

forskellige lykkelige omstændigheder) lykkes det hende trods alt at undslippe sin skæbne. Chabrol har her for en gangs skyld lavet en film, som ikke kun er misantropisk og pessimistisk.

Hvad er det så, han vil fortælle os med denne moderne fabel, denne Askepot i ny udgave? Ligesom i sine senere film, »Dyret skal dø«, »Slagteren« og »Lige før natten«, blotlægger han også her forskellige sider af samfundet i dag med nogle af de fremmedgørende kræfter, det indeholder: penge, magtbegær, sex, alkoholisme, narkotika, porno osv. Filmens overdrevne dualisme afspejler de modsætningsforhold og den konkurrencementalitet, det moderne samfund tvinger menneskene ind i. Modsætningerne gælder ikke bare forholdet mellem stærke og svage, rige og økonomisk umyndige. De gælder også – og ikke mindst – forholdet mellem generationerne og mellem mand og kvinde. Den filmiske struktur, Chabrol her har valgt, gør efter min mening bare hans fremstilling og hans anklage endnu mere overbevisende og slagkraftig end i »Slagteren« og »Lige før natten«. Mod hans samfundskritik i disse to film kunne man nemlig med rette anføre, at der var tale om patologiske grænsetilfælde. I »Terror« drejer det sig ikke længere hverken om et bestemt miljø eller om enkeltindivider, men om samfundstrukturer, – om et klassesamfund, som uvægerligt må forpeste og fordærve alle

medmenneskelige forhold. (At filmen denne gang udspiller sig i Belgien og ikke i Frankrig virker kun som en yderligere bekræftelse af dette.) I en sådan kollektiv sammenhæng må den enkelte kæmpe en fortvivlet kamp for at bevare sin identitet og sin selvrespekt. Men at dette så også virkelig kan lykkes, er – som allerede nævnt – et nyt træk i Chabrols syn på hans samtid.

Filmen, der som bekendt er lavet for »Lige før natten«, viser endnu en gang Claude Chabrol som en fremragende billedfortæller og en passioneret moralist. Han indtager dermed sin plads i en lang fransk tradition, der omfatter folk som Flaubert, Zola og Mirbeau. Hvis han fortsat præsterer to film om året – som han faktisk gør det for øjeblikket – har han oven i købet en chance for at føre sin »menneskelige komedie« til ende og blive en filmkunstens Balzac.

■ TERROR

La rupture/All'ombra del delitto. **Altern. titel:** Hallucination. Frankrig/Belgien/Italien 1970. **P-selskab:** Les Films la Boétie (Paris)/CineVog Film (Bruxelles)/Euro International Films (Rom). **P-leder:** Fred Surin. **Instr./Manus:** Claude Chabrol. **Efter:** romanen »Le jour des parques« af Charlotte Armstrong. **Foto:** Jean Rabier. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacques Gaillard. **Ark:** Guy Littaye. **Musik:** Pierre Jansen. **Tone:** Guy Chichignoud. **Medv:** Stéphane Audran (Hélène), Jean-Pierre Cassel (Paul), Michel Bouquet (Ludovic Regnier), Annie Cordy (Madame Pinelly), Jean Carmet (Monsieur Pinelli), Jean-Claude Drouot (Charles), Mario David (Gerard Mostelle), Michel Duchaussoy (Sagføreren), Catherine Rouvel (Sonia). **Længde:** 125 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Panorama. **Prem:** City Bio, Aalborg 29.10.71.

Hélène (Stéphane Audran) i skæbnegudindernes varetægt i »Terror«s slutscene. – Side 115: Chabrol selv lavede denne billedmontage, der blev brugt som filmplakat, da »Terror« havde premiere i Frankrig.



