

JACQUES DEMY'S VERDEN MIDT I VIRKELIGHEDEN

SØREN KJØRUP

Jacques Demys første amerikanske film, »The Model Shop«, bringer mange ny træk ind i Demys verden. Vi er kommet nærmere virkeligheden end nogensinde før i hans film, og hermed også nærmere den virkelige verdens skygesider. Ganske vist har disse ikke været helt glemt i de tidligere film; der har altid været den dobbelthed, der blev antydnet i det selvopfundne *bon mot* »Le hvem der kan, græd hvem der vil« (udgivet for at være et kinesisk ordsprog og forsynet med det kinesiske tegn for Agnès Varda), der i sidste øjeblik blev smækket på forteksterne til »Lola«. Og Algier-krigen og Vietnam-krigen har spillet deres roller i baggrunden i »Pigen med paraplyerne« og »Pigerne fra Rochefort«. Men i »The Model Shop« er Demys verden blevet brutalere end nogensinde; på lydsiden høres hele filmen igennem den ambivalente lyd af flyvemaskiner (der kan stå for den udlængsel og rastløshed, der præger George i begyndelsen af filmen, men som dog også står for Lolas afrejse og som en mindelse om bombeflyvningerne over Nordvietnam) og af udrykningshorn, og skilsmisse, utroskab, et forholds fallit, en indkaldelse til Vietnam og døden derovre er blevet livsbetingelser for menneskene i Demys verden.

Den større virkelighedsnærhed giver sig også i udtryk i en større koncentration om miljøskildringen end ellers hos Demy, måske bortset fra »Englebogten«, den tidligere film, som »Model Shop« nok minder mest om (f. eks. i motivet en yngre mands forhold til en ældre kvinde). I »The Model Shop« – som i »Englebogten« – spiller miljøet en ganske afgørende rolle for personernes udvikling. Den udvikling, vi følger hos George i løbet af filmens 24 timer, fra indledningens

drømmende »love« og den karakteristiske demyske stemning af rodløshed og tomhed, over det centrale »I love you« til slutningens optimisme på trods, »Always try«-holdningen, skyldes ikke kun Georges møde med Lola, men tydeligvis også samme dags gensyn med studiekammeraten, der er blevet popmusiker og nu har fundet sig selv, og med fyrene på bladredaktionen. George er trods alt allerede her kommet så langt, at han kan acceptere et job på redaktionen – men så slår meddelelsen om indkaldelsesordren ham atter ud.

Miljøets betydning i filmen vises også af selve den måde, hele filmen er opbygget på – en måde, der er lige så klart afrundet som i de andre film. Efter fortekstsekvensens prologiske indkredsning (atter som i »Englebogten«) af det område, hvor George og Gloria bor, omrammes hele filmen dels som allerede antydnet af Georges udvikling fra drømt »love« til bevidst gentaget »always try«, dels af den forsøgte og den fuldbyrdede afhentning af MG'en (Georges forskelligeartede holdning i de to scener er igen meget karakteristisk for den forskydning, der er sket i hans forhold til værdierne filmen igennem), dels endelig af de to morgenscener med 24 timers mellemrum i huset mellem George og Gloria. Ind imellem denne ramme falder filmen i to store hoveddele, adskilt af filmens tredje scene, om aftenen, mellem George og Gloria i huset, og hvoraf den sidste foregår om natten og rummer den egentlige historie om George og Lola, mens den første foregår om dagen og først og fremmest handler om byen og dens mennesker.

Og det er ganske utroligt så god tid Demy giver sig i denne miljøskildrende halvdel af filmen, så god tid, faktisk, at filmen er lige ved at gå i stå. Vi følger George på disse uendelige køreture i byen, op og ned af Sannet Boulevard, først ledsaget af et Schumannklaverstykke, siden, da han forfølger Lola, meget passende af Rimskij-Korsakovs »Scherzade«-musik. Karakteristisk er det i øvrigt, at ledsagemusikken til alle bilturene i denne skildrende del af filmen for så vidt er reel, som den kommer fra bilradioen. Og ganske betegnende for Demys forhold til virkeligheden og for forbindelsen mellem George og byens andre beboere er det, at det et enkelt sted – mens George henter de fremkaldte billeder – vises, at man hører den samme musik fra de andre bilers radioer.

