring af den frygtsomme hovedperson kan være påvirket både af Olmi og Truffaut. Man har beskyldt »Skarpt bevogtede tog« for at være lidt tør og have mindre poesi end Formans film. Den kan måske også virke forsigtig og lidt kølig-kynisk i sit strenge formsprog med mange faste totalbilleder, men poesi har den dog meget af. Man vil således sent glemme lokomotivet, der er overdækket med udstillede malerier. Stationsmiljøet med togenes evindelige afgang og ankomst kunne let give anledning til grådkvalt poesi om altings forgængelighed. Tilbageholdenheden er iøvrigt nødvendig, for at man kan acceptere både den

grove vulgaritet (f. eks. den sjofle historie om koyveret) og patosen (selvmordsforsøg og togsprængningen), men på den anden side kommer der en vis distance til personerne.

Milos virker således mere komisk end rørende. Den burleske og lidet følelsesfulde stil er mere på sin plads i skildringen af den saftige og erfarne assistent, som jo kun gør os medskyldige, ikke medfølede. Karakteristisk nok er filmens bedste scene netop i hans afdeling af filmen. Det drejer sig om den allerede klassiske forførelsesscene, hvor han behandler en villig piges bare bag med bureaukratiets traditionelle symbol: stempler. I sin ironiske understregning af, at erotikken og det menneskelige har større betydning end systemet, bliver det en nøgle-scene i hele den østeuropæiske ny bølge. Der ligger en dobbeltironi deri, at de samme stempler bliver anvendt af den nazistiske jernbane-inspektør til at illustrere de tyske fronter. Meningen må være, at nazister og stalinistiske bureaukrater er det samme, og det demonstreres, hvorledes de som alle erobrere står hjælpeløse over for det drilende lille ord »hvorfor?«

Det er svært at sige, om den 28-årige spillefilmdebutant Jiri Menzel er mere talentfuld end Forman. Hans film er bedre opbygget og virker mere dybsindig, men meget kan skyldes forfatteren til den tilgrundliggende novelle Bohumil Hrabek, som trods sin alder (født 1914) er de nye czekiske filmfolks foretrukne forfatter.

Frederik G. Jungersen.

Jeu de massacre (Helte dør aldrig)

Prod.: A. J. Films, Coficitel, Films Modernes, Francinor, Frankrig 1967. Udlejning: Constantin. Instr.: Alain Jessua/ass.: Vincent Gardair. Manus: Alain Jessua. Foto: Jacques Robin (e-c). Klip: Nicole Marko. Musik: Jacques Loussier. Arkitekt: Claire Forestier. Tegning: Guy Pellaert. Medv.: Jean-Pierre Cassel, Claudine Auger, Michel Duchaussoy, Eleonore Hirt, Anna Gaylor, Guy Saint-Jean, Nancy Holloway.

Prem.: 1/3, 1968 Rådhuset, Rønne — 3/4, 1968 Carlton. Længde: 95 min., 2600 m, censur: gul.

I »Livet på vrangen« opbyggede Alain Jessua på grundlag af en alment kendt fornemmelse – glæden ved at være sig selv nok – en spidsfindig fabel om selvtilstrækkelighedens tragikomiske triumf i en verden af normaliseret banalitet. Også »Helte dør aldrig« har et let genkendeligt udgangspunkt – vor glæde ved den kunst, der især appellerer til det stadig barnlige i os, tegneserierne, gyserne, action-filmene. Og ingen lader Jessua hovedpersonen løbe linen ud. Tegneserien er hans eneste virkelighedsforbindelse, ligesom hovedpersonen i »Livet på vrangen« til sidst kun formår at etablere et forhold til sig selv og hvad der befinder sig umiddelbart foran hans blik.

I »Helte dør aldrig« skyder Jessua dog en person ind mellem os og den abnorme hovedperson. Filmen fortælles af tegneserieforfatteren Pierre, og hver gang han ikke er til stede på lærredet, indkopieres en af de medvirkendes navne med maskinskrift, så

det understreges, at vi stadig bevarer Pierres synsvinkel – filmen er på en måde hans. Pierre opfatter sig selv som den tegneserieforfagede Bobs modsætning. Han er manden med sans for de faste realiteter, et godt måltid, en behagelig frisør, en udsøgt cigar. Et eller andet sted i ham må der befinde sig en drømmer, ellers havde han næppe valgt forfatterprofessionen, men han producerer hovedsageligt af materielle hensyn.

