

2-3 TING OM ONKEL JEAN, HAVET OG MORGENRØDEN



JAN KORNUM LARSEN ANALYSERER GODARDS
»FORNAVN CARMEN« OG TRÆKKER PARALLELLER
TIL TIDLIGERE MESTERVÆRKER AF GODARD

1

... Efter at Velazquez var fyldt halvtreds malede han ikke længere noget præcist og konkret. Han drev gennem den materielle verden, gennemtrængte den som luften og tummørket. I skyggernes spil fandt han uventet nuancer af farve, som blev selve det usynlige hjerte i hans tavshedens symfoni. Hans eneste oplevelse af verden var de mystiske kopulationer, som forenede former og facetter med en hemmelig, men uundgåelig bevægelse og som ingen trækning eller rystelse nogensinde ville kunne skille eller hindre. Rummet herskede alene. . . Det var som om en eller anden svag stråling, idet den gled hen over fladerne, farvedes af deres usynlighed, formede dem og forsynede dem med figur . . .

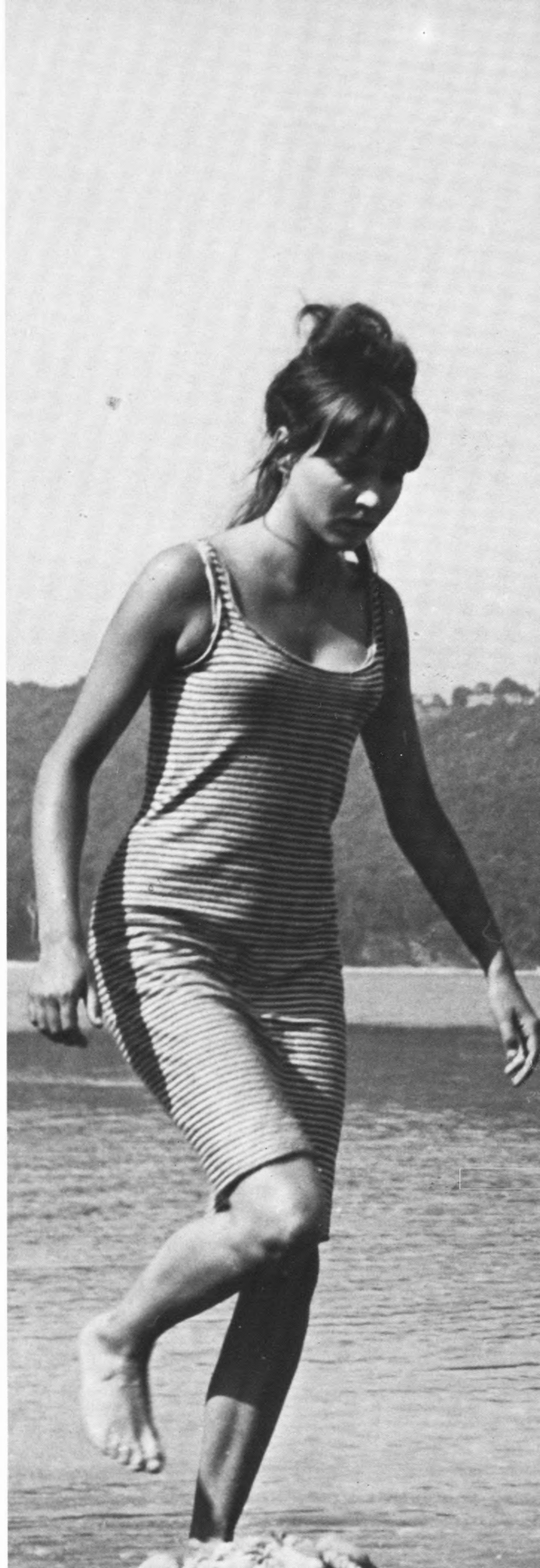
Kunstkritikeren Elie Faures smukke fortolkning af den spanske 16. hundredetals maler Velazquez¹⁾ indleder Godards film fra 1965 »Pierrot le Fou«, hvor hovedpersonen Ferdinand/Pierrot (Belmondo) – til sin kones store forargelse – læser afsnittet op for sin lille fem-årige datter. Når jeg graver »Pierrot le Fou« frem, er det selvfølgelig fordi jeg mener, at den på særlig måde hænger sammen med og belyser Godards seneste film: »Prénom Carmen« – Fornavn Carmen.

