

Den anale signatur

Christian Braad Thomsen skriver om Godard – et uddrag af en ny bog: ”De uforsonlige”, som Braad Thomsen udgiver på forlaget Amadeus til september. Foruden af Godard, rummer bogen portrætter af Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini, Robert Bresson, Jean-Marie Straub og Andrej Tarkovskij. Filmmuseet viser i forbindelse med bogudgivelsen nogle film af hver af de portrætterede instruktører, af Godard er det filmene: Her går det godt, Nummer to, *Sauve qui peut (la vie)* og *Je vous salue, Marie*.

Der er noget, som jeg er begyndt at finde meget smukt ved filmkunsten, noget meget menneskeligt, som giver mig et stærkt ønske om at fortsætte med at arbejde, til jeg dør, og det er at filmkunsten og jeg måske dør samtidig, - og når jeg siger ”filmkunsten”, mener jeg filmen, som den i sin tid blev opfundet, altså film, der beskæftiger sig med menneskelige følelser og handlinger.
- (Jean-Luc Godard, 1983).

Jean-Luc Godard har haft en mærkelig skæbne. I 60'erne var det frem for alt ham, der som det mest originale talent i den franske ”nouvelle vague”-bevægelse personificerede den unge, vitale, grænsesprængende filmkunst, men op gennem 70'erne og 80'erne er han blevet næsten glemt. Hans nye film når sjældent frem til biografpremiere, og hans hovedværker fra 60'erne er helt ukendte for nye generationer af biografgængere. Selv om hans 60'er-film - i modsætning til hvad man måske tror - heller ikke blev set af ret mange mennesker, var deres rækkevidde enorm. Det betød ikke, at Godard i egentlig forstand havde elever, hans talent var for egensindigt til for alvor at kunne danne skole, og når det skete, blev resultatet altid parodisk: Godards brug af filmmediet var så personlig, at den blev uefterlignelig. Hans betydning lå snarere i, at han overhovedet ved sit eksempel viste, at det var muligt at bevare en personlig holdning, en kunstnerisk integritet inden for den stadigt mere korrumperede og kommercielle filmbranche.

Om de fleste af filmkunstens betydelige instruktører kan man sige, at de har udviklet og forfinet filmsproget, at de har bragt denne eller hin filmgenre til kulmination, at de har dannet skole, været eksempel til efterfølgelse, ført publikum i nye retninger. Men om Godard gælder udtrykkeligt det modsatte: Han har ikke sublimeret de enkelte filmgener, men udstillet deres klicheer, han har ikke udviklet filmsproget, men nedbrudt det, han har ikke fået kontakt med publikum,

men isoleret sig fra det. Skønt han op gennem 60'erne fastholdt et produktionsraseri, der ofte resulterede i 2-3 film om året, repræsenterede hans film en systematisk nedbrydning af det hidtidige filmsprog, sådan som det var repræsenteret af Hollywoods genresystem: gangsterfilm, musicalen, lystspillet, krigsfilm, agentfilmen, melodramaet, science fiction-film. Hele tiden beskrev han mennesker, som var hjemløse i nogle filmformer, der havde overlevet sig selv, fordi disse former hørte til en kultur i opløsning og ikke mere lod sig bruge til at udtrykke en moderne erfaring i. Han problematiserede endog cinéma vérité-filmene og viste, at heller ikke ved at gå dokumentarisk til værks kommer man nødvendigvis virkeligheden nærmere. Også dokumentarfilmen er til syvende og sidst en fiktion, hvor folk påtager sig de roller, der forventes af dem.

Det paradoksale ved Godards polemik mod det eksisterende filmsprog var imidlertid, at polemikken hele tiden var spændt op imod en dyb kærlighed til det filmiske udtryk. Midt i destruktionsraseriet kom han næsten ufrivilligt til at skabe billeder, replikker og situationer, som rummede megen omhed for mennesker, der er nødstedte på filmsprogets og samfundets rand i den forstand, at de befinder sig lige så dårligt inden for de sociale og politiske rammer, der hører dette samfund til, som inden for de æstetiske rammer, der hører dette samfunds filmkunst til.

Fra *Kineserinden* (1967) søgte han at arbejde sig ud af sin sproglige krise ved ikke mere at skildre den gamle verden i opløsning, men



en ny verden i fødsel ud fra den opfattelse, at sproget skabes af det, der beskrives. Men flere år før den vesttyske og italienske terrorisme blev et symptom på venstrefløjens krise, viste Godard i *Kineserinden*, at den naive revolutionære optimisme risikerer at degenerere i individuelle voldshandlinger, og samme år baserede han sin næste film på en af ungdomsoprørernes udsagn: Vi vil erstatte bourgeoisiets grusomhed med en endnu større grusomhed! Han var fra starten skeptisk over for det oprør, han var en del af, fordi det - som han selv - var en del af det samfund, der blev gjort oprør imod, snarere end af den drøm, der blev gjort oprør for.