Kunstner i en karrig tid

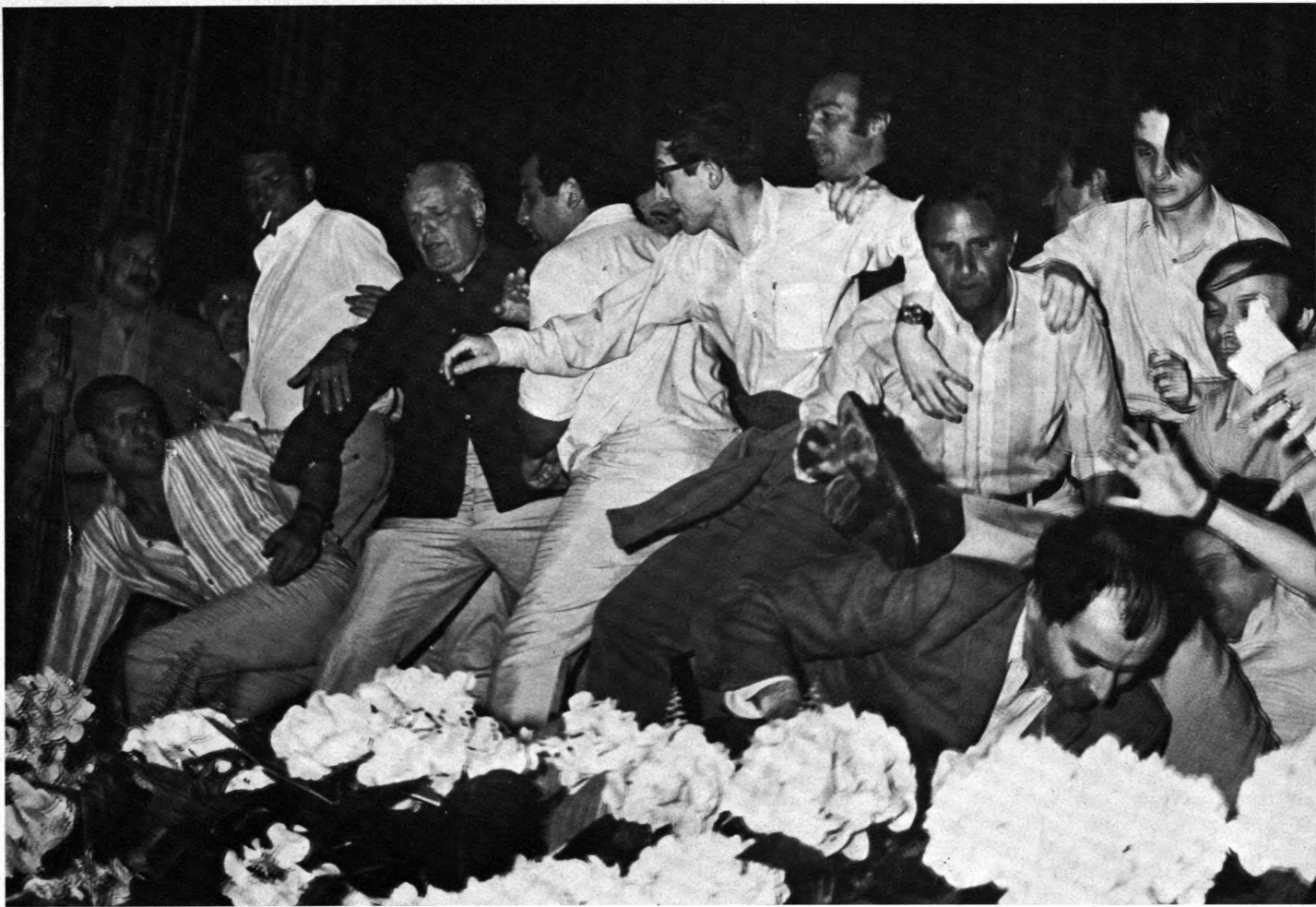
Johs. H. Christensen
anmelder

Chr. Braad Thomsens
Godard-bog

»– wozu Dichter in dürrtiger Zeit.«
Hölderlin

Lad det være sagt straks: Chr. Braad Thomsen har skrevet en mægtig god bog om Godard. To gennemlæsninger fremkalder og bekræfter det indtryk, som dog især fremgår af, at man efter endt læsning sidder tilbage med et sug i maven af længsel efter at se eller gense Godards film. Når bogen er spændende læsning, er det ikke kun fordi Braad Thomsen er inderligt fortrolig med instruktøren og hans indforståede fortolker, der ubesværet flik-flakker omkring i produktionen i fantasifuldt kombinerende associationer. Det skyldes også, at han har udvalgt sig ét central-tema, som spores og forfølges i kronologisk gennemgang af de enkelte film, der får hver deres kapitel. Herved får bogen karakter af drama.