Godard blev dengang spurgt, hvorfor han havde netop denne henvisning til Velazquez og han svarede: »Fordi det er filmens tema. Definitionen derpå. Velazquez malede mod slutningen af sit liv ikke mere præcise former, men hvad der lå imellem disse præcise former.

Eller som Ferdinand/Pierrot siger et sted i filmen: »Jeg har fået en idé til en roman. Jeg vil ikke skrive om en mands liv, kun om livet, selve livet. Hvad der er imellem mennesker. Rum . . . lyd . . . farver . . .«

Og det forekommer mig, at sammenstillingen af rum, lyd, farver i mystiske kopulationer ganske godt gengiver det væsentlige i Godards ellers så uoverskuelige produktion. Samtidig understreger betagelsen af Elie Faures poetiserende stil et karakteristisk og grundlæggende træk hos Godard – et træk man finder særligt mange spor af i »Pierrot« – nemlig at han tilhører den romantisk-individualistiske tradition. Godard kunne utvivlsomt sagtens se sig selv som en slags Velazquez, således som han her fremstilles: en forener af former; en af dem der gør det usynlige synligt.

I øvrigt har Godard ved en senere lejlighed²⁾ fremhævet den særlige franske kunstkritiske retning som Baudelaire, Malraux og Faure er repræsentanter for. Denne måde at lave kunstkritik på er for ham den eneste gyldige. Det drejer sig nemlig om at være meddigtende og momentvis ligefrem overdrivende. . . hvilket jo giver nette associationer til Cahiers-kritikken fra *dengang*.



2

Fra »Pierrot« til »Prénom Carmen« er ellers umiddelbart set noget af et spring. Atten år helt præcist. I hvilke Godard



har haft diverse *perioder* spændende fra maoisme over vertovisme, sociologisme, fortvivlet tavshed og videomani, tilbage til en slags fiktionsfilm i nogenlunde kommercielt regi.

I 1980 – året hvor han fyldte halvtreds – lavede Godard nemlig »Sauve qui peut (la vie)« med Isabelle Huppert, Jacques Dutronc og Nathalie Baye. Efter en periode hvor folk nærmest omfattede Godard med overbærenhed og betragtede ham som et filmens ringvrag, viste denne film ihvertfald, at han stadig kunne få folk til at hade sig. Væmmelse og afsky var hyppigt forekommende følelser i Cannes-rapporterne fra det år. »Cahiers« var blandt de få, der skrev pænt om filmen og – forekommer det ikke mindst efter at have set »Prénom Carmen« – med forståelse for hvad det egentlig er Godard vil i denne nye fase af hans produktion: Han vil forene maleri og film. Og med al magt undgå det statiske, fikserede. »Sauve qui peut (la vie)« er en film om bevægelse. Personerne er konstant på vej et eller andet sted hen, altid *mellem* to tog, *mellem* to steder, *mellem* to kroppe, *mellem* to projekter. Mellem fiktion og dokumentarisme. Mellem maleri og film. »Jeg prøver at arbejde som en maler«³⁾ har Godard udtalt i forbindelse med sin film.

»Passion« fra 1982 er en indviklet historie om en arbejderske, en arbejdsgiver og dennes kone med Isabelle Huppert, Michel Piccoli og Hanna Schygulla i de respektive roller, samt om en filminstruktør som arbejder med tableau'er inspireret af store maleres arbejder. Ikke just en publikumsvenlig film. Personerne er, i modsætning til hvad vi er vant til, kun elementer i en komposition. Hvis man ser »Sauve qui peut (la vie)« som et forsøg på at skildre hvordan *livet* er en stadig dynamisk bevægelse, kan man se »Passion« som et forsøg på at komme til rette med det, der nu engang er Godards passion: *filmen*. At finde metaforen for livet i filmen. Og se hvordan man formelt kan komme videre mod det punkt, hvor *bevægelserne* i livet falder sammen med *bevægelserne* i filmen. Al denne abstraktion gør det måske forståeligt for mange, at folk generelt irriteres af Godard. Lad mig derfor – efter bedste evne – prøve at gøre det lidt klarere: Det drejer sig i virkeligheden om det gamle kunstteoretiske problem, at der i selve kunstværket er indbygget en form for transformationsmagi. I selve kunstens væsen spiller *metaforen* en dominerende rolle; dette at kunne være to ting på *en* gang, at kunne holde to modsatte synspunkter og alligevel fungere, at være illusion og virkelighed på *en* gang. Kenneth Clark, kunsthistorikeren, forsøgte engang at aflure et Velazquez-billede dets hemmelighed. Han ville se hvad der skete i det øjeblik penselstrøgene og pigmentklatterne på lærredet blev til et syn af *transfigured reality* idet han trådte tilbage. Selv om han trådte nok så mange gange frem og tilbage, lykkedes det ham ikke at holde begge synsmåder på samme tid og han fandt således aldrig løsningen på det problem, han stillede sig. Man kan fornemme hvad det drejer sig om, men ikke forstå det.

