

Hvor der endelig er billedskift inden for en scene eller sekvens, er de kun ganske sjældent udnyttet som oftest i andre film og som her i scenen med udbæringen af Matos' lig: til sammenkædning af et længere forløb med normal tids-rumlige sammenhæng. Ofte er de benyttet i hvad Christian Metz kalder *syn-tagmes en accolade* («klamme-syntagmer»), dvs. at man ser en række billeder, der skal læses helt a-kronologisk, altså hverken som fortællende et forløb eller som fortællende om noget, der sker på samme tid forskellige steder. I stedet gives ved hjælp af en række billeder af ret ens karakter indtryk af en samlet situation eller en bestemt sindsstemning. Man kan her tænke på de billeder, der ledsager Coiranas sang – snart f. eks. af en siddende, snart af en liggende Coirana – eller de billeder, der ledsager helgenindens samtale med Antonio – af Antonio og helgeninden i selve deres samtale-situation, men også f. eks. af den døende Coirana på bjergsiden omgivet af negeren, helgeninden og Antonio.

Endelig blandes undertiden tidsfølgen, som f. eks. da man under samtalen mellem Matos og Antonio i kirken (hvor Matos vil overtale Antonio til at gøre det af med gudsejeren) ser Matos' mislykkede mordforsøg på sin herre. Og der er en insisterende repetition af billeder som det berømte af negeren, der som Sankt Jørgen nedkæmper kapitalismens drage.

Det er karakteristisk for »Antonio« at lyd-siden er lige så markant usædvanlig som billedsiden. Der er meget få dialoger, og de, der er, har næsten alle karakter af monologiske forklaringer eller foredrag udsat for to stemmer eller måske også for to synspunkter – tydeligst som da læreren repeterer brasiliansk historie med sine elever, men også som i den, givetvis bevidst klodset understregende scene med Matos og læreren ved billedet. Ellers udtrykker personerne sig oftest monologisk, som ved gudsejerens tirader om den forbandede regerings nymodens ideer om jordreformer, eller i Antonios overvejelser. Karakteristisk er det, at Coirana ikke blot udtrykker sig monologisk, men (vist med undtagelse af i dødsvildelserne i værtshuset) på vers, en slags blankvers der også tages op af Antonio ved de to møde, – og til sidst ligefrem i sang.

Og dette peger igen hen på musikudnyttelsen i filmen, en udnyttelse i flere dimensioner. For det første er der den *incidental-agtige* musik-udnyttelse, der modstiller folkets ægte og simple brasilianske musik med Matos' og gudsejerens kones lille charmerende, men givetvis ironisk mente, amerikaniserede duet (mens Matos ifører pigen smykker; den ironiske sammensmeltning her af den nationale musikglæde med »amerikanisering« har en pudsigt parallel i sammensmeltningen af en (formodentlig) national blomsterglæde med »amerikanisering«: potteplanterne på gudsejerens balkon gror i amerikanske konservesdåser). For det andet er der *ledsagemusikken*, der igen primært har de to planer: de folkelige, ægte virkende ballader om Antonio og Lampiao på den ene side, og på den anden noget pop-musik, dels hvor Matos og elskerinden er afsløret og skal tvinges til at kysse hinanden, dels under Antonios forvildelser i den lidt større by, hvor man hører noget musik, der lyder som Michel Legrand og Swingle Singers i Brasilien. På et tredje plan er der så yder-

ligere en *ikke-ikonografisk* ledsagemusik i et helt moderne tonesprog og af stor suggestiv virkning.

Forholdet mellem billede og lyd har allerede været strejft, men kræver en uddybning. Det er her karakteristisk, hvor selvstændigt de to ting arbejder: ofte svarer billede og lyd ikke til hinanden. Tydeligst er dette vel nok under afsyngningen af balladen om Lampiao ved Helvedes port, hvor der i en vis forstand helt »udefra« tilføres et element til filmen, som der ingen dækning er for på billedsiden. Men selvfølgelig er Lampiao-sangen ikke tilfældigt valgt; den episode, den skildrer mellem Lampiao og djævelen, er klart parallel til episoden mellem Antonio og gudsejeren – og sangens slutning om at, da Lampiao hverken er i Himlen eller i Helvede, så må han endnu være på serto'ën, bekræftes af Antonios tilstedeværelse sammesteds – Antonio siger et sted udtrykkeligt, at Lampiao var hans spejl. Naturligvis er det for set i filmen, at der tilføres anekdoter, der uden at have direkte forbindelse med handlingen belyser denne, men det er sjældent, disse anekdoter tilføres uafhængigt af en fortæller på billedsiden.