Op gennem 60'erne havde Godard tiden under huden med en intensitet, der var ved at brænde ikke blot hans film, men også ham selv op, og da studenter og arbejdere i maj 1969 besatte fabrikker og universiteter og gik til angreb på det borgerlige Frankrig, var Godard inden for det arbejdsområde, som var hans, nemlig filmsproget, nået frem til samme afvisning af de arbejdsmuligheder,

Jean Seberg og Jean-Paul Belmondo i Åndeløs, Godards debutfilm.

filmindustrien havde at byde på. I maj 68 var han primus motor bag lukningen af industriens største årlige manifestation, festivalen i Cannes. Og han var ikke alene, da han gik på scenen i Cannes for at forhindre yderligere filmforevisninger. Han blev ledsaget af François Truffaut, Jean-Pierre Léaud, Carlos Saura, Geraldine Chaplin, Roman Polanski, Claude Berri og flere andre af tidens mest respekterede filmfolk. Men det skulle hurtigt vise sig, at Godards motiver til festivallukningen var så radikalt forskellige fra hans kollegaers, at de kommende år førte til et bittert brud med vennerne fra "nouvelle vague"s første år.

François Truffaut deltog i festivallukningen med den begrundelse, at når resten af Frankrig var lukket, burde Cannes-festivalen også være det, for den var en del af

Frankrig. Og da resten af Frankrig vendte tilbage til hverdagen, gjorde de demonstrerende instruktører det også. De fandt hurtigt på ny deres plads inden for biograffilmen, som de udfyldte med større eller mindre talent.

For Godard var festivallukningen derimod en afsked med filmkunsten, som vi hidtil havde kendt den, dvs. med et filmarbejde, hvor instruktøren må tilpasse sig branchens krav og søge at forlige sit personlige udtryksbehov med de forventninger, som producenterne, udlejerne og biografdirektørerne har til filmen som en vare, de kan omsætte på markedet snarere end som et kunstværk, der udtrykker instruktørens livsopfattelse. I en tid, hvor biograffilmen i så vid udstrækning er blevet et produkt af massekulturens foragt for det enkelte menneske, en foragt der ganske vist søges kamufleret bag hykleriske påstande om, at biograffilmen netop giver den enkelte, hvad han vil have, insisterede Godard på filmkunstens ret til ikke at henvende sig til alle og enhver, ja, han er siden gået så vidt som til at hævde, at det er en meget to-

talitær ide, at en film skal ses af alle, hvadenten denne totalitære tanke nu begrundes kapitalistisk ud fra hensynet til profitten eller statssocialistisk ud fra hensynet til folkeopdragelsen. Og for at sætte et endegyldigt punktum mellem før og nu arbejdede Godard sig med 68-filmen *Le Gai Savoir* frem mod det tomme lærred, som André Bazin med så stor klarhed havde set som Robert Bressons konsekvente mål. Men lige som det næppe helt lykkedes Bresson at tømme sit lærred for det kors, der til stadighed stod mellem ham og det store intet, var heller ikke Godards lærred nogensinde helt tomt: det udfyldtes af sort eller rødt, anarkiets og revolutionens forhåbningsfulde farver.

Hos ganske enkelte, f.eks. François Truffaut, har der aldrig eksisteret noget skisma mellem, hvad han personligt ville udtrykke, og hvad branchen krævede af ham: han forstod at bevare en høj grad af personlig integritet i den niche, der var hans inden for filmverdenen. Men generelt havde Godard naturligvis ret i, hvad han slyngede publikum i hovedet fra Cannes-festivalens store scene i 1968, nemlig at filmsproget ikke er skabt af de kunstnere, der benytter sig af det, men af de pengefolk, der bruger filmen som spekulationsobjekt. Og når man ved den lejlighed indvendte over for Godard, at han jo dog selv havde haft frihed til at lave de film, han ville op gennem 60'erne, replicerede han, at han havde været "fri i et fængsel". Dermed tænkte han mildest talt ikke på den fængslets frihed, som Bressons hovedperson kunne opleve i *Pickpocket*. I Godards fængsel bestod den relative frihed i, at han havde haft mulighed for at udfolde sig inden for og imod nogle rammer, som ikke var hans egne, - men nu ville han sammen med studenter og arbejdere gå i gang med at nedbryde dette fængsel.

Godard havde også ret, når han sagde, at det er en fordom, at det skulle være særlig dyrt og vanskeligt at lave film: der er hverken brug for en producent, end lejler, et 35 mm. kamera, et stjernehold ensidige et manuskript. Der er egentlig kun brug for et billigt super-8 kamera. Det er noget, alle kan få adgang til.