Hans naturlige domæne er Schweiz – den stillestående velstands land – kukurets land, som Orson Welles ironisk karakteriserede det i en berømt passage fra »Den tredje mand«. Men denne velstand medfører samtidig en intim kontakt med hans »ideelle« læser og fan, rigmanden Bob, der i fantasien har gennemlevet hans værker med en intensitet, som på én gang er komisk, rørende og uhyggelig. Skruen får en ekstra drejning, da Bob bliver Pierres og hans tegnende kones inspirationskilde. De to nasser nu ikke bare materielt, men også åndeligt på ham. Meget udpekuleret anbringer de ham i situationer, hvor de kan »bruge« hans reaktioner, han er som en abe i et bur, et forsøgsobjekt og en model.

For Bob bliver tegneserien en mulighed for at dramatisere en trøstesløst ensformig schweizisk virkelighed, hvor strip-tease-pigerne blot er utilfredsstillende inkarnationer af tegneseriernes romantiske drømmepige. Han må selvfølgelig leve op til den helt, der er skabt i hans billede, være lige så grusom og romantisk. Bob er den perfekte læser, manden, der virkelig tager kunsten på ordet og prøver at leve op til dens myter. Og Pierre er narkotikaforhandleren, der er dobbelt afhængig af sit offer, fordi han både bruger det som forbruger og inspirationskilde. Filmen ender uundgåeligt med et nederlag for den naive Bob, men det moralske ansvar er for størstedelen Pierres, og hans grusomhed mod hustruen til slut lader ane, at han selv er klar over det.

Kompositionelt beskriver filmen en cirkelbevægelse. Der indledes med en præsentation af hovedpersonerne ved søen, indkredset af en drejende kamerabevægelse, og til

slut vender vi tilbage til dem i samme position. Cirkelbevægelsen går igen som en indirekte karakteristik af Bobs barnlige, isolerede egocentricitet, når han for eksempel drejer rundt inde i appelsinformet stol eller lader en svæveflyver flyve i kredens omkring sig. Som helhed er filmen fortalt med en luftig lethed, der er særlig beundringsværdig det langt fra enkle emne taget i betragtning. Her kan den berømmede franske klarhed, der altfor sjældent ses udfolde sig i filmkunsten, virkelig ses i operation. Jessua filmer efter et fabelagtigt gennemarbejdet originalmanuskript, og han viser – som i »Livet på vrangen« – en »litterær« begavelse og en magt over ordene, som er de færreste filminstruktører givet.

Hans billedstil er funktionel og koncis, hans tonefald lidt tørt og altid *to the point*. Det legende eller blot smarte får aldrig lov til at tage overhånd. Klippingen er ofte i smuk musikalsk overensstemmelse med underlægningsmusikken, og farverne understreger det blanke og tegneserieagtigt strømlinede uden at blive skrigende. Når Pierre mister den direkte kontakt med begivenhederne og tegneserieuniverset dominerer, anvender Jessua filtre, der diskret og rammende skaber en virkelighedsopløsende atmosfære. Og det er vel overflødig at tilføje, at filmen konstant er vittig og charmerende, ikke mindst på grund af perfekt spil i de tre hovedroller.

Alain Jessua er en moralist uden de mindste tilbøjeligheder til pegfinger-bevægelser. Hans film er i mindre grad samfundskommentarer end ironiserende historier om mennesker, der kaldes »syge«, fordi de drager den fulde konsekvens af tilbøjeligheder, de fleste må vedkende sig. Vi behøver ikke Claudine Augers ord for, at Jessua i sig rummer både en Bob og en Pierre – filmen selv viser det klart. Hans film gør intet forsøg på at fremsætte et endegyldigt socialt eller filosofisk *statement*, men nøjes med så underholdende som muligt at dramatisere noget på én gang almenlydig og personligt. Gid flere instruktører ville følge Jessuas eksempel.

Morten Pii.

»Helte dør aldrig«: Tegneserien og dens inspiration (Claudine Auger og Michel Duchaussoy).

