



## Fra pariser-bohèmen

Knud Michelsen  
skriver om Gauguin  
i Henning Carlsens spejl

I en af *Oviris* første sekvenser spørger en ven Gauguin om meningen med et af hans billeder, og Gauguin svarer: »Det handler om, at der ikke er noget liv efter døden.« Dermed har Henning Carlsen samtidig formuleret det overordnede budskab i sin film, der som sit gennemgående tema har den nybrydende og kontroversielle kunstners eksistensbetingelser. Oversat hertil lyder budskabet: Skal en kunstner vente på at blive forstået og anerkendt til efter sin død, er der i hvert fald én, der ikke har sin glæde af det, nemlig kunstneren selv.

Som bekendt blev det netop Gauguins skæbne at måtte vente til efter sin død, og det blev da andre, der scorede gevinsten af hans livslange kamp for at forny det kunstneriske formsprog inden for maleriet. Selv måtte han i lange perioder klare sig igennem på et eksistensminimum, hvortil kom hånen og foragten, blindheden hos det publikum, af hvis dom han var så dybt afhængig.

I en af sine tidlige myter, »Springeren«, har Johannes V. Jensen leveret en slags formel for forholdet mellem kunstneren og publikum. Den handler om en akrobat, der »mesterligt

leger med sin fuldstændigt komiske afhængighed af jordens tiltrækning.« Og videre hedder det: »Alt det hornkvæg, der ser til, kan ingen vegne komme selv, derfor morer det dem at se et vellykket spring. Men endnu dybere fryder det dem at være vidne til springerens nydelige afmagt. Det godter dem, at han bliver træt. Men den dybeste fryd, de kender, er at opleve at se springeren styrte. Høre knoglerne springe som brænde i hans kød! ... Da får det blandede pak på tilskuerpladserne følelsen af at have siddet til døms. Det man kalder »den offentlige mening« får aldrig anden øvelse.«

På lignende måde tolker Carlsen forholdet mellem Gauguin og hans publikum. Hvad det ikke forstår, og som derfor forurodler, må det latterliggøre eller kule ned.

Det er med andre ord et programmatisk ærinde, Carlsen er ude i, og i overensstemmelse hermed har han valgt at henlægge fil-

men til de to år af Gauguins liv, hvor hans kunst skal bestå den afgørende prøve i forhold til publikums dom, årene i Frankrig mellem de to ophold i Oceanien. Den begynder følgelig i 1893 med Gauguins hjemkomst fra Tahiti med 4 francs på lommen og store forventninger til den udstilling af hans Tahitibilleder, der nu afgørende skal slå hans navn fast. I stedet bliver udstillingen en total fiasko, og vi følger derefter hans liv i Paris og Bretagne, til han i 1895 efter et mislykket forsøg på at skaffe penge ved en auktion atter vender Frankrig ryggen, denne gang for ikke mere at vende tilbage. I mellemtiden er han blevet blasket af for arven fra en onkel, har fået det ene ben ødelagt ved et overfald og blevet påført den syfilis, han 8 år senere dør af. Ikke blot de potentielle købere, men også hans venner er faldet fra, og han rejser tilbage så fattig som han kom, men tillige ribbet for alle illusioner om at vinde publikums gunst.

Alt i alt en grumme sørgelig historie, som dog alligevel lader een kold, for som det allerede ses af dette nødtørftige resumé balancerer den i faretruende nærhed af den rene klische: Historien om det miskendte geni, der må

døje så forfærdelig meget ondt for at dø ensom og ukendt i det fremmede. I »Springeren« er kraften, dybden, farligheden i billedet bevaret. Anderledes hos Carlsen. Her sentimentaliseres den uløselige konflikt i en langtids-spunden yderst forudsigelig beretning, hvor rollerne på forhånd er fordelt. Der er den varme, sanselige Gauguin, følelsesmennesket — »det drejer sig ikke om at forstå, men om at føle«, som han siger. Der er de begavede støtter, Degas og Strindberg, der bøjer sig for, hvad de ikke forstår. Der er de lunkne venner, og der er det kolde, ufølsomme pariserpublikum.