De kommende år brugte Godard til uden for biograffilmens domæne og i selskab med maoistiske aktivister at lave militante film, som æstetisk og politisk formulerede en radikal kritik af den borgerlige kultur. Som led i opgøret med den borgerlig individualisme blev filmene lavet inden for rammerne af et kollektiv, der kaldte sig Dziga Vertov-gruppen efter den sovjetiske dokumentarfilminstruktør fra 20'erne og med Jean-Pierre Gorin som et vigtigt medlem. Men filmene var samtidig udtryk for en paradoksal idealistisk "gauchisme", for så vidt som de ikke blot var præget af en skolemesteragtig, docerende selvsikkerhed, men også af en lammende, selvopløsende tvivl på egen værdi. De var



Jean Yanne og Mireille Darc i *Udflugt i det røde* (*Weekend*).

som indadvendte dagbogsnotater, selvmodsigende, forvirrende, utilgængelige, rethaveriske, - og dog med pludselige glimt af fornyet klarhed, der retfærdiggjorde deres eksistens. De var som overgangsfilm mellem noget gammelt, som definitivt var slut, og noget nyt, som endnu ikke for alvor var begyndt. I den vigtigste af dem, *Vent d'Est* (1970), er der indlagt en kvindelig speaker, der til sidst retter en hård kritik mod den mandlige instruktør: Det er ikke nok at fastsætte et mål, man må også finde ud af, hvilke metoder der fører til målet. Din metode er forkert. Du tror, det er nok at tage et citat af Mao, tage ud på landet, filme landarbejderne og blande de to ting for at påvise, at man må indgå forbindelse med masserne på landet. Du taler stadigvæk i stil med slagord og plakater, og du er hele tiden adskilt fra masserne. Du er ikke synkron, du er uden for de virkelige kampe. Tænk på din konkrete situation. Benyt citaterne fra de kinesiske kammerater, således at de bliver et værktøj for det politiske arbejde og ikke en forudfattet løsning. Du skriger dig hæs. Du bruger floskler. Du ytrer meninger, men du undersøger intet.

Samtidig med at Godard i film efter film lagde total afstand til det borgerlige samfund, fandt han aldrig for alvor et ståsted blandt samfundets oprørere. Dertil var han for skeptisk-romantisk en natur. Han var også kritisk over for det ungdoms- og studenteroprør, der fra starten havde hans dybe sympati, og det var ikke uden grund, at oprørerne fandt ham for uberegnelig og tvetydig. Filmkunsten var for Godard det eneste sted, han kunne overleve med sit håb om et skabende fællesskab i behold, men samtidig var hans had til filmindustrien så voldsomt, at han blev stadigt mere isoleret inden for den kunstart, som traditionelt repræsenterer det største mål af publikumskontakt.

Og den borgerlige kultur skulle tage en grusom hævn over sin oprørske søn. I sin sidste egentlige biograffilm *Weekend* lod Godard en endeløs travelling hen langs en bilkø symbolisere et samfund, der var gået hjælpeløst i chok som følge af sin egen blinde, retningsløse materialisme. For enden af bilkøen lå dræbte og sårede mennesker og forhindrede al videre trafik. I 1970 kom Godard ud for en tilsvarende trafikulykke midt i Paris. Han sad bag på en motorcykel, da han blev torpederet af en bus, som standsede oven på ham. Det var et mirakel, at han slap fra det med livet, og ulykken kostede ham et langt hospitalsoophold.

Da Godard kom ud fra hospitalet, søgte han overraskende kontakt til den filmindustri, han havde brudt med. Han ønskede igen at lave biograffilm. Sammen med sin militante medkæmper fra 1968, Jean-Pierre Gorin, fik han en film op at stå med den ironisk-optimistiske titel *Her går det godt* (1972), ene og alene fordi venstrefløjsstjerner som Yves Montand og Jane Fonda indvilgede i at spille med. Dermed mente producenterne, at et vist publikumsunderlag var sikret, selv for en instruktør, der principielt havde afvist muligheden for kontakt med et større publikum. Godard og Gorin havde da heller ikke planer om at nå ud til Yves Montands og Jane Fondas traditionelle publikum med den film. Ideen til filmen havde de fået, da 150.000 arbejdere og studenter deltog i begravelsen af en maoistisk Renaultarbejder, som var blevet dræbt af politiet under en demonstration. De besluttede at lave en film til disse 150.000 mennesker, men selv det mislykkedes: ved biografpremieren blev *Her går det godt* kun set af 15.000.



Yves Montand og Jane Fonda i *Her går det godt*, Godards tilbagevendende til biografilm.