Det er altså svært nok i en så »ren« kunstart som maleriet og det bliver endnu sværere, når man har med filmens »urene«, sammensatte væsen at gøre. Man må – som Godard og i virkeligheden alle *levende* kunstnere – opøge grænserne. Den måde hvorpå kunstværkers sprog refererer til den synlige verden er på samme tid tydelig og aldeles uforståelig. Man kan gribe fat i de enkelte dele uden af den grund at få fat i summen af udsagnet. Når Godard f.eks. kalder sin film »Sauve qui peut (la vie)« er det en slags brugsanvisning: »At give en dobbelt titel er også at give mulighed for en tredje titel, idet det står enhver frit for at lave sin *montage* ved hjælp af temmelig præcise og alligevel vage og modsigende henvisninger. Jeg tror faktisk, at hele denne film – og mine film i det hele taget – kan udtrykkes

således. Film er ikke et billede efter et andet, men derimod et billede plus et andet, der tilsammen danner et tredje som så skabes af tilskueren i det øjeblik, han ser filmen.«⁴⁾

Hvis man vil beskrive virkeligheden, må man også beskrive metaforen. Det er hvad Godards to film drejer sig om.

Når Godard netop fatter interesse for maleriet, skyldes det formentlig hans opfattelse af at det *sete* – maleriet – har en større grad af oprindelighed end det *skrevne*. Og drejebogen er som bekendt en næsten uomgængelig forudsætning for at lave film. »Jeg tror« siger Godard, »at man først ser verden og siden skriver den.«⁵⁾ Han ønsker ikke at bruge kameraet som pen, men derimod som *pensel*. Omvejen ad det skrevne gør det jo fristende at søge en tilnærmelse imellem film og det mere oprindelige maleri. Derfor har Godards teknik så stor lighed med penselstrøg. Hurtige penselstrøg, før han glemmer hvad han har set. Faktisk har han altid været hurtig til at lave film: For at redde producenten Georges de Beauregard ud af en økonomisk knibe, lavede Godard i 1966 to film på én gang: »2 ou 3 choses que je sais d'elle« arbejdede han på om formiddagen og efter frokost gik han så over til »Made in USA«!

3

Tilbage til »Pierrot« og »Prénom Carmen«. »Pierrot« er den første af Godards film, der dyrker slægtskabet med maleriet. Når jeg tænker tilbage på filmen, er det først og fremmest farverne, jeg husker. Historien om »det sidste romantiske par«; de sidste slægtninge til »La Nouvelle Héloïse«, »Werther« og »Hermann og Dorothea«, Ferdinand og Marianne, der flygter fra trygheden ud i eventyrets uvished, er naturligvis en tragedie. De elsker hinanden, men er alligevel uforenelige. *Han* taler om ideer, *hun* om følelser. *Hun* ønsker action, *han* passiv fortabelse. *Hun* kalder ham konstant Pierrot – Pjerrot, klovnens der i den franske udgave er mere månesyg, mere ulykkelig – selv om *han* så mindeligt beder hende kalde sig Ferdinand.⁶⁾

Som det sig bør for en ægte tragedie, ender eventyret i døden. Ferdinand dræber Marianne, fordi hun har bedraget ham. Derpå maler han sit ansigt med blå farve, snører først et bælte gult dynamit, siden et bælte rød dynamit om sit hovede og dør – efter først at have famlet lidt med tændstikkerne – en poetisk, næsten Byronsk smuk død. Hvorpå man ser et billede af havet, stille, og derpå af himlen, blå. Mens Ferdinand og Mariannes stemmer forenes i et digt af Rimbaud:⁷⁾

Den er fundet igen
Hvad? – Evigheden.
Det er havet forsvundet
med solen.