Resultatet er i mine øjne, at filmen er blevet en temmelig udvendig og ivedkommende affære. Jeg kedede mig i hvert fald bravt under den, og på intet tidspunkt følte jeg blot en antydning af den magiske kraft, *Sult* udstrålede. Er *Oviri* et forsøg på at gentage triumfen med *Sult*, må det siges at være et mislykket forsøg. For mens *Sult* var støbt i ét stykke og havde en historie at fortælle, er *Oviri* løs i fugerne og sat sammen af mange små historier, der aldrig finder hinanden. Og mens *Sult* med fænomenal indlevelse direkte fremstillede kunstnerens situation i dens nøgne, grotesk-komiske majestæt, ser vi i *Oviri* en mand snakke om at lide sultedøden, men uden at vi rigtig ved hvorfor. Han har dog mad på bordet, vin i glasset og kvinder i sengen.

Grunden til at det går så galt er, at problemet er galt stillet. Gauguins problem var ikke at blive anerkendt, mens han endnu var i live. Eller rettere, naturligvis var det også det, men der var noget andet, der var langt vigtigere. Gennem hele den kamp, hans liv kommer til at forme sig som, mod familien, mod samtidens kunstopfattelse og moral, mod vestens civilisation og kolonialisme, mod fattigdom og sygdomme, går som en rød tråd en ubændig kunstnervilje, der på én gang forklarer og former dette livsforløb. I næsten overtydelig udgave lever Gauguin op til myten om kunstneren — som genial outsider, undtagelsesmennesket, der betaler dyrt i sit personlige liv for hvad han vinder i kunstnerisk udtrykskraft.

Heri ligger både faren og muligheden, hvis man vil fortælle hans historie. Man kan som Carlsen fokusere på alt det, der står i vejen for geniets udfoldelse og ender da let i bagklogskabens og sentimentalitetens blindgyde, men man kan også fokusere på selve drivkraften bag det hele, kunstnerviljen, og historien kommer da til at handle om et menneske, der besat af sin kunst er villig til at ofre alt for den, kone og børn, borgerlig anseelse og dagligt udkomme. I modsætning til Carlsens historie rummer denne en gåde. Der er intet mærkeligt i, at en nybrydende kunstner mødes med rasende modstand, men hvordan kan det være, at kunsten rummer denne fatale magt til helt at tage et menneske i besiddelse?

Som indledningsvis nævnt tror Carlsens Gauguin ikke på noget liv efter døden. Den virkelige Gauguin gjorde og måtte gøre det,

for følelsen af kaldet og den kompromisløse vilje til at følge det indbefattede for ham som for Van Gogh og århundredskiftets mange andre kunstnerdesperadoer en mystisk dimension, der gjorde det muligt for dem at forstå deres egen besættelse. Om denne særlige sammenhæng skriver Gauguin i sin »Cahier pour Aline«, der er samtidig med pariseropholdet:

»Jeg tror på åndens hellighed og kunstens sandhed — én sand og udelelig helligånd ... Jeg tror, at kunsten har et guddommeligt udspring, og at den lever i alle menneskehjerter, som er oplyst af det himmelske lys; jeg tror, at efter at man har smagt den store kunsts sublim fryd og vidunderlige glæde, tilhører man den fatalt og er den for altid hengiven — man kan ikke fornægte den; jeg tror, at alle, ved dens mellemkomst, kan nå at blive salige.

Jeg tror på en sidste og endegyldig dom, hvor alle de vil blive dømt til skrækelige straffe, som i denne verden har vovet at spekulere i den sublime og kyske kunst, alle, som har besudlet og nedværdiget den med deres følelsers lavhed, med deres smudsige begær efter materielle nydelser. Jeg tror, at til gengæld vil den store kunsts sande disciple og udøvere nyde ære i himlen, og at de hyllet i et guddommeligt silkeslør af skønne dufte, af melodiske akkorder, vil vende tilbage for der i al evighed at finde optagelse i det skød, der er den guddommelige kilde til al harmoni.«

Hvad man end kan mene om denne trosbekendelse, der i øvrigt er en parafrase over en lignende af Wagner, er den svær at se bort fra i en film om Gauguin. Ellers bliver billedet endimensionalt, men det eneste spor af den i filmen er den bundfortvivlede Gauguin, der efter auktionen med talrige fejlslag klimprer sig igennem Jesus bleibet meine Freunde!