Bruddet med vennerne

Samtidig med at Godard op gennem 70'erne koncentrerede sig om videoarbejde, lagde han total afstand til sin fortid som filmskaber - og til de venner og kollegaer, der var en del af denne fortid. Det var et opgør, som skabte megen bitterhed mod ham fra hans tidligere kampfæller i "la nouvelle vague" - bevægelsen, - og det forstår man, når man læser det udførlige interview, han i 1978 gav til tidsskriftet *Télérama*, hvor han optræder hensynsløst krænkende over for gamle venner, men også med en smertelig åbenhed, som ikke kan andet end at gøre indtryk. For nok er han hård mod andre, men i en vis forstand er han hårdmod selv.

Indlysende urimelig er han over for François Truffaut. Han hævder, at Truffaut kun har lavet én god film, nemlig debut'en *Ung flugt* (1959), men at Truffaut i øvrigt er ude af stand til at finde på ligegyldigt hvad, uden den ringeste fantasi. Om Claude Chabrol hedder det, at "han har fra starten været uærlig, men er blevet stadigt ærligere, idet han nu laver film, der svarer til, hvad han er, - Chabrol er ærlig som en tyv, Truffaut er en bedrager, der prøver at passere som en ærlig mand, og det er det værste". Alain Resnais er ifølge Godard helt stivnet i den samme uniform, og Eric Rohmer og Jacques Rivette karakteriserer han som "munke, superkatolikker, folk som tilhører en sekt og er forblevet tro mod den, eller jeg burde snarere kalde dem små fetichister. De har medbragt pest, og hele verden har fået den".

Man kan mene, at Godard med så bevidst krænkende udtalelser opfører sig utilladeligt

over for sin ungdoms nærmeste venner, men man må ikke overse, at han heller ikke lægger fingrene imellem i kritikken af sig selv. Sine to første film *Åndeløs* (1959) og *Den lille soldat* (1960) karakteriserer han ubarmhertigt som fascistiske, hvad der er lige så urimeligt som hans nedvurdering af Truffaut, og han medregner også sig selv blandt de pestramte, ganske vist med den reservation, at "det væsentligste er at erkende, at man lever med pesten, de andre ved det ikke".

Også skuespillerne har Godard kun fornærmende ubarmhertige ord tilovers for: "Skuespillere er mærkværdige mennesker, som jeg finder mere og mere indskrænkede. De kan praktisk taget intet, og alligevel foregive de at kunne alt. Hvis en kan sige "jeg elsker dig", kan man være sikker på, at han ikke kan køre bil og omvendt. Ikke engang en tekst kan de skrive, de er nødt til at spille andres tekster, - og den smule, de kan, kan de som oftest dårligt".

Om sit besværlige forhold til skuespillerne har han desuden udtalt, at skuespillere ønsker at blive forkælet som børn, "men at forkæle folk fører intet godt med sig. Jeg har ingen børn, måske er det derfor, jeg har så vanskelige relationer til skuespillerne: jeg behandler dem som mig selv".

De færreste skuespillere har brudt sig om at arbejde med Godard, fordi han nødtigt har villet diskutere deres rolle med dem. Typisk er hans svar til Marina Vlady, da hun under arbejdet med *Jeg ved 2-3 ting om hende* (1966) ønskede at få sin rolle nærmere forklaret. Det er en film om, hvad storbyer gør ved mennesker, og Godard afviste hende med en bemærkning om, at hvis hun ville erfare noget om rollen, burde hun holde op med at køre i taxa hver morgen og i stedet gå de ti kilometer mellem hjem og optagelsessted.

Og Godards forhold til fotograferne er ikke anderledes. På *Sauve qui peut* (*la vie*

(1980) brugte han hele to A-fotografer, Renato Berta og William Lubtchansky, to højt begavede og erfarne kamerafolk. Meningen med at bruge to var, at Godard ville have indgående diskussioner med dem om lyset, men da det kom til stykket, følte de sig aldeles overflødige. Godard var ikke til at slå et ord af, han diskuterede aldrig nogetsomhelst. "Hvad angår samarbejdet med Jean-Luc", sagde Lubtchansky under optagelserne, "så føler jeg mig totalt til grin. Man har virkelig en fornemmelse af at være her til ingen nytte. Uanset om filmen bliver god eller dårlig, så er man her forgæves".

Og Lubtchansky har berettet om en episode, der skulle være typisk for Godards holdning til fotograferne: Han insisterede på, at hvis det overhovedet var muligt, skulle der altid filmes i dagslys uden brug af kunstlys. En dag, da de var færdige med en scene, brød solen pludselig igennem og skinnede ind ad vinduet på en måde, så Godard ærgrede sig over, at de ikke havde filmet i det lys. Han udbrød vredt til sine fotografer, at hvis de havde udført deres research ordentligt, ville de have vidst, at solen just på dette tidspunkt ville skinne ind gennem vinduet.

De senere år har Godard derfor haft stadig vanskeligere ved at finde de medarbejdere, han gerne ville have: Isabelle Adjani forlod *Fornavn Carmen* (1982), endnu inden optagelserne var begyndt. Andre medarbejdere har forladt ham midt under en filmindspilning, Jean-Paul Belmondo og Alain Delon har afslået at arbejde for ham, og det samme har fotografer som Vittorio Storaro og Ricardo Aronovich.