Lad os så knytte an til »Prénom Carmen«. Ligesom i »Pierrot« er der et spinkelt plot i form af en slags kriminalhistorie: Carmen (Maruschka Detmers) er medlem af en bande, der begår bankrøverier og kidnapper rige folk. Under et bankrøveri støder hun – bogstaveligt talt – på sikkerhedsvagten Joseph (Jacques Bonaffé) som hun overtaler til at flygte bort med sig, hvilket naturligvis medfører forviklin-

ger og til sidst – som i »Pierrot« – død og ødelæggelse. Joseph søger som Ferdinand at holde Carmen/Marianne fast. Og begge dræber til slut deres elskede: *l'amour – la mort*. Godards opfattelse af kærligheden imellem mand og kvinde har ikke ændret sig i de år, der ligger imellem »Pierrot« og »Prénom Carmen«.

Ikke desto mindre er der i begge disse film en betydelig livsglæde, som man faktisk overhovedet ikke finder i de mellemliggende værker. Og ganske megen selvironi tillige. I »Pierrot« kunne man glædes over det Matisse- og Renoir-agtige farve- og emnevalg, det overdådige antal kulturreferencer – filmen er et mylder af henvisninger til film, romaner, digte, tegneserier etc. som Godard holder af – samt ikke mindst den overordentligt sanselige betagelse af Anna Karina. Men netop betagelsen af Anna Karina set i sammenhæng med den fatalistiske opfattelse af kærlighedens kår, rummer i sig den romantiske stræben efter evighed og undergang. Jeg tror ikke at man går meget fejl, hvis man ser Ferdinand/Pierrot som et spejlbillede af Godard. Et maleri, malet med tykke, korte pensler.

Hvis vi et kort øjeblik vender tilbage til Velazquez, er det ifølge hans biograf Palomino karakteristisk, at han malede med lange pensler, for på denne måde at kunne holde en vis *distance* til sine malerier. Palomino tilføjer, at hans portrætter er uigenkendelige set tæt på, men rene mirakler, når de ses fra en vis afstand. Noget lignende gælder »Prénom Carmen«. Den er »Pierrot« set med den distance, som de forgangne års teoretiseren har givet Godard. Sanselighed overfor virkeligheden sat sammen med teoriernes tørre natur. Kaos set på nøjagtig så megen afstand, at der synes at danne sig former.

»Prénom Carmen« er et forbløffende, betagende mesterværk.

4

Filmen kunne ligeså godt have heddet »Jeannot le Fou«. Godard spiller selv *monsieur Jeannot*, en filminstruktør – Carmens onkel – der dagligt kæmper for ikke at blive smidt ud af det sindssygehospital, hvor han synes at befinde sig bedst. Betingelsen for at måtte blive er, at han med regelmæssigt mellemrum får feber og bliver syg . . . hørte man nogen nævne kunstnerens metier . . . og en af måderne hvorpå han kan få feber er at han giver sig sine lyster i vold. »Hvis jeg stikker fingeren op i Deres røv og De tæller til 33, så får jeg bestemt feber«, siger han håbefuldt til en sygeplejerske, der naturligvis beder ham forklare hvordan han dog kan finde på at sige sådan noget. »I dag gør man aldrig, hvad man har lyst til. Jeg har lyst til at sige det. Får jeg så feber?« svarer onkel Jean.

Og hermed er filmens *rum* angivet. Jeannot/Godard er utvivlsomt gal. Ihvertfald målt med de flestes alen. Sammensætningen af de enkelte af filmens elementer er uventede og »unormale« forstået på den måde, at associationerne får lov til at støde sammen efter Godards lyster. Kun holdes de sammen af *lyd*: Beethovens strygekvarterter (kunsten) går igennem hele filmen og *lys*: havet (naturen) fungerer som en slags parallel til strygekvarterterne, begge dele høres/ses i forskellige tempi og belysninger. Rum. Lyd. Lys. I mystiske kopulationer. Og dette er filmens centrale tema: at afprøve hvornår kunst er kunst og hvornår natur er natur samt undersøge hvad der foregår *imellem* yderpunkterne. *Lyset* afprøves i alle mulige variationer: bølgerne der slår