Når Carlsen ikke kan bruge den ubændige kunstnervilje til noget, er det ikke blot fordi han da ville være nødt til at lave en helt anden historie. Det ville tillige forstyrre hans ideologisk prægede opfattelse af kunstneren. Hvad der nemlig dybest set fascinerer ham er det uborgerlige ved Gauguin, det frie kunstnersind, kort sagt bohømen med slængkappe, bred stråhat og abe på skulderen vadende gennem byen med sin lige så udstafferede javanesiske elskerinde ved sin side. I denne løjerlige fremtoning, der kan minde om Sigvaldi på Strøget, har Carlsen som i en sum samlet den provokerende »vilde« Gauguin, »Ulven uden halsbånd«, som Degas kaldte ham. Unægtelig et temmelig overfladisk og ufarligt billede, men derfor velegnet til at fremhæve de positive kvaliteter, Carlsen ser i en kunstertype som Gauguin, som nævnt det varme og sanselige, dertil det generose og uoprindelige.

I overensstemmelse hermed kommer forholdet til kvinderne til at spille en hovedrolle i filmen. Uborgerlighed og oprindelighed viser sig jo i vores kultur tydeligst gennem erotisk extravagance. Gauguin er da også hele tiden parat til et knald og hensætter kvin-

derne i så højlydt ekstase, at naboens 14-årige datter til sidst også vil lege med. Det er den samme pige, der fungerer som fortæller ved filmens start og slutning, og kan man tale om en sammenhængende historie i *Oviri* knytter den sig til hendes stigende betagelse af ham, kulminerende med hendes frimodige forslag om at gå i seng med hende. Som den pæne mand han også er, trækker Gauguin dog grænsen her, og hun må nøjes med at give ham en tot af sine pubeshår. Som modbillede til disse kvinder, de rigtige, optræder den forladte hustru i skikkelse af et tilknapnet civilisationsprodukt, der i bogstaveligste forstand bider sit uciviliserede raseri over ham i sig.

Der ligger i hele denne skildring en undertone af defensorat for Gauguins frie livsform. Hvor andre har fremhævet det bøffelagtige, arrogante og ubehagelige i hans væsen, er det magtpåliggende for Carlsen at tegne et andet billede. Når uskylden tiltrækkes af Gauguin, er det således i Carlsens øjne, fordi han selv er præget af en fundamental uskyld.

Men har Gauguin brug for noget forsvar? Og forstår man ham bedre ved at frikende ham, f.eks. i forhold til hustruen? Ved at bruge Gauguin i et ideologisk ærinde, der skal forsvare kunstnerens dobbelte ret til anstændige eksistensbetingelser og til at blæse på borgerlighedens konventioner, slår Carlsen blot sig selv for munden. For er det ikke lidt meget forlangt at ville anerkendes af den borgerlighed, der er genstand for ens forag?

I *Oviri* ser vi Gauguin som offer for den uforstående samtid. Men der er som nævnt også mulighed for at anskue forholdet på en anden måde. Således skriver Strindberg i det berømte brev, Gauguin brugte som programnote ved auktionen før den endelige afrejse: »Det virker nærmest, som om De bliver stærk af andres had; Deres personlighed finder behag i den antipati, den vækker, idet det er den magtpåliggende at bevare sin integritet.« Det er denne langt mere indtrængende dialektiske forståelse, som så fatalt savnes i Carlsens portræt.

Knud Michelsen (f. 1945) er adjunkt ved Virum Stats-skole. Har bl.a. skrevet Digter og storby (1975) samt artikler til Kritik, Bogens Verden, Levende Billeder m.fl. Medredaktør af Litteraturhåndbogen (1981)

## Oviri

Danmark 1986. Dagmar Film Produktion ApS, Det danske filminstitut (Claes Kastholm Hansen), Henning Dam Kær-gaard A/S, Cameras Continentales, Famous French Films, TF 1 Filmproduction. P-leder: Bo Christensen. Instr: Henning Carlsen. Manus: Henning Carlsen, Jean-Claude Carrière, Christopher Hampton. Foto: Mikael Salomon. Klip: Janus Billeskov Jensen. Musik: Ole Schmidt. P-design: André Guérin, Karl-Otto Hedal.

Medv: Donald Sutherland (Paul Gauguin), Annah (Valerie Glundut), Jean Yanne (Molard), Ghita Norby (Ida Molard), Judith (Sofie Gråbøl), Merete Voldstedlund (Mette), Fanny Bastian (Juliette), Jørgen Reenberg (Brandes), Max von Sydow (Strindberg), Bill Dunn (Vollard), Morten Grunwald (Durand-Ruel), Hans Henrik Lørfeldt (kritiker).

Verdenspremiere i Venedig d. 4.9.86 Danmarksprem: 5.9.86