Der insisteres længe på Georges halvmytiske oplevelse af byen oppe fra det hus, hvortil man har fulgt Lola; popmusiker-vennen får lov at spille hele sin lille lyriske komposition på sit elektriske klaver, en komposition, der i stemning helt svarer til det Schumann-stykke, vi før har hørt; vi hører om alle de forskellige redaktionsmedarbejderes forhold til deres militærtjeneste; vi følger skødesløst indkastede *besides* som mødet med hashpigen og skildringen af drugstore'ns billardspillere og det søde unge par i baggrunden, der sidder og sluger hinanden med øjnene – atter krydret med billeder af tekstsider i den undergrundsavis, George læser (med artikler til fordel for frigivelse af hash). Men naturligvis når filmen ikke at gå i stå på alle disse skildringer. Vi ser dem med interesse og sympati, og forfølgelserne af Lola, først i bil, siden til fods, og det første møde med hende i model-butikken fører videre. Hele denne halvdel af filmen afsluttes med Georges utroligt smukke køretur i skumrings-

timen tilbage til det lille hus – nu ledsaget af en roligere sats af den Bach-orkestersuite, der med en voldsomt bevæget sats havde ledsaget ham lige efter meddelelsen om indkaldelsesordren.

Hele denne miljøskildring er noget nyt i Demys film, også sammenlignet med »Englebogten«. I den tidligere film hæves det skildrede roulette-miljø ved hjælp af musikken og de rytmiske billedskift og synspunkt drejninger ud af realismen, op på et mystisk plan. I »Model Shop« er Demy gået den modsatte vej og har snarere nærmet sig *cinéma vérité*, om end naturligvis en særlig lyrisk sådan. Det er næsten kun indledningsbilledets irisåbning, der fortæller, at dette er film (som billederne i fugleperspektiv af hængebroen i »Pigerne«) – ellers foregår filmen, eller i hvert fald dens første halvdel, ganske klart i byen Los Angeles på netop den dag, da aftalen om Paris-forhandlingerne om Vietnam er kommet i stand og Averell Harriman er udpeget til amerikansk chefforhandler.

Man kan spørge sig selv, hvorfor Demy nu så stærkt understreger virkeligheden i sin film, når han dog før så stærkt har understreget, at det var hans egen verden, han skildrede. Flere svar kan tænkes herpå. Ét er, at »Model Shop« trods alt er en amerikansk film, og at Demy derfor har nærmet sin stil til den amerikanske realistiske tradition. Et andet er måske, at Demy, som så mange andre kunstnere (og kritikere) i disse år har følt trang til mere direkte, mindre sofisticeret, at tage stilling til denne verdens problemer. Men et tredje, og vel nok det mest interessante svar synes at ligge i det faktum, at det ikke blot er Demys verden, der har nærmet sig den virkelige, men også den virkelige verden, der har nærmet sig Demys. Da Demy, der er uddannet indendørsarkitekt, sammen med sin studiekammerat fra kunsthøgskolen i Nantes, Bernard Evein, i 1964 lavede interieurerne til »Pigen med paraplyerne«, måtte han i interviews forklare noget om, at disse interieurer naturligvis ikke var realistiske, men at de var lavet ud fra en glæde ved farver på filmlærredet. Men når vi nu ser interieurerne i Glorias lille hus og i den lejlighed, Lola deler med sin mørklødede veninde Barbara, så opfatter vi dem som realistiske, på trods af at de med deres farver og voldsomme mønstre i tapeterne minder betænkeligt om interieurerne i »Paraplyerne«. Og det samme gælder menneskeskildringen. Det har hele tiden været karakteristisk for menneskene i Demys film, at de er så umådeligt rare og følsomme og åbne – og dette har vi set som et urealistisk træk, som et træk fra Demys egen verden. Men med love-generationen har virkeligheden igen nærmet sig fiktionen, og alle de rare mennesker i »The Model Shop«, ikke blot hovedpersonerne, men også alle de andre, ja selv damen i finansieringsselskabet, oplever vi nu som realistiske. Det vil næppe være helt forkert at sige, at Demy slet og ret i Los Angeles midt i virkeligheden har genfundet sin egen verden.

Til gengæld kommer Demy i »The Model Shop« tættere på en egentlig udlevering af en person, end han nogensinde har været, nemlig i skildringen af Gloria. Alligevel vil det nok være for meget at sige, at hun virkelig udleveres. Hendes figur er ganske vist skildret hårdt i den midterste scene mellem hende og George – i huset om aftenen –

hvor hun i nogen grad røber sig som en ambitiøs gås. Hendes begejstring for Gerrys onkel, der sidder i et kontor på Sunset Boulevard (og tydeligvis en helt »anden« Sunset end den, George og filmen i øvrigt kender) med »Three 'phones – you know what I mean«, er jo svær at tage (og bemærkningen står i skarp kontrast til skildringen af undergrundsbladets redaktionslokale med dets ene mønttelefon). Men hendes hysteriske og gåsede optræden må ses på baggrund af den første scene med hendes i virkeligheden gribende forsøg på at få talt ud med George om deres forhold, og hvor det nærmest er ham, der reagerer hysterisk ved brutalt at køre bort uden et ord. Og hendes reaktion på hans meddelelse om indkaldelsesordenen – »Oh what a mess!« – giver også indblik i en langt mere kompliceret person og en langt mere kompliceret følelsesholdning end hendes karikerede bemærkning om, at det da kan være lige meget med navnet på den tjekkiske skuespillerinde, når George jo alligevel ikke kan tjekkisk.