I øvrigt består billed- og lydsides indbyrdes selvstændighed ikke så meget i en uafhængighed af hinanden som i deres lige store vægt (hvor lydsiden ellers almindeligvis er helt underordnet billedet). Mange gange, f. eks. ved klamme-syntagmerne, er det som antydnet netop ikke billedsiden der bevarer filmens kontinuitet, men lydsiden: det er sange, monologer og dialoger, der fører os stramt igennem de mindre stramme billed-afsnit.

Der er naturligvis ikke noget aldrig for set i de forskellige stiltræk i Glauber Rochas film. Men derimod nok i sammenstillingen og i den konsekvente udnyttelse af dem. På denne måde kan man her godt tale om et revolutionerende filmsprog i denne film. Men ikke om et revolutionært. Der er ingen grund til at mene, at politisk engagerede film snarere skulle fortælles som »Antonio« end som »Z«. Og den store udvandring fra i hvert fald den første uges forestilling på »Dagmar« skyldtes i hvert fald ikke, at publikum ikke længere kunne nøjes med at se film, men absolut måtte ud og lave revolutioner. Bortset fra at mange naturligvis var lokket til af en delvis falsk reklame, skyldtes udvandringen nok især det uvante filmsprog. Og dette giver noget at tænke på – på baggrund af instruktørens oplysninger om det brasilianske jævne publikums reaktioner: Kan det virkelig være sådan, at et filmsprog, der af én gruppe vante danske biografgængere opfattes som usædvanligt og dræbende kedsommeligt og af en anden (hvortil jeg naturligvis hører) som usædvanligt og yderst fascinerende, af en biograf-uvant jævn brasiliansk land- og byarbejder-befolkning opleves umiddelbart som yderst medrivende og engagerende?

Soren Kjørup

■ ANTONIO DAS MORTES (ANTONIO DRÆBEREN) 1969. NATIONALITET: Brasilien. PRODUKTION: Claude-Antoine-Mapa-Glauber Rocha. PRODUCER: Zelito Viano. INSTRUKTØR/MANUSKRIP: Glauber Rocha. FOTO: Alfonso Beato. FARVESYSTEM: Eastmancolor. KLIP: Edouardo Escorial. MUSIK: Marlos Nobre. MEDVIRKENDE: Mauricio De Valle (ANTONIO), Odete Lara (LAURA), Othon Bastos (SKOLELÆREREN), Hugo Caravana (POLITIFULDMÆGTIGEN), Jofre Soares (OBERSTEN), Lorival Pariz (COIRANA), Rosa Maria Penna (HELGENINDEN). LÆNGDE: 100 min. DANSK UDLEJNING: Palladium. DANSK PREMIERE: Dagmar 6. 2. 1970.

## ÅR NUL

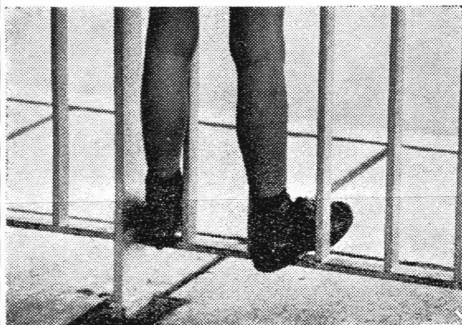
Den store tilskuerbalustrade i lufthavnen Orly. Folk i søndagstøjet. Stewardessernes stemmer i højtalerne. Fødderne af et barn, der er klatret op på rækværket. En kvinde, der støtter sig til gelænderet. Vinden i hendes hår. Hun skjuler ansigtet i hænderne og betragter et eller andet med et ængsteligt blik. De forbipasserende vender sig om. En mand er lige sunket sammen foran hende. Han er død ...

Selv om hele denne scene er klippet nøjagtigt som i en film, er den alligevel kun en række stillbilleder, som kameraet har fæstnet på samme måde, som når man filmer et maleri. Derfor har Chris Marker kaldt filmen en »foto-roman«. Og dog har han vogtet sig for helt at underkaste sig alle genrens krav. Han har således slet ikke ladet sine skuespilere »posere«, men har fotograferet dem i bevægelse. Resultatet er, at fotoromanen ligner en film, hvor man kun ville have beholdt ét billede ud af 24. Man har indtryk af, at disse frosne billeder gang på gang er på nippet til at bevæge sig. Og der er faktisk også et af dem, der gør det. Det er billedet af den unge piges ansigt, da hun en morgen slår øjnene op. Imidlertid udstråler alle disse stillbilleder et intenst og mystisk liv. Denne form for filmkunst har besynderligt nok en vis lighed med billedhuggerkunsten.

