

Schweizeren Claude Goretta har allerede med sine tidligere film vist at han er en original og personlig kunstner der konsekvent arbejder med en klar tematik, hvad enten forlæggene er hans egne, som i de to første spillefilm »Le fou« (Den gale – 1970), som vi endnu har til gode herhjemme, og »Invitationen« (L'invitation – 1973; jvf. Ib Montys gennemgang heraf i Kosmorama 119/1974 + udførlig biografi), eller andres som i f.eks. »Jeg elsker dig« (La Dentellière (Kniplersken) – 1976). Det tema hvorunder al inspiration indordnes drejer sig om det svageste leds skæbne i en samfundsmekanisme der er ubønhørlig. Han viser os den uafvendelige proces samtidig med at fingeren let – uden dogmatisk politisk aftryk – sættes på det skyldige punkt, der først og fremmest er af psykologisk karakter.

Handlingen i »La Dentellière« er meget spinkel: François er humaniorastuderende og ud af et højborgerligt miljø. Béatrice er damefrisørrelev og bor sammen med sin mor der er ekspeditrice. De møder hinanden en sommerdag i Caubourg i Normandiet. Begge er alene og småkeder sig, hvorefter bekendtskabet kan indledes. Hun er fåmælt og tillukket, tilsyneladende uvidende om mange ting. Han tiltrækkes af hendes for ham gådefulde væsen, der taler til hans maskuline forfængelighed med dens indhold af dominans-tendenser. De flytter sammen i hans lejlighed i Paris da ferien er forbi. Hun udfylder her i den grad alle rollerne som »husmor«, elskerinde og elev så perfekt, at han lidt efter lidt mærker en stærk kedsomhed hos sig selv. De sociale og dermed psykologiske forskelle mellem dem bliver ham for store, og han ender med at levere hende tilbage til hendes mor. Tak for lån! Her sygner hun hen såvel fysisk som åndeligt, og i filmens sidste afsnit besøger François hende på en psykiatrisk klinik, hvor hun lever i en søvngængeragtig tilstand med en minutøs erindring om deres forhold. Han gribes omsider af en voldsom skyldfølelse, idet der falder en del skæl fra hans øjne ved mødet med hende; men han evner ikke at forcere de psykologiske og samfundsskabte barrierer der adskiller dem.

At filmen er blevet så vellykket skyldes altså ikke en original handling, men derimod det indhold Goretta har givet de enkelte scener, hans symbolanvendelse. Persontegningen er kolossal stringent og billederne fyldes af en helt usminket realisme der giver tilskueren en både præcis og nuanceret opfattelse af de forskellige personers psyke og de omgivelser de indgår i. En sammenligning med den flamske maler Vermeer trænger sig naturligt på. Goretta lægger selv op til denne association, når han afslutter filmen med at citere sit forlæg, der taler om Béatrice som en »lille eksistens« hvis personlighed kun bemærkes af kunstneren, der derefter i sit atelier forvandler hende til »Perlevejske«, »Malkepige«, »Linnedsyerske« eller – »Kniplerske« i et beåndet og detaljefyldt genrebillede.

De enkelte scener er ret korte, men langt fra at gøre filmen usammenhængende fungerer de som bogstavtegn i et ord, eller masker i en knipling, om man vil, og tilskueren har ingen problemer med at knytte forbindelsen bagud eller fremad. Disse scener er så mange og meningsmættede at en overkommelig beskrivelse af dem må ske efter en udvælgelse, der kan komme til at virke vilkårlig, hvis man ikke gør sig klart at ethvert valg er yderst subjektivt.

Beatrice (Isabelle Huppert) på St. Laurent kirkegården.

»Jeg els

Béatrice & Steen Schultz - Petersen



ker dig«



B. SCHITTER
LINE 26 DIV
SEPT 21 1941

Hvis vi kalder de enkelte scener for bogstavtegn bliver der tale om adskillige eksempler på allitteration, idet scener fra begyndelsen af filmen gentages hen imod slutningen. Her tænker vi særligt på to sminkesekvenser, hvor Béatrice i den første får lagt make-up af kollegaen og veninden Marylène, og i den anden forsøger sig på egen hånd. Disse to scener har tilsammen stor psykologisk dybde. Første gang udsiges der mest om Marylènes mentalitet: hun majer Béatrice ud for at denne skal kunne behage, og på den måde have lettere ved at sælge sig som en regulær vare, således som hun selv gør det. Men i det umiddelbart følgende klip vasker Béatrice hele sminken af og understreger på den måde en ægte naturlighed over for Marylènes forskønnede og tilslørede virkelighed. Pendanten findes straks efter bruddet med François; da sidder hun alene og udtryksløs foran spejlet i salonen i færd med at lægge den samme upersonlige make-up. Marylène passerer forbi og bemærker med tilfredshed at hendes »elev« gør sig smuk. Med så enkle midler angiver Goretta at Béatrices verden begynder at bryde sammen. Hun er blevet vraget som den hun er, og alternativet skulle så være at hun forsøgte en anden tilværelse i en tillært og kunstlet rolle.

Dette kan man sammenholde med en scene i begyndelsen, på hendes værelse i Cabourg, hvor François læser nogle linier højt af novellen »En landtur« af Maupassant: »Lige over deres hoveder, siddende i et af de elmetræer som gav dem ly, sang fuglen stadig af fuld hals ... De talte ikke, af frygt for at skræmme den«. Herved opnår Goretta en flerdimensional kontrastvirkning. Oplæsningen af novellen og Mariannes citat fra lærebogen finder sted på tidspunkter, hvor François' og Béatrices forhold er i yderpositioner, henholdsvis højdepunktet og lavpunktet for deres indbyrdes kommunikation. Desuden er den en kontrast mellem deres erotiske spændinger i de to scener. I den sidste er disse ganske simpelt forsvundne, og i den første er de under opbygning, godt hjulpet af et ikke lydløst par i naboværelset. Maupassant-novellen er yderst velvalgt. »En landtur« er et berømt eksempel på naturerotik, hvor en kvinde og en mand, der intet kender til hinanden, finder sammen i skoven og bliver ét med den i et kort øjeblik, for dernæst at skilles. Fuglen skildrer ved sin sang deres stumme forening, og det er dette billede på samhörighed på trods af sprogskel som Goretta (der selv har filmatiseret novellen til TV) benytter med stor effekt. For da François et øjeblik efter foreslår at de skal gå ud på diget, bryder han denne sjæle-nes naturlige harmoni og afslører sig allerede her som stående fjernt fra Béatrices intuitive begavelse.

Béatrice har nemlig i meget høj grad en forbindelse med naturen, takket være hendes intuition. Dette viser hun bl.a. i filmens måske mest betagende sekvens: Da hun i scenen lige efter oplæsningen af novellen, sammen med François, besøger St. Laurent Kirkegården, som de allierede efter 2. Verdenskrig indrettede til ofrene fra D-dagen, standser hun op et øjeblik ved et kors og lægger en lille sten, som hun instinktivt samlede op på den første strandtur med Marylène og har haft liggende i sin trøjelomme. Hun har en levende forståelse for den naturmæssige, historiske og filosofiske sammenhæng mellem gravene og strandbredden.

En sådan poesi og meningsfylde opnår Goretta også takket være de idelle skuespillere. Han har et skarpt blik for hvad han kan bruge dem til. Ligesom Dreyer kan han aflokke dem de mest stemningsmættede udtryk, og det gør han, i følge sig selv, ved evt. konstant at ændre på scener

udformning, så de kommer til at være i overensstemmelse med den pågældende skuespillers temperament, og ifølge Isabelle Huppert (Béatrice), ved grundigt at gennemdrøfte filmen med de medvirkende inden optagelserne, men ikke under. Resultaterne er forbløffende. Alle de valgte skuespillere passer så præcist til deres personer som det overhovedet er tænkeligt. Deres nuancerede spil og de situationer de optræder i gør tilskueren til opdagelsesrejsende i et land med tilsyneladende udtømmelige rigdomme.

Det overfladiske hos Marylène skildres tillige symbolsk i endnu to komplementære sekvenser: hun går en tur på stranden sammen med Béatrice der interesser sig for hvor langt stranden går. Marylène, der er lettere irriteret over vejret og det manglende liv, kan ikke se formålet med at undersøge dette forhold nærmere. Hun stiller sig tilfreds med det umiddelbart nærværende og tænker kun på, hvordan hun kan udnytte øjeblikket; længere går hendes horisont ikke. Da Béatrice og François senere går den samme tur, når de til vejs ende, dvs. dertil hvor en barriere vanskeliggør videre fremfærd – men denne er dog mulig! De standser op, konstaterer at byen Houlgate ligger i det fjerne, lidt hævet som et lokkende Samarkand, hvorefter de vender om. De kunne altså gå meget længere end Marylène, men de kan ikke nå tilstrækkeligt langt, hinsides alle psykologiske barrierer. Goretta får endvidere lagt en social dimension ind i samme scene ved at lade François spørge Béatrice hvad hun laver. Her får vi det første éntydige præj om en *mésalliance*. Indtil da har man kunnet mærke en vis træghed i konversationerne uden nødvendigvis at gennemskue konsekvenserne. Erindrer man på dette tidspunkt de scener som er forløbet siden deres første møde, kan man allerede nu skimte omridsene af et skilderi.

Således slår Goretta tonen an helt fra starten. Thi kontakten imellem dem opstår jo ikke som følge af en stærk indre higen, men udelukkende fordi begge på grund af omstændighederne keder sig og mangler tidsfordriv. Béatrice er tilidsfuld og hengiven, hvilket hendes miljø har gjort hende til, og François begejstres af sin succes som Don Juan-lærling. Han hvirvles med af kræfterne i sin egen umodne forfængelighed, der ligeledes er miljøbestemt. Begge er de børn af deres sociale forhold, men da han er den dominerende faktor, falder skylden på ham for at have drevet spøgen for vidt.

Den intellektuelle forskel på dem markeres også under den omtalte spadseretur på stranden, hvor han spørger hende om hvad hun læser, og får det afslørende svar, at det har hun ikke megen tid til. Interessant er derefter den uddybning af problemstillingen der sker, da François' studiekammerat, Marianne, kommer på besøg for at diskutere et sprogligt spørgsmål med ham: »Derfor kongruerer fonement – ikke med et konkret fonetisk billede – men kun med sådanne billeders fonologisk relevante særegenheder«. Det er et vanskeligt tilgængeligt citat, og der er intet ejendommeligt i at François ønsker det gentaget af Marianne. Med et nøgternt videnskabeligt citat får Goretta sat en tyk streg under Béatrice og François, og dermed en afslutning på deres forhold. Med andre ord: det er umuligt for dem at kommunikere indbyrdes da de »meddelelser« Béatrice udsender ikke har nogen konkret form, der er det eneste François kan forstå. Han kan ikke opfatte de særegne signaler der i og for sig mere præcist tolker en given psykologisk situation, men som blot ikke er håndgribelige udsagn.