At Demy er en aldeles fremragende personskildrer har han før vist, f. eks. i morgenscenen mellem Roland og Lola på en café i Nantes, i den centrale opgrævs scene mellem Jean og Jackie på Hotel de Paris i Monte Carlo og i udviklingen i Genevieves følelser, mens Guy er i Alger, men skildringen af forholdet, eller rettere af bruddet mellem George og Gloria må vist regnes for noget af det mest modne, han har skabt. Meget fint viser Demy straks fra starten spændingen mellem de to ved Glorias drejede ansigt og hendes »Det kan også være ligemeget«-kommentar til Georges oplysning om, at hans drømte »love« ikke gjaldt hende. Og meget dygtigt får han med få streger skitseret hele deres forholds forløb: det var Gloria, der oprindeligt ikke turde binde sig, mens nu George i mellemtiden har udviklet sig, dels væk fra hende, dels væk fra sig selv. Man kan næppe komme uden om, at selv om George med sin uformulerede utilfredshed og rodløshed i grove træk kan ses som en vellykket oversættelse til amerikansk af Demys unge franskmænd, Roland og Jean, så er hans tragedie større end disses, fordi han er bundet til et andet menneske.

Men det er igen gennem andre mennesker, at George finder sig selv, igennem møderne med de forskellige venner i filmens første halvdel, og først og fremmest gennem mødet med Lola i anden halvdel. Lola spiller ganske vist også en rolle i den første halvdel af filmen, og ikke nogen ganske uvæsentlig, men det er især som en fascinerende dame, George har set og føler sig tiltrukket af (bl. a. på grund af de Paris-minder, hun vækker hos ham), en skikkelse, et billede, et fotografi. Først i anden del bliver Lola et virkeligt menneske for ham, bliver den Cecile, der får så stor betydning for ham, og som han også får så stor betydning for. Forskellen er tydelig netop som kontrasten mellem filmens to centralscener, nemlig naturligvis (jævnfør filmens titel) de to scener i modelbutikken, en i filmens første halvdel og en i den anden. Disse to scener må ses som centrale netop på grund af filmens øvrige realistiske scener, hvorudfra Demy har hævet dem og gjort dem mytiske, især ved brugen af lyden. Begge gange George træder ind i butikken begynder en kraftig beat-musik at spille, en musik, der følger George og den vagthavende receptionspige igennem det my-

stiske, mørke gang-system, der forbinder receptionsrummet med det ønskede interiør til fotograferingen, og som standser i det øjeblik, Lola hiver forhænget til side, for så at gå i gang igen i det øjeblik, hun trækker forhænget for efter seancen. Selve de to møder mellem Lola og George foregår i en stilhed, der nu på grund af den omkringliggende musik føles utroligt intens. Og samtidig virker de to scener mere intense og dermed centrale overfor filmens øvrige scener ved deres væsentligt hurtigere billedskift.

Er de to scener i modelbutikken således holdt klart ude fra filmens øvrige scener, er de også klart modstillet hinanden. I den første scene bemærker Lola, at George ikke ligefrem er snakkesalig; i den anden forsøger hun at undvige hans snakkelyst med en bemærkning om, at hun ikke får betaling for at konversere. I den første scene brydes stilheden derfor praktisk talt kun af fotoapparatets hårde klik og filmfremføringslyde; i den anden af deres tastende samtale, deres langsomme åben sig for hinanden. Og de

The Model Shop (*Fotomodellen Lola*) USA 1969

Prod. selskab: Columbia. Producer: Jacques Demy. Prod. leder: Herb Willis. Instr.: Jacques Demy. Instr. ass.: Herb Willis. Manus.: Jacques Demy. Engelsk dialog: Adrian Joyce. Foto: Michel Hugo (Widescreen og Columbia Color by Perfect). Produktionstegner: Kenneth Reid. Klip: Walter Thompson. Dekoration: Anthony Mondello. Musik: J. S. Bach (3. Brandenburger koncert), Rimskij-Korsakoff (Sheherazade), R. Schumann, Spirits. Musikalsk ledelse: Marty Paich. Tone: Les Fresholtz, Arthur Pantadosi, Charles J. Rice. Kostumer: Rita Riggs, Gene Ashman. Medv.: Anouk Aimée, Gary Lockwood, Alexandra Hay, Carol Cole, Severn Darden, Tom Fielding, Neil Elliott, Jacqueline Miller, Anne Randall, Duke Hobbie, Craig Littler, Hilarie Thompson, Jeanne Sorel, Jon Lawson, Jay Ferguson. Prem.: Camera 28. 4. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 95 min., 2660 m, rød.