Når Chris Marker har valgt at benytte denne mærkværdige teknik ved filmatiseringen af sin science-fiction-historie, er det, fordi emnet kræver det. Den sproglige form er som en dør, der giver os adgang til dette gådefulde værk. Hvad er nemlig et øjebliksbillede? Det er et spor, livet efterlader, – det, der bliver tilbage, når bevægelsen er hørt op. Et frosset billede er som et sekund af evigheden, der er lukket inde i sig selv. For øvrigt er enhver film en lang række af øjebliksbilleder. Når vi har den forestilling, at billederne bevæger sig, er det simpelt hen, fordi vort øje er for dovent og ikke reagerer hurtigt nok. Filmkunsten bygger som bekendt på et sansbedrag.

Når vi prøver på at fastholde et minde, arbejder vort sind på ganske samme måde som kameraet. At have en vis erindring om noget er ensbetydende med at standse tidens gang – og dermed selve bevægelsen. Vi bevarer i vor hukommelse et billede eller et indtryk på samme måde, som vi i vor tegnebog opbevarer billedet af en, vi holder af, eller af en kortvarig lykkelig hændelse. Det vil altså sige, at det, vi har tilbage, i virkeligheden kun er stivnede fortidslevninger. Vi befinder os i forhold til vore minder i den samme situation som J.-L. Godards »carabiens«. Vi forestiller os, at vi ejer vort liv på samme måde, som de gennem deres postkortsamling troede, at de ejede verden. Såvel billedhuggerkunsten som malerkunsten og fotografiet kan betragtes som et forsøg fra menneskets side på at standse tidens gang og forevige et kort øjeblik.

Man genkender heri uden vanskeligheder et tema, som Alain Renais med forkærlighed har behandlet, og som går igennem hele hans værk lige fra »Hiroshima, min elskede« til »Jeg elsker dig, jeg elsker dig!«. Det er da heller ikke for ingenting, Chris Marker i begyndelsen af 50-erne netop i samarbejde med ham har lavet en kortfilm med titlen



»Les statues meurent aussi«. Når Marker i »År nul« har valgt at benytte stillbilleder, er det, fordi de bedre end noget andet formår at udtrykke menneskeåndens magtesløshed, når det gælder om at genoplive, henholdsvis genopleve, fortiden.

»År nul« er altså en film om tiden. Og desuden er det en film om videnskabens og fornuftens begrænsning. Orly, den 3. verdenskrig, radioaktiviteten og dr. Frankenstein og hans indsprøjtninger (som gør det muligt at gå på opdagelse både i fortiden og i fremtiden) danner alt sammen rammen om og er redskab for en udforskning af tiden. Naturligvis er det fiktive redskaber, eftersom filmen ikke har noget som helst videnskabeligt sigte. Marker indskrænker sig nemlig til at opstille følgende postulat: Det, menneskene i dag drømmer om, er at erobre rummet (filmen er optaget i 1962). Lad os give denne drøm et andet mål og i stedet erobre tiden. »År nul« er altså en pseudoscience fiction-film. Den er fiction, men ikke »science« – det stik modsatte af »Alphaville«. I »Alphaville« stiller Godard en række spørgsmål med hensyn til fremtidens civilisation, elektronikkens og datamaskinernes civilisation. Marker går i den modsatte retning og følger som Marcel Proust »sporet af den tid, der er tabt«. Godard afslører forstandens ødelæggende magt, når den overlades til sig selv. Marker skildrer mennesker, som ad fornuftens vej prøver på at nå det, der netop ikke kan nås med fornuften: livet, tiden, kærligheden.

Den »han«, filmen handler om, og som »vågner op i en anden tid«, er nemlig ude af stand til på ny at møde den kvinde, som han før i tiden har set på tilskuerbalustraden i Orly. Han finder hende ganske vist igen, men han »møder« hende ikke. De er nemlig begge to »uden minder og uden planer ... Det eneste holdepunkt, de har, er duften af det nu, de lever i.« Han forsøger at give sin kærlighed en tidsdimension og at gøre den til noget andet og mere end en række flygtige møder. Et kort øjeblik får den unge piges ansigt liv på ny. Men et øjeblik efter ser vi de to elskende vandre rundt på et museum fuldt af udstoppede dyr. Også disse billeder er afslørende. At udstoppe dyr er nemlig noget lignende som at tage øjebliksbilleder eller at samle på gamle minder. Det er alt, hvad fornuften formår, når det gælder om at bemægtige sig og fastholde livet. Og i det har vi symbolet på den død, der skildres i slutscenen. Hukommelsen er ikke andet end et museum: alt, hvad der er i den, er dødt.

Den tragiske tone, der går igennem hele filmen, hænger altså sammen med det nederlag, mennesket oplever, når det prøver på at flygte for tiden, og samtidig er den et udtryk for forstandens magtesløshed, når det gælder om at løse kærlighedens gåde.