Braad Thomsen koncentrerer sig næsten monomanisk om, hvad han med en fast vending kalder »Godards systematiske destruktion af sit eget filmsprog« (11) og hans deraf følgende afsked med filmkunsten. På den omtumlede tur gennem Godards produktion – fra udgangspunktets polemik mod de etablerede genrer frem til den foreløbige endestation: det sorte lærred og de apersonlige 16 mm produktioner – undgår man ikke at blive diskussionslysten, man kommer slemt i tvivl om flere af forfatterens konklusioner, og adskillige ræsonnementer inviterer til modsigelse, men vil man i virkelig samtale med bogen, når man ingen vegne ved at bestride denne eller hin overvejelse, for Braad Thomsen dokumenterer uimodståeligt destruktionstemaet som det centrale. Her kan



han ikke rokkes, selv om det skulle være muligt at opspore enkelte fejlfortolkninger.

Når man alligevel kan lægge bogen fra sig med en underlig umæt fornemmelse et eller andet sted langt inde i sjælen, hænger det sammen med, at Braad Thomsen i højere grad påviser end egentlig forklarer. Han erklærer selv i forordet, at det er umuligt at komme ind på alle sider af Godards righoldige produktion, men ved sin programmatisk fremhævelse af destruktionsstemaet er det, som om han delvis blokerer for sammenfattende og forbindende analyser af andre motiver, som er uløseligt knyttet til destruktionsmotivet og i virkeligheden sider af dette. Der er tale om motiver, som – også på grund af bogens kronologiske disposition – strejfs eller omtales for i hast igen at forlades, uden at der kommer andet ud af det end gentagelser eller i det højeste supplementeringer. Hvad det er for erfaringer og kræfter i Godard selv, der udløser destruktionsraseriet, er det svært rigtigt at få besked om. Hvordan skal man eksempelvis forstå den sammenknytning af stikkermotiv og destruktionsstema, som foretages på side 11: »En meget kompliceret selvmistænkeliggørelse ligger bag Godards senere systematiske destruktions af sit eget filmsprog, og denne mistænkeliggørelse får første gang overrumplende konkret udtryk i angiverscenen (i »Åndeløs«). Hvor kommer selvmistænkeliggørelsen og opfattelsen af kunstneren som forræder fra?

En replik til bogen må da ytre sig – ikke som et skænderi om fortolkningen af de enkelte film, men som et forsøg på at udbyde elementer i Godards produktion, som Braad Thomsen selv har sans for og fremhæver, og

så eventuelt kombinere dem anderledes, end han har valgt at gøre. I det følgende skal derfor to helt fundamentale Godard-temaer overvejes med stadigt henblik på Braad Thomsens opfattelse: Beskrivelsen af kvinden og forestillingen om kunsten og dens funktion.

Med fuld ret afviser Braad Thomsen den trivielle påstand om Godards misogyni, men siger samtidigt om kvinderne i hans film, at de er »ureflekterede og intuitive væsener, der handler pr. instinkt og ikke på grundlag af nøgterne overvejelser. Deri ligger både deres farlighed og deres fundamentale uskyld. ... Godards kvinder er simpelthen ikke indrettede som mændene. De er som fremmede væsener fra en fjern klode, og undertiden har de magt til at løse op for alle mandens konflikter, undertiden forstærker de hans konflikter til døden. De er på samme tid engle og djævl, men de bærer alligevel så mange menneskelige træk, at manden hele tiden lader sig fængsle af dem og bringes enten i himlen eller i helvede« (14-15).

Dette er bogens første signalement af kvinderne. Nogenlunde enslydende karakteriseres de andre steder: under omtalen af »En kvinde er en kvinde« (28) – i den film er det, Godard hiter på ordspillet »infam« – »une femme« – i gennemgangen af »En gift kvinde« (72-73) og »Alphaville« (82). Hver gang beskrives pigerne som intuitive og uberegnelige, dragende, men underligt adspredte og forbeholdne midt i hengivelsen, fremmedartede og eventyrlige, men dog det synligste udtryk for det samfund, »hvor mennesker er reduceret til objekter« (72), »isoleret fra hinanden i psykiske tomrum domineret af den absolutte mangel på sam-

Lukningen af Cannes-festivalen 1968 markerede Godards definitive brud med den kommercielle filmindustri. Fra festival-optøjerne ses Godard liggende uden solbriller til højre i billedet. Bag ham skimtes halvt skjult François Truffaut, og over ham ses Claude Berri og Jean-Pierre Léaud (med knyttet næve).

lende og meningsfulde følelser« (79). Både Natasha i »Alphaville« og den gifte kvinde Charlotte »gør en dyd ud af at leve ureflekteret i nuet...« »man kan kun vide, hvad der eksisterer i nuet. Ingen har levet i fortiden, og ingen kan leve i fremtiden«, siger Natasha (82), men alligevel kan Charlotte klage over, at følelserne ikke får deres tid: »Du flyver så hurtigt i din maskine – med følelserne er det anderledes«, klager hun til sin mand (75). Braad Thomsen observerer splittelsen, ofte mærkeligt upointeret og giver ingen forklaring, der kan oplyse, hvorfor Godard oplever pigerne på den måde. Tværtimod. På side 95 er han lige så forvirret som Godards mandlige hovedpersoner: Marianne (»Manden i månen«) hævder »ganske vist (!), at hun holder af blomster, dyr, musik og himlens blå, mens Ferdinand siger, at han holder af ærgerrighed, handling og ulykker«. Braad Thomsen får det til, at »faktisk (!) er det modparten, der karakteriserer med deres ordvalg«, og under sig med god grund over, at de sådan bytter roller. Men lidt længere nede på siden citerer han Mariannes replik: »Du taler til mig med ord, og jeg svarer dig med følelser« – og finder at forskellen mellem dem dermed er angivet præcist. Jamen, hvad skal man så tro?

Hvad Godard mener om kunsten, kan det være svært at få hold på, men endnu vanskeligere er det at finde ud af, hvad Braad Thomsen mener, Godard mener om kunsten.

»Jeg så ikke tingene i relation til verden, til livet eller til historien, men kun i relation til filmkunsten« (18), har Godard sagt om sine første film, og ofte skildres kunsten som et surrogat for liv, en måde at opleve på, der skygger for livet og nedbryder evnen til »at tage virkeligheden for, hvad den er«, for »hele tiden stiller kunsten sig imellem den umiddelbare oplevelse og livet« (19). Dette gælder særligt for den lille soldat og Ferdinand, som er »karakteriseret som et menneske, der via kunsten erkender den verden, han lever i« (90).

På den anden side gør Braad Thomsen opmærksom på steder, hvor der forekommer beskrivelser af, »hvordan kunsten ikke behøver at blokere for virkelighedsoplevelsen, men tværtimod kan intensivere den« (20). I »Livet skal leves« paralleliserer Godard ligefrem »mellem kunsten og virkeligheden og sætter ikke noget skel« (33). Og dog er det i akkurat denne film, man finder en af Godards personligste betroelser om kunstneren som en snylter på livet, nemlig i den berømte Poe-oplæsning. »Jeg elskede dig i går« fortolker Braad Thomsen som en skildring af »netop filmkunsten som en overlevelsesmulighed« (62).

På en gang foreligger altså en idé om kunsten som et tilbud om livsintensivering og en oplevelse af den som virkelighedsudviskende. Braad Thomsen definerer og eksemplificerer de to opfattelser sært *distrait* og gør ikke noget forsøg på at forlige dem eller forklare, hvordan det kan gå til, at to ansuelder, som gensidigt synes at udelukke hinanden, kan eksistere side om side i samme kunstners tematisk meget sammenhængende produktion. Spørgsmålet bliver, om der overhovedet findes nogen forklaring.

»Jo, naturligvis mener jeg, at en film bør have begyndelse, midterparti og slutning – men ikke nødvendigvis i den rækkefølge«, lyder den berømteste af alle Godard-udtalelser, og Braad Thomsen citerer den foran kapitlet om »En gift kvinde«. I denne bemærkning ligger mere end blot en velreturneret polemisk replik, og med den i tankerne er det muligt at lirke sig ind til en forståelse af det kaotisk flydende og fragmentariske i Godards film og videre til en kontroversiel enhed midt i deres sammenurium af vidtløftige filosofiske sentenser, sociologi, action og poesi.

Bag det meste af vor foretagsomhed ligger en higen efter og et behov for stabilitet og sammenhæng i tilværelsen. I forgangen tid kunne man se megen kunst handle om netop etablering af stabilitet og udfoldelse af sammenhæng eller om fejlslagne forsøg herpå. I den episke kunst finder man da ofte modeller af forløbet fra motivation og tilbøjelighed over beslutning og aktiv, målrettet indsats til opfyldelse og tilfredsstillelse. Klart at kunne tyde sine tilskyndelser og behov var i mange tilfælde ensbetydende med også at kende svarene på dem, således at der kunne bestå en uproblematisk overensstemmelse mellem det indre, skjulte: hensigt og ønske, og det ydre, åbenbare: handling. I samvittigheden mente man at besidde et af de instrumenter, hvorefter mennesket kunne justere sit forhold til omverdenen og fastlægge en kurs for sine handlinger, som det

kunne enes med andre om at finde farbar og agtværdig.

Forudsat i en sådan kunst var et begreb om mennesket som et væsen, der efterhånden og kontinuerligt udvikles til stadig mere omfattende virkeliggørelse af de anlæg, det har i sig selv, og de muligheder, omverdenen åbner. Men desuden var det forudsat, at struktur og dynamik i denne udvikling var af almen karakter, hvor forskelligartet mennesker så end kunne trives, bestemt og begrænset af evner og miljø.

På en sådan overbevisning kunne man skrive udviklingsromaner, hvor begyndelse, midte og slutning var ombyttelige, for det skete ud fra den formening, at i den enkelte hovedpersons skæbne afbildede man en fast orden bag den umiddelbare verdens øjensynlige mangfoldighed.

I en sådan kunst har ting og genstande i omverdenen ikke samme rang og ens prioritering. Kun i det omfang, de træder i vejen for personerne som spærringer eller lader sig bruge i personernes egen husholdning, kommer de i betragtning. Tingsverdenens genstande må altså spille en rolle i en personlig kontekst for at have krav på interesse og beskrivelse.

Af mange grunde er denne psykologi gået af kunstnerisk mode, mens den stadig lever sit rodfæstede, men ubemærkede liv i de store dele af vort dagligliv, som vi klarer uden dybere omtanke – »på rygmarven«. Farer man travlt hen ad gaden, registrerer og sanser man uvægerligt ting og tildragelser anderledes, end hvis man bare danderer den gennem Strøget. »Ingen ser tingene som de er, men som vore ønsker og vor sindstilstand lader os se dem« (Buñuel).

Det er mod det illusionære i denne omverdensoplevelse, en lang række kunstnere har revolteret, blandt dem Godard. I den sammenhæng må man forstå hans Verfremdelses-effekter og aversion mod »illusionsfilmen, dvs. den film, der appellerer til vor voyeurisme og fungerer som livsstatning« (42) – og i forlængelse heraf hele hans kunstnerproblematik.

Som kunstnerisk ideal fremtræder da en situation, hvor den oplevede subjektivitet elimineres. Kunstneren søger at tømme sin bevidsthed for interesser og vilje for i åben konfrontation med omverdenen at imprægneres af tingene, sådan som de bølger ham i møde i en broget, prægtig og sansepirrende forvirring. »Tom, tom, tom – saligt tom / er verden for andet end ting / levende fald, du og jeg / styrt i det fortsatte revningsøjeblik / eneste levende at stå over for / at stå overfor«, siger Ribbjerg i sit store digt *Frihavnen fra Konfrontation*.

Men når verden bliver kaotisk flydende og tingene ikke længere har deres faste plads, når de ikke længere er »klare og rene« (132), men ses uden perspektivering og med samme *valeur* – omtrent som på telebilleder, kan det blive en omkostningsrig affære, for fæstner en sådan erfaring sig varigt i bevidstheden, kan orienteringsevnen svækkes. Er verden uden sammenhæng, kun summen af alle ting, da opløses også den gamle overbevisning om, at der til tilskyndelser inde i mennesket findes svar og årsager ude i verden.

I »Jeg ved 2-3 ting om hende« forekommer en vigtig passage: Juliette siger: »Det er derfor mine indtryk ikke altid hidrører fra en bestemt genstand. Begæret for eksem-

pel. Somme tider kender man genstanden for sit begær, somme tider ikke. F. eks. føler jeg, at jeg mangler noget, men jeg ved ikke rigtigt, hvad det er – eller jeg er bange, selv om intet bestemt kan gøre mig bange ... F. eks. kan et eller andet få mig til at græde, men årsagen til tårerne findes ikke ... indprentet i deres spor på mine kinder, dvs. at man kan beskrive alt, hvad der sker, når jeg foretager mig et eller andet, uden at angive, hvad der bevirker, at jeg gør sådan.« Herefter følger billeder af gravkøer i funktion, boulevarder under bygning, arbejdere i sving, lastbiler, der lossers grus, karreer, der nedrives etc., og imedens hvisker Godard på lydbåndet, om hvordan han udforsker byen og dens indbyggere og båndene, der forbinde dem.

Den splittelse i bevidstheden, Juliette har erfaret, svarer til disse billeder af en verden i undergang eller tilblivelse: man ser materiale og ingredienser, men hvad de egentlig skal blive til, ved man ikke, for man kender ikke resultatet, som ville afsløre meningen bag den kaotiske sammenhobning. En verden, hvor man kan iagttage tingene, men årsagerne kender man ikke.

Denne opløsning af al sammenhæng, som fuldbyrdes i de gamle kunstarter samtidig med filmkunstens fødsel, er Godard den første, der gennemlever indenfor filmen og med tragiske omkostninger, for den frustrerer evnen til kommunikation. Klarest har han formuleret krisen i sin lange, hviskende monolog i »Jeg ved 2-3 ting om hende«, som Braad Thomsen aftrykker i dens helhed (132). Atomiseringen skildres visuelt: en kop indfanges »lige ovenfra i et kæmpemæssigt nærbillede, så kaffen fylder hele det brede cinemascopelærred og syder og bobler som sære stjernetaåger, som en verden i tilblivelse, mens Godard hvisker på lydbåndet ...« (131). I prosadigtets form taler han om den isolation, som er følgen af svælget mellem subjektivitet og objektivitet: »... da mine ord forbinder ved det, de udtrykker, og isolerer ved det, de fortier, og da et svælg skiller den subjektive vished, jeg har om mig selv, fra den objektive sandhed, jeg udgør for andre ... eftersom jeg ikke kan rive mig løs fra den objektivitet, der knuser mig, og den subjektivitet, der gør mig ensom, og jeg hverken kan hæve mig op eller synke tilbage i intetheden, må jeg lytte.« Kame-raets og mikrofonens iagttagende og lytten-de holdning skal da forene ham med omverdenen: »Verden. Min lige. Min broder.« Og det er jo velkendt, at Godard helst af alt ville redigere det franske fjernsyns nyhedsudsendelser. Men heller ikke denne kunstnerholdning er tilforladelig, for som det hedder i det Fanon-citat, Braad Thomsen har sat som motto for bogen: »Enhver tilskuer er enten en kujon eller en forræder.«

I overensstemmelse hermed er det Godards grundlæggende kunstnererfaring, at den kunstner, der som en anden voyeur blot registrerer livet, ender med at forråde og ødelægge det. Sådan må man forstå stikkermotivet rundt omkring i hans film, og især fremgår det af Poe-situationen i »Livet skal leves«, hvor maleren i skildringen af sin hustru suger livet ud af hende og omsætter det til kunst. Derfor stemmer det næppe, som det kan synes at fremgå af Braad Thomsens bog, at Godard snart er mistroisk over for kunsten, snart ser den som en overlevelsesmulighed (62). Når kunsten i »Jeg elskede

dig i går« kan fremtræde så meningsfuld i Fritz Langs bedagede skikkelse, har det ganske særlige årsager.

Der findes især hos Godards mandlige hovedpersoner og sandsynligvis også i ham selv – jvf. Truffauts ord om hans fortvivlelse, mens han optog »Åndeløs« (10) – en længsel tilbage mod en verden fuld af ord og mening. »Men skønt vi kan længes tilbage mod Bogart og Romeo og Julie og de »rigtige« gangsterfilms verden, så er den tid uigenkaldeligt forbi. Vor verden begynder med »Åndeløs« i 1959, og alt er meget kompliceret«, siger Braad Thomsen meget rigtigt (13). Og mænd, der lever i en verden så uoverskuelig og uigennemtrængelig som Resnais' »I fjor i Marienbad«, drømmer i Godards film om at spille hovedrollen i så streng og klassisk en film som Howard Hawks' »Rio Bravo« (63). Derfor optræder også alle disse uopnåelige forbilleder, som Braad Thomsen opremser, og blandt dem må man regne Fritz Lang. Hans kunst er det, som vurderes så positivt, ikke et abstrakt begreb om kunsten i almindelighed. Afgørende er, at han, en gammel, modnet og afklaret mand, ses som forvalter af en fjern og tabt tradition, som skaber af rolige, sammenhængende og klassiske film med begyndelse, midte og afslutning i den rigtige rækkefølge. Lang laver film om Odysseus, som skabte den længste, mest uholdende historie, der kendes og i sejrrig kamp mod omstændighederne, som netop er ved at tage livet af Godards personer. Derfor hører han hjemme i fortiden, som Godard og hans personer højest kan forholde sig til i *erindringen* – som titlen lyder på den monolog, Charlottes mand fremsiger i »En gift kvinde«. At fortiden vittelig er fjern, fremgår jo af, at der så sjældent hentydes til den i Godards film, og Godards længsel mod den demonstreres af filmens afsluttende kamerabevægelse, sådan som Braad Thomsen beskriver den (66), men det forbliver en pointe, at Lang er kunstneren, Godard hans assistent.

Således indtræder Fritz Lang smukt som fløjmand i den række af erfarne, livskloge mænd, der jævnlige dukker op i Godards film for at give de flaksende hovedpersoner del i deres livsvisdom. Braad Thomsen stiller Langs kunst på linie med Rossellinis mirakel, og fuldt berettiget, men på en anden måde end han mener. For ligesom miraklet er umuligt i en tid uden tro, er den kunst, hvis grundelement er historien, det i en skizofren moderne tid – tiden efter »Åndeløs« 1959.

I en verden så kompliceret og sammenhængsløs, at selv menneskelige følelser drænes for konstans, bliver også mennesker til ting som al anden ragelse, verden er fuld af. Man kan kun give Braad Thomsen ret i hans fremhævelser af det endimensionale i mange af Godards personer og synes, at han handler klogere, end han måske selv ved af, når han flere gange stiller sig skeptisk over for forsøg på at tolke personerne og deres konflikter psykologisk og selv helt afstår fra den slags. De lader sig nemlig for det meste slet ikke tolke psykologisk. Skal man gå psykologisk til værks, må man træde endnu et skridt tilbage og forstå hver film eller hele produktionen som udtryk for en bestemt psykologisk/sociologisk tilstand.

Her har man sikkert også forklaringen på, at kvinderne så ofte optræder så underligt

dobbeltbundet hos Godard. Sidder man i den skruestik, hvor man oplever den objektive sandhed, man udgør for andre, som en trussel og sin subjektive vished om sig selv som ensomhed, bliver det umuligt at kommunikere, især med følelserne – i hvert fald hvis der skal være tale om andet end blot et flygtigt møde. Men mere end noget kræver kærligheden historie, og akkurat historie er udelukket i Godards univers. »Notre amour est un amour sans lendemain« synger Marianne i »Manden i månen« (92). Således er det ikke bare den fysiske kærlighed, som er fragmentarisk (»En gift kvinde«).