Godard har principielt aldrig arbejdet efter manuskript, hvilket hans medarbejdere har kunnet acceptere i den udstrækning, han tidligere alligevel har vidst, hvad han ville lave. Han begrundet sin afvisning af den færdige drejebog med, at hvis alle replikker og alle kameraindstillinger alligevel findes fort ind i et manus, er der ret beset ingen grund til at lave filmen: "Når det hedder sig, at man absolut skal have et manuskript, skulle man tro, manuskriptet svarede til en jernbanekøreplan, som om film er noget så utrolig vanskeligt overskueligt og kompliceret, at man ikke kommer igennem uden køreplan. Det svarer til, hvis man til den rejssende siger, at han absolut må have en køreplan med i lommen, hvis han vil med toget. Det kan være nyttigt, men ikke altid".

Godard har i forbindelse med sin kritik af drejebogen sammenlignet med Sovjet-filmene, "som i begyndelsen var en optagelsesfilm, men i slutningen af Lenins og begyndelsen af Stalins periode blev en drejebogs-film skrevet af politiske kommissærer". Han mener principielt, at manuskriptet er stalinistisk!

For Godards medarbejdere blev det imidlertid en kilde til stigende irritation, at han efterhånden ikke selv vidste, hvad han ville,



Den anale signatur i *Sauve qui peut (la vie)*: kvinde lader køerne slikke sig i røven.

når han mødte på optagelsesstedet. Hans antiautoritære og anarkistiske holdning blev drevet ud i en parodi, når han f.eks. under arbejdet med *Passion* (1980) blev mødt med filmholdets tilbagevendende spørgsmål: "Hvad skal vi så lave nu?" og normalt svarede: "Tja, hvad synes I?".

Trods sit ekstreme misforhold til tidligere venner, kollegaer og medarbejdere, er der én instruktør i fransk film, som Godard altid har omtalt respektfuldt, nemlig Marguerite Duras. Da han i 1980 vender tilbage til biografen med *Sauve qui peut (la vie)* spiller Duras en vigtig rolle i filmen: vi ser hende ganske vist ikke, men vi hører hende på lydbåndet, hvor Godard citerer hendes film *Le Camion* (1977), en helt usædvanlig, smuk og enkel film, som fra først til sidst foregår i Duras' dagligstue, hvor hun sidder sammen med Gérard Depardieu og gennemgår manuskriptet til den film, hun vil lave. Da manusgennemgangen er forbi, er filmen lavet! Godard citerer Duras for udsagnet: "Jeg laver film, fordi jeg ikke har mod eller kræfter til intet at foretage mig".

Og derefter tilføjer han ondskabsfuldt, at de fleste mennesker, som laver film, faktisk har det mod, Duras mangler, idet de alligevel intet foretager sig, når de laver film.

Når man kender Godards 80'er-produktion, synes man godt, han kunne have inkluderet sig selv med den bemærkning. Og han er i det mindste klar over, at ikke alt står godt til. Som begrundelse for, at han selv laver film igen siger han ved indgangen til firserne: "Jeg laver film for at vise de andre billeder af mig selv. For mig er lærredet en røntgenskærm, hvorpå man kan fremstille sin sygdom eller sin sundhed, og som syg person kommer jeg ikke så godt ud af det med lægerne, dvs. med kritikerne".

Analasdisten

Det er påfaldende, at de fleste af Godards spillefilm op gennem firserne indledes med en anal signatur. I *Nummer to* ser vi, hvordan analfikseringen fører til analsadisme, som inden for videofilmens rammer resulterer i en anal voldtægt af kvinden, og som for Godards vedkommende resulterer i et regulært attack på videobilledet med de redskaber, videoteknikken stiller til rådighed, f.eks. farve-manipulationer, beskæringer og dobbeltkopieringer. *Sauve qui peut (la vie)* indledes med to chokerende kontante anale situationer. I storbyen bliver filminstruktøren Paul Godard på vej fra sit hotel og ind i en taxa antastet af en hotelporier, der tilbyder ham sin røv med det argument, at halvdelen af marinen allerede har været der, så det skulle nok være ulejligheden værd. Og ude på landet er forholdene ikke anderledes: Pauls kæreste Denise overværer på en bondegård, at en pige hiver bukserne ned og stikker sin røv frem til køerne, så de kan slikke den af. Begge disse scener er fuldstændigt inferiøre for handling og personbeskrivelse. Deres betydning må derfor ligge på et andet plan.