Førsteindtrykket af dette mystiske værk frister til at betragte det som en ganske vist fremragende, men dog udelukkende filmsproglig præstation. Men i virkeligheden går det langt dybere end som så. Det korte film-digt afslører sig som en dybtbørende betragtning over livets og kærlighedens vilkår i en verden, der er underkastet tidens lov, og hvor enhver levende oplevelse et øjeblik efter nødvendigvis kun kan være et dødt minde.

En »filosofisk« film af en stor visionær digter.

Martin Drouzy

■ LA JETÉE (AR NUL) 1962 (NB: officiel premiere 15. april 1964). NATIONALITET: Frankrig. PRODUKTION: Argos Films. INSTRUKTION/MANUSKRIPT: Chris Marker. FOTO: Jean Chiabaud. KLIP: Jean Ravel. SÆRLIGE EFFEKTER: C. S. Olaf. TONE: Antoine Bonfanti. MUSIK: Trevor Duncan og »Liturgie Russe du Samedi Saint«. MEDVIRKENDE: Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Branchu, Philbert von Lifchitz, William Klein, Ligia Borowczyk, André Heinrich, Jacques Ledoux, Pierre Joffroy, Etienne Becker, Janine Klein, Germano Facetti. LÆNGDE: 29 min. DANSK UDLEJNING: Ove Brusendorff. DANSK PREMIERE: Fasan 9. 2. 1970.

## LØMLERNE

Et stykke inde i François Truffauts anden film, »Les mistons«, optræder der pludselig lidt umotiveret en mand med en have-slange. Denne spøgefulde rekonstruktion af Lumières »L'arroseur arrosé« findes ifølge »L'Avant-Scene du Cinéma« nr. 4, 1961, ikke i Truffauts første og fem minutter længere version af filmen, og må således være indføjet ved den senere redaktion af filmen, som erstatning for nogle længere dialog-scener mellem de to elskende.

Denne udskiftning angiver, at Truffaut anskuer »Les Mistons« som lidt af en æstetisk programmerklæring. Den er hans første offentligt distribuerede film (i 1954 lavede han 16-mm-filmen »Une visite«), og der ligger på én gang en koket selvfølelse og en klar tendens i associationen til Lumière. »Les mistons« lægger grunden til Truffauts senere værk, ligesom Lumière lægger grunden til selve filmkunsten. Og ved valget af Lumière-citater har Truffaut samtidig markeret sit standpunkt i grundkonflikten mellem Lumière-realismen og Méliès-fantasi.

I al sin uforpligtende lethed foregriber »Les Mistons« en række temaer og stil-træk i Truffauts senere produktion. Den fortæller ligesom de fleste senere Truffaut-film om en kærlighed, der udmunder i pludselig død, og den er i sin skildring af barnets fascination af det erotiske en klar forstudie til »Ung flugt«. De lyriske cykelture og anvendelsen af fortælleren som uddybende og distance-rende faktor videreføres i »Jules og Jim«.

I sig selv har »Les mistons« ikke megen vægt – ja, dens charme består netop i dens henkastede, luftige vægtløshed, den fjerlette leg med et tema, hvis smerte kun ligger som en næppe hørlig undertone bag de solbeskinnede billeder. Drengenes forelskelse i Bernadette modsvares af Truffauts forelskelse i det nye medium, han har fået mellem hænderne og som i en udsøgt rytmisk billedfølge lader ham følge pigens cykeltur gennem dekorative mønstre af sol og skygge.

Da Truffaut igen i »Stjålne kys« så tilbage på ungdommens »bonheurs fanés«, blandedes bitterheden og sødmen med større vægt på det bitre og med ulige større perspektiv, men »Les mistons« er en værdig og karakteristisk prolog til Truffauts senere værk.

Morten Pii

■ LES MISTONS (LØMLERNE) 1957. NATIONALITET: Frankrig. DISTRIBUTION: Les Films de la Pleiade. PRODUKTION: Les Films du Carrosse. PRODUCER: Robert Lachenay. INSTRUKTION/MANUSKRIPT: François Truffaut efter novelle af Maurice Pons. FOTO: Jean Malige/Ass.: Jean-Louis Malige. KLIP: Cecile Decugis/Ass.: Michele de Possel. MUSIK: Maurice Le Roux. INSTRUKTØRASSISTENTER: Claude De Givray og Alain Jeannel. SPEAKER: Michel François. MEDVIRKENDE: Bernadette Lafont (BERNADETTE), Gérard Blain (GERARD), Jean-Claude Brialy. LÆNGDE: 18 min., 493 m. ORIGINALLÆNGDE: 28 min., 763 m (NB: Filmen nedklippet af Truffaut til dens nuværende 18 min.). DANSK UDLEJNING: Warner & Constantin. DANSK PREMIERE: Fasan 9. 2. 1970 (sammen med Chris Markers »La jetée« og Godards »Anticipation«).