Kvinderne i Godards film er ofte oplevet og sanset som utroligt fysisk nærværende, dragende og forjættende, men samtidigt som fjerne og drømmende, søvngængeragtige. Som Juliette i »Jeg ved 2-3 ting om hende« kender de sjældent årsagen til deres følelser, som derfor ikke får nogen retning eller mål uden for dem selv. Derfor er de fjerne og uopmærksomme midt i deres fysiske nærvær, og derfor ender kærlighedsforholdene gerne voldsomt eller i en eller anden form for prostitution. Mændene drømmer romantisk om dem som Renoir-piger, men de er splittede som på Picassos billeder (91). Overensstemmelsen mellem følelse og handling er brudt.

Tilsvarende er mændene imidlertid splittede. De drømmer om pigerne og er længselsfulde, men det er en længsel, som kun sjældent kan bevæge sig til at træde åbenlyst frem. Enten er den formidlet, som

Godard har fundet sine berømte solbriller igen.



hos den lille soldat af et kamera, eller den kamouflerer sig i kunsthengivelse (Ferdinand i »Manden i månen« eller som ambition (Poul i »Jeg elskede dig i går«).

Det er den væsentligste side af Godards originalitet, at han er filmkunstens første konsekvente modernist, og det er hans for-tjeneste, at han med vold og magt vil bane sig vej ud af miseren. Om denne selvmorderske vej har Braad Thomsen lidenskabeligt, men noget ensidigt koncentreret sin bog, og han følger – solidarisk – Godard til den bitre ende.

Godard kan ikke – som Ribbjerg – opleve tingsmassen i den ellers tomme verden som en salig tilstand, og han hengiver sig heller ikke til æstetisk formuleret lede ved den. I det univers, hvor selv sproget – »... det hus, hvori vi bor«, Juliette i »Jeg ved 2-3 ting om hende« (134) – falder sammen om ørene på folk, vælger Godard oprøret. Han vælger at se tingenes perverterede tilstand i sammenhæng med det politiske system, som er rammen om den tilværelse, han skildrer og selv er en del af. Skylden lægges hos det kapitalistiske system, der efter sit væsen må reducere alle ting og forhold til varer. Når Godard destruerer ikke bare sit eget filmsprog, men hele den æstetik, som er blevet til på dette samfunds betingelser, er det ikke af nihilisme. Det sker ud fra den mening, at vil man begynde forfra, må man først have gjort rent bord. Det sprog, han destruerer, er nok hans eget, men det er dødt i forvejen. Det er en losseplads, han rydder op på. Muligvis bliver han aldrig i stand til at begynde forfra og lære et nyt, levende sprog. Selv har han antydnet en anden udvej: Til slut i sin lange monolog i »Jeg ved 2-3 ting om hende« siger han: »Og skal tingene alligevel igen blive klare og rene, kan det kun ske ved samvittighedens tilsynkomst«. Men hvor der er samvittighed, er der også bevidst og målrettet handling. Når Godard har forladt den kunstnerrolle, han oplevede som snærende og isolerende og i sidste instans som forræderisk, er det uden tvivl med henblik på handling, og som (politisk) handling og indsats ønsker han da også sine produktioner fra det sidste par år opfattet. Det er derfor dybt ironisk, at Braad Thomsen kan finde på at skildre netop den situation, hvor Godard trådte ned fra sit lærred og ud af sin inaktive kunstnerrolle for at handle: Filmfestivalen i Cannes 1968 – som – en film. Godt nok er det et kompositorisk greb fra Braad Thomsens side, som man næppe skal lægge alt for meget i, men det er alligevel tankevækkende.

Arthur Penn har engang ønsket for Godard, at han en skønne dag måtte komme frem af sit skjul bag de sorte solbriller. Og at Godard på utallige billeder optræder med de karakteristiske solbriller, kan jo godt tolkes symbolsk, de bidrager til indtrykket af den blufærdige, ensomt iagttagende kunstner. Godard bliver nu nok, hvor han er, men man har lov at håbe, at der vil komme (film)kunstnere, der på en gang vil kunne holde sig Godards erfaringer og indsats efterrettelige og så samtidig fordybe sig i den sammenhæng og de lovmæssigheder, vi alle forudsætter i vor daglige omgang med hinanden.

Johs. H. Christensen

■ *Chr. Braad Thomsen: Jean-Luc Godard. Fra gangstere til rødgardister. Film/Rhodos, 1971. 212 s. ill. Kr. 36.*