Hvis vi undersøger Freuds teori om analiteten, vil vi erfare, at driftsmålene på den anale udviklingstrin overvejende er sadistiske, dvs. at det er driftens mål at dominere og destruere kærlighedsobjektet. Og hvis objekttilfredsstillelsen hindres, kan lysten til at dominere og straffe andre slå indad og blive til selvpineri og selvdestruktion. Godards kunstneriske skæbne turde være et tragisk eksempel på, hvad Freud ville kalde en regression til den anale fase.

I den udstrækning filmen er Godards kærlighedsobjekt, må han destruere sin film. I

Sauve qui peut (la vie) benytter han sig af et visuelt element, som man kun kan opleve som destruktivt: midt i en kameratur finder han umotiveret og tilfældigt på at hakke turen op ved at fryse billedet, sætte det i gang igen, fryse det, sætte det i gang. Det er en effekt, han tidligere har brugt i en spillefilm, nemlig i *Livet skal leves*, men dengang med et klart dramatisk formål: i en sekvens, hvor Anna Karina overværer et mord ude på gaden, hakkes en panorering op i takt med gæversalverne, som om filmen er så tæt på de dramatiske begivenheder, at den også selv rammes af kuglerne! Dengang brugte han effekten med forbavsende originalitet og diskretion. Siden har han brugt den med en vis monotoni, men dog ikke ganske formålsløst i TV-serien *France tour détourné deux enfants* hvor hvert afsnit indledes med, at billedet på må og få standses et par sekunder, måske som udtryk for den etnografiske opdagelsesrejsendes famlende undren over den civilisation, han har indfanget med kameraet. Men et tilsvarende begribeligt formål er der ikke med den visuelle ophakning i *Sauve qui peut (la vie)*. I en senere film, *Détective* (1984), hvor Godard endnu engang benytter effekten i forbindelse med nogle videooptagelser, lader han fotografen kommentere, at det er, som om filmen stammer. Og det er præcist sagt: Godards firserfilm lider af nervøs talelidelse, de er bange for deres instruktør, eller han for dem. Det tillidsforhold, som turde være så vigtigt i al kunstnerisk arbejde, er forsvundet, ikke blot mellem Godard og skuespillerne og mellem Godard og fotografene, men også mellem Godard og selve filmstrimlen!

Godard har stilling og efternavn, og sikkert mere end det, til fælles med sin hovedperson Paul Godard i *Sauve qui peut (la vie)*. Paul er skilt, men ser sin kone og datter en gang om måneden, hvor deres kontakt udelukkende består i at udveksle penge og gaver. Datteren er på vej ind i puberteten, og Paul er begyndt at interessere sig for hendes bryster. Han nærer seksuelle fantasier om hende og beklager sig over, at mænd ikke har samme fysisk tætte kontakt til deres børn, som kvinder har. En mand risikerer i dette samfund at blive mistænkt for pædofili, hvis han har en form for fysisk samvær med sine børn, som det på den anden side skønnes naturligt for kvinden at have, og Paul mener - næppe uden grund - at når hans fantasier om datteren nu er blevet entydigt seksuelle, skyldes det, at den fysiske kontakt aldrig har haft mulighed for at udfolde sig.

Paul røber en længsel efter en form for barnlighed, man dårligt nok tør kalde tabt, eftersom den sikkert aldrig har eksisteret og næppe heller kan etableres i forholdet til hans egen datter. Kontaktbehovet perverteres til et slibrigt verbal-erotisk plan. Da en lille pige i filmen bemærker, at det, som en kalv spiser, kommer ud gennem et hul, den

har i ryggen, replicerer Paul, at det ikke er anderledes med mennesker: de har et tilsvarende hul i munden, hvor ordene kommer ud. Og netop Paul turde være den rette til at sammenligne ord med tyndskid, ligesom hans navnebror Jean-Luc næppe ville have meget imod, om man gjorde ham opmærksom på, at som det forholder sig med lort og ord, forholder det sig egentlig også med film, både hans egne og andres. Også film er et fordøjelsesprodukt, der kommer ud af et hul i et operatørrum.

Sauve qui peut (la vie) har ingen sammenhængende handling, men er løseligt struktureret i nogle afsnit, af hvilke "Det imaginære" beskæftiger sig med Denises drøm om at slå sig ned på landet, "Angsten" med Pauls liv i storbyen, "Handelen" med den prostituerede Isabelles forhold til sine kunder, og "Musikken" med Pauls død. Men den sprængte eller manglende handling fører ikke med sig, at vi på anden vis kommer personerne tættere, eller at filmen rummer andre kvaliteter end dem, der kunne ligge i at fortælle en historie. Dens sprængthed er et symptom på den fortællende films krise og ikke udtryk for nye udtryksmuligheders opdukken. Dette har den tilfælles med Godards øvrige 80'erfilm, og derved adskiller disse sig afgørende fra hans 60'erfilm: i 60'erne kunne han næsten mirakuløst forene sprængningen af den traditionelle handlingsskema med en glimtvis udvikling af nye, nøgent-poetiske udtryksformer. Hans arbejdsproces var dengang en slags dekonstruktion af filmsproget, men retrospektivt tyder det på, at hans sprogskabende evner var så stærkt forbundet med hans sprognedbrydning, at i dag, hvor nedbrydningsarbejdet forlængst er gennemført, er der heller intet tilbage af hans skabende kraft. Både *Sauve qui peut (la vie)* og de efterfølgende biograffilm virker som trætte karikaturer.