hurtigt, næsten abrupt vekslede billeder i forskellig farve i den første scene er næsten alle bevægelsesløse, ret nære indstillinger på Lola, fotoapparatet og George, mens billederne i den anden scene veksler langt mere blødt, mens Lola, George og projektørerne hele tiden skifter plads i et konstant grønligt lys og i en egen lyrisk stil. Det er således mindst lige så meget selve rytmen, selve det formelle forløb i de to scener, som det personerne får sagt til hinanden, der viser, at George efter den første kun kan sidde tilbage med billederne af Lola, mens han efter den anden kan følges hjem med den rigtige – eller rettere med Cecile.

Næsten lige så bemærkelsesværdig som disse to scener er dog scenen med samtalen i de to biler, en scene, der understreger den afstand, der stadig er mellem personerne, både ved Lolas og Georges placering i hver

sin bil og ved bilernes placering med næsen hver sin vej. Og dog er det her, de for alvor begynder at nå ind til hinanden, her, George vover sit »I love you«, og her Lola begynder for alvor at fortælle om sig selv, således som hun fortæller, da de efter den lille misforståelse har fået drejet bilerne samme vej og er kommet hjem til hende. Det er vanskeligt for en Demy-fan helt klart at bedømme disse scener, der for mig i hvert fald i høj grad lever på netop kendskabet til Lola fra »Lola«. Det er klart, at den, der ikke kender Demys første film, i hvert fald ikke kan nyde gensynet med hende, ti år ældre, men stadig med den samme hastige, lidt nervøse diktation og mimik, den samme på én gang generte og imødekommende impulsivitet. Og for den, der ikke kender »Lola«, kan det i hvert fald ikke give det samme chok at høre, at Frankie er faldet i Vietnam. Alligevel må scenerne vel gøre indtryk på enhver med deres elementære opridsning af en tragisk skæbne, af et svigtet menneskes uendelige skuffelse, således som den helt parallelle scene i netop »Lola« gjorde indtryk. For i den ældre film sker jo præcis det samme: Madame Desnoyer viser Roland et billede af sig selv som ung danserinde (også et billede fra en tidligere film, nemlig Robert Bressons »Damerne i Boulogneskoven«, hvortil »Lola« i øvrigt knytter sig, ikke blot gennem skuespillerinden Elina Labourdette, men også gennem motiver som mor-datter forholdet og moderskikkelsens påklædning), og hun fortæller den samme historie som nu i »The Model Shop«, og som også Jeans far i »Englebogten« fortæller sønnen om en ven, om hendes mand, der spillede familiens formue og deres ægteskab op. Om manden så er den demaskerede drømmepriens fra »Lola« og om kvinden, han har spillet med, er Jackie fra »Englebogten« kan vel i grunden være lige gyldigt.

Lige gyldigt er det i hvert fald overfor det, der sker mellem George og Lola i de efterfølgende, meget smukke scener: først scenen, hvor det til sidst lykkes George, ved at true med at gå, at få Lola til at overvinde sin indre modstand mod at erkende, at hun kan gå i seng med ham – en scene, hvis væsentligste indhold igen ikke så meget ligger i dialogen som i den måde, personerne snart ses på baggrund af væg, snart på baggrund af rum; og derefter de forunderligt afklarede scener om morgenen, hvor de nu begge er tøt helt op, og George overlader Lola de penge, der sætter hende i stand til straks at forlade ham. Og man fornemmer næsten, at det da er selve Lolas flyvemaskine, der drøner hen over det lille hus i filmens allersidste billede og ved sin larm tvinger George, der pludselig står der og åbner sig i telefonen over for et ham i grunden fuldstændig fremmed menneske, Barbara, til at gentage og atter gentage sit »Always try«.

Takket være sin faste forankring i virkeligheden må »The Model Shop« således ses som Demys indtil nu på én gang mest pessimistiske og mest optimistiske film. På den ene side er den den mest pessimistiske – virkelighedens trusler har aldrig været så tæt på. Men på den anden side må den også ses som den mest optimistiske – som filmen, der viser, at Demys egen verden med dens venlige og tillidsfulde mennesker og dens egen særlige form for *happy end* på trods, ikke er en fantasiverden, men en verden midt i virkeligheden.