En scene fra »Fornavn Carmen«



op imod stranden, Carmens ansigt i forskellige vejrlig og situationer, stranden ved ebbe etc. – ikke så underligt, at man i visse situationer kommer til at tænke på Turners malerier. Og *lyden*, musikken, afprøves ligeledes i alle variationer fra bølgeslag, over stemmer, hverdagslyde, »lus-singekoncerter«, onkel Jeans slåen på diverse genstande og til de nævnte Beethoven kvartetter. Alt dette indgår i et kontrapunktisk forhold så man fornemmer, hvad Godard mener, når han siger, at man »hører hvad man ser og ser hvad man hører.«

Det er ikke så tosset endda.

5

Onkel Jean misbruges af sin niece. Hun besøger ham i filmens begyndelse på sindssygehospitalet for at bede ham – galningen der vil udrydde forbrydelsen og uvidenheden fra verden – låne sig henholdsvis en lejlighed i Trouville og noget videoudstyr. Naturligvis skal dette bruges som skal-keskul for hendes bande, der har tænkt sig at begå et røveri i et stort hotel under dække af at optage en dokumentar-film. Carmen og onkel Jean taler selvfølgelig i aldeles forskellige baner: Han tilbyder f.eks. at låne hende sit nye kamera, som han har lavet i samarbejde med køkkenpersonalet. Det kan spille musik, siger han. Og man hører nogle strofer af »Au clair de la lune, mon ami Pierrot. . .«, klimp-ret på klaver.

Forud for denne bizarre konversation går en lille ord-veksling, hvor Carmen først fortæller om *historien* i den film, hun foregiver at skulle lave. Den skal foregå ved havet og det er derfor, hun ønsker at låne lejligheden i Trouville. Hertil siger onkel Jean: »Har du stadigvæk noget kørende med hende?« »Med hvem« spørger Carmen irriteret . . . »Med din mor (og her spilles der på den uhorlige dobbelte betydning af det franske ord *mer/mère*, der betyder henholdsvis *hav* og *mor*) . . . ligesom den lille Elektra. Det er dig, der ikke mere kan huske. Jeg har altid sagt til dig, at du havde talent for ulykken. Hvordan endte det, da alle de skyldige var i et hjørne og alle de uskyldige i et andet?« . . . »Det ved jeg ikke«, siger Carmen irriteret »nå, men er det så i orden med lejligheden?«

Hvem ville ikke synes, at onkel Jean var gal efter sådan en svada.

Imidlertid viser det sig, at der – ialtfald inden for kunst-værkets rammer – er ganske god sammenhæng. Da Carmen til allersidst i filmen er døende – efter at være blevet skudt af Joseph – gentager hun næsten ordret det som onkel Jean har sagt til hende i begyndelsen af filmen og som hun da afviste som uforståelig galskab: »Hvad hedder det, når de uskyldige er i et hjørne og de skyldige i et andet?« . . . »Det ved jeg ikke«, siger en hoteltjener. »Jo«, fortsætter Carmen »når alle har ødelagt alt, når alt er tabt, men solen alligevel står op og luften alligevel er klar.« . . . Efter en lille tænke-pause lyser tjeneren op og svarer: »Det hedder *morgenrøden*.« Man ser så havet, roligt og solbeskinnet. Og hører den dulmende, forklarende lyd af bølgerne, der stille slår ind imod stranden.

Denne slutning er en direkte parallel til slutningen i »Pierrot le Fou«. Den store forskel er, at »Prénom Carmen« fremhæver *morgenrøden*, men »Pierrot« endte i *evigheden*,

intetheden. Digtet i »Pierrot« var Rimbauds, mens den lille dialog om morgenrøden stammer fra Jean Giraudoux' teaterstykke »Elektra«. og det gør jo en forskel.⁸⁾

Godard har i årene mellem »Pierrot« og »Prénom Carmen« udspaltet en række ting. Hvor Ferdinand/Pierrot var en temmelig enkel person, er dette Godards *alter ego* i »Prénom Carmen« skilt ud i henholdsvis den gale onkel Jean – som unægteligt minder en del om Godard – og Joseph, der forbliver en forblindet marionet for Carmen og Kærligheden. Samtidig er der en bevægelse hen imod et sammenfald imellem onkel Jean og Carmen. Foruden Ferdinand og Marianne spillede også *havet* en vigtig rolle i »Pierrot«. Marianne ville hele tiden væk fra havet: »Jeg keder mig, jeg har ikke noget at lave . . .« sagde hun mens hun gik op og ned ad stranden. I begyndelsen af »Prénom Carmen« vil Carmen også væk fra havet, men det ender dog med, at hun accepterer onkel Jeans logik, accepterer sig selv som Elektra, der hader sin mor, men alligevel forløses i en slags poetisk optimisme, som i allersidste øjeblik synes at afværge den fulde tragedie.

Og således væver Godards film bestandigt videre. Lag på lag. I stadig søgen efter de øjeblikke, hvor tingene pludselig smelter sammen og giver indblik.

I en af de første scener med onkel Jean ser man hans dagsproduktion ved skrivemaskinen. Efter en masse ulæseligt krimskrams står der pludselig: »Mal vu, mal dit« – dårligt set, dårligt sagt. Det forfærdelige er, at vi ofte opfatter det klart og logisk sagte, som det godt set.

»Faut chercher«, siger onkel Jean; *man må søge*. Van Gogh søgte en smule gult, da solen forsvandt.

Godard lever stadig.

NOTER:

- 1) Elie Faure: Histoire de l'art. Bd. 1. p. 167. Livre de Poche.
- 2) Cahiers du Cinéma 316. 1980. p. 13.
- 3) Cahiers du Cinéma 316. 1980. p. 17.
- 4) Cahiers du Cinéma 316. 1980. p. 10.
- 5) L'avant scène cinéma. Marts 1984. p. 80.
- 6) Endnu en parallel imellem »Pierrot« og »Carmen«: Carmen kalder hele tiden Joseph for Joe. Heller ikke han bryder sig om at få sit navn forvansket.
- 7) Rimbauds digt stammer fra »Délires II« – delen af »Une Saison en Enfer« – En tid i helvede. Man finder det f.eks. på side 232 i Classiques Garnier: Oeuvres de Rimbaud. Paris 1960. Godard har i øvrigt ved flere lejligheder citeret herfra. Bl.a. i TV-filmen »Scénario du film Passion«, som han lavede for schweizisk TV i 1983. Han skylder i det hele taget den rimbaudske sprog-alkymi meget.
- 8) Mens Rimbaud (1854-1891) holdt op med at digte som tyveårig, fortsatte Giraudoux (1882-1944) hele livet igennem sin ængstelige kamp for at afvende tragedien, der bestod i det totale forfald af de humanistiske idealer. Godards film er også – som jeg ser dem – en konstant kamp for at afvende denne tragedie.

FORNAVN CARMEN

Prénom Carmen. Frankrig/Schweiz 1983.

P-selskab: Sara Films – Films A2/JLG Films. **P:** Alain Sarde. **P-leder:** Bernard Bouix. **Instr:** Jean-Luc Godard. **Manus:** Anne-Marie Miéville. **Foto:** Raoul Coutard (farve). **Klip:** Suzanne Lang-Willar. **Kost:** Renée Renard. **Musik:** Uddrag af Beethovens kvartetter nr. 9, 10, 14, 15 og 16. Spillet af Quatuor Prat (= Jacques Prat, Roland Dangarek, Bruno Pasquier, Michel Sraas). **Tone:** François Musy.

Medv: Maruschka Detmers (Carmen X), Jacques Bonnafé (Joseph Bonnafé), Myriem Roussel (Claire), Jean-Luc Godard (Onkel Jean), Hyppolite Girardot (Fred), Christophe Odent (bandeleder), Bertrand Liebert (Carmens bodyguard), Alain Bastien-Thiry, Pierre-Alain Chapuis, Odile Roire, Valérie Dréville, Christine Pignet, Jean-Michel Denis, Jacques Villeret.

Længde: min. **Udl:** Bellevue. **Prem:** 14.4.84 – Delta.

NB: Den kvindelige hovedrolle var oprindelig tiltænkt Isabelle Adjani, men da hun erfarede hvad rollen rent fysisk indebar, tog hun – bogstaveligt talt – sit gode tøj og gik. Filmen var i øvrigt officielt bidrag til filmfestivalen i Venezia 1983, hvor den blev tilkendt førsteprisen (til italienske kritikeres store overraskelse) samt en pris for bedste lydarbejde.