Tag f.eks. det afsnit, "Handelen", der beskriver Isabelles erfaringer som prostitueret. Det er en slags ekko af to af Godards vigtigste 60'erfilm, *Livet skal leves* og *Jeg ved 2-3 ting om hende*. Men dengang formåede han både at bruge prostitutionen som et generelt billede på et menneskeligt eksistensvilkår under kapitalismen og at fastholde det konkrete indtryk af nogle sarte og nænsomme sider i den enkelte kvinde, som kommer i klemme under prostitutionsindustriens mekaniske reduktion af mennesket til en vare på samlebånd. Dengang havde han endda med Anna Karina og Marina Vlady ikke syndeligt gode skuespillere til sin rådighed. I dag kan han selv med en så fremragende skuespiller som Isabelle Huppert ikke præstere andet end en træt og rutineagtig beskrivelse af prostitutionens udskejelser, men ikke af dens omkostninger. Menneskene er han nemlig ligeglad med i dag, - eller for at blive på hans eget anale niveau: han skider på dem.



Godard instruerer de to børn i *Nummer to: Før jeg blev født, var jeg død*.

Godards foragt for både handling og personer går op i en spids i filmens slutning. Paul køres over af en bil på gaden uden anden dramaturgisk begrundelse, end at filmen skal slutte på et tidspunkt, og kan den ikke slutte på anden måde, kan man altid afleve hovedpersonen. Mens Paul ligger døende foran bilen og mumler, at eftersom han ikke føler noget, kan han jo ikke være ved at dø - den ikke-følede tilstand hører livet til, i døden må man vel føle et eller andet! - lader Godard hans kone og datter vende ham ryggen og gå bort med en bemærkning om, at det her ikke kommer dem ved. Ved at lade mor og datter udtrykke en så kynisk ligegyldighed med den døende, hinsides enhver psykologisk eller dramatisk rimelighed, udtrykker Godard ikke andet end sin urimeligt postulerede foragt for de to personer.

Og at Godards produktion ikke længere betegner en udvikling, men en cirkulært selvparodierende tomgang fremgår bl.a., hvis man sammenholder denne slutning med en interessant detalje, François Truffaut har fortalt omkring indspilningen af *Åndeløs*. Godard ville oprindelig, at slutningen, hvor Michel Poiccard skydes ned under flugt fra politiet, skulle have karakter af en kynisk henrettelse, idet en af betjentene skulle udbyde: "Hurtigt, i rygraden!" Men Truffaut fik ham overtalt til at droppe den replik. Da Godard skal afslutte *Sauve qui peut (la vie)*, har han endegyldigt brudt med den Truffaut, der i sin generøse menneskekærlighed ville have været den nærmeste til endnu engang at forhindre ham i at begå en lignende kynisme. Men om så Truffaut havde haft mulighed for at skride ind, ville det ikke have gjort filmen bedre. Når Godard i dag - uretfærdigt! - kan kalde *Åndeløs* for en fascistisk film, gad man nok vide, hvad han om

20 år vil kalde *Sauve qui peut (la vie)*.

Siden *Her går det godt* har Godard i hver eneste af sine biograffilm inddraget sit alter ego, hvad der ikke *behøver* at være et udslag af narcissisme. Ideelt set kunne det også hænge sammen med en stræben efter hele tiden at synliggøre produktionsprocessen i stedet for at lade filmen fremtræde som et anonymt industriprodukt. Men efterhånden må man nok mene, at Godards inddragelse af sig selv i filmens fiktion er blevet ren manér, ikke blot i *Sauve qui peut (la vie)*, men endnu tydeligere i *Passion*, hvor en filminstruktør i sit studie arbejder med en række "levendegørelser" af berømte malerier, mens en arbejdsgiver på en nærliggende fabrik har problemer med sit personale og en hotelværtinde gerne vil til filmen. Mellem de forskellige miljøer opstår og løses erotiske forbindelser, uden at der er hoved eller hale på nogetsomhelst. En kvindelig arbejder stammer, ifølge Godard fordi hun er ærlig, hendes chef går omkring og taler med en rose i munden, ifølge Godard fordi han smører sine ord ind. Foruden de franske stjerner Michel Piccoli og Isabelle Huppert er det denne gang lykkedes Godard at låne Hanna Schygulla fra Fassbinder og Jerzy Radzilowicz fra Wajda, men alle vandrør de omkring som det, de er, skuespillere fuldstændigt forladte af deres instruktør i en film, der virker så sammenhængsløs som en halvanden time lang trailer over tidligere og kommende Godard-film. Vi genfinder arbejdskamptemaet (*Her går det godt*), den rådvilde instruktør foran sin videoskærm (*Nummer to*), den analerotiske fascination (*Sauve qui peut (la vie)*), Jomfru Maria-interessen (fra den kommende *Je vous salue, Marie* (1983)), men alt ført in absurdum så konsekvent, at en Godard-parodist ikke kunne have gjort det

mere rammende, men nok mere underholdende.

Man er således ikke forbavset over, at Godard i sin næste film *Fornavn Carmen* (1982) spiller en gal instruktør, der har ladet sig indlægge på et sindssygehospital, og Godard vil ikke selv blive fornærmet over, at man påpeger, at det naturligvis er fremragende type-casting. Han har ofte i interviews og andre offentliggørelser beskrevet sig selv som et sygdomstilfælde og filmværket som det røntgenbillede, hvor man kan aflæse patientens tilstand. Da han f.eks. søgte om finansiering af *Sauve qui peut (la vie)* hos den nationale projektkommission, begrundede han sit ønske om to fotografer med, at han ville stille dem spørgsmål angående lyset og lytte til deres forskellige svar "som en syg lytter til sine læger". Og ved en anden lejlighed har han beskrevet sit lange hospitalsophold, efter at han i lighed med Paul Godard var blevet kørt over af en bil, som den lykkeligste tid i sit liv: "Hele mit hospitalsophold forekom mig herligt. Man følte sig virkelig sørget for. Kun på hospitaler taler naboerne med hinanden".

Hos børn, der mangler kærlighed, kan man ofte iagttage, at de påstår sig syge, og endda er i stand til at producere sygdomssymptomer udelukkende for på den måde at tiltrække sig omverdenens opmærksomhed og omsorg. Godard har i starten af *Fornavn Carmen* filmet sig selv som et sygt barn, der nægter at lade sig udskrive fra hospitalets beskyttende favn. Nu kan han tilmed selv få lov at personificere den indledende anal-signatur: en sygeplejerske skal undersøge, om Godard har feber, det benægter han, men tilføjer, at hvis han må have lov at stikke en finger op i hendes røv, så vil hans temperatur utvivlsomt stige!

Onkel Godard bliver nu på sindssygehospital et opsøgt af sin niece Carmen med et lidt uigenemskueligt ærinde: vil hun camouflere et bankrøveri som en filmindspejling, eller er bankrøveriets egentlige formål at skaffe penge til filmen, og skal filmen i virkeligheden dække over en terroristaktion? Intet er særligt klart, ud over at hun søger hjælp hos en sand specialist i uklare motiver, nemlig Onkel Godard.

Under bankrøveriet falder Carmen bogstaveligt talt i armene på en betjent, og ikke så snart er de rullet omkring på gulvet i et slagsmål på liv og død, før deres livtag udvikler sig til favntag. De beslutter at flygte sammen, som i sin tid Den lille Soldat og Pierrot le Fou, da de mødte Anna Karina. I det hele taget er *Fornavn Carmen* ikke andet end et udsalgskatalog over gamle Godard-temaer, præsenteret pr. rygmær og fuldstændig uden den fascinationskraft, disse temaer havde i hans 60'erfilm. Der hviler en deprimerende træthed over denne kavalkade af gamle, udtjente numre, og hans to anonyme skuespillere har en udstråling som fotomo-



deller på overarbejde. De eneste øjeblikke, der fænger, er når Onkel Godard selv optræder på lærredet - og har han ikke andet til fælles med François Truffaut, så er de to gamle venner, når de optræder i deres egne film, dog fælles om denne udstråling af tilbageholdt ømhed parret med stolthed, som om kameraet er et alter og de selv brudgommen, der modtager den udkårne. Men for Godards vedkommende har den film, som er et produkt af dette møde, fortsat mere lighed med tyndskid end med et rigtigt barn.

Og så lader Godard endda *Fornavn Carmen* slutte med en hilsen til Luis Buñuel, idet Carmen, da alt er gået hjælpeløst i hårdknude, spørger: "Hvad kalder man det, når de uskyldige er trængt op i ét hjørne og de skyldige i et andet, når alle har forfuset alt, og når vejret alligevel er til at trække?"

Og da ingen kender det rigtige svar, kommer hun selv med det: "Det kaldes dagry", hvilket ikke blot er filmens slutreplik, men også titlen på en af Buñuels revolutionære film, *Cela s'appelle l'aurore*.

Også *Sauve qui peut (la vie)* sluttede i øvrigt med et Buñuel-citat, men af mere subtil art: da kameraet panorerer fra den døende Paul på gaden til hans kone og datter, der ligegyldige går væk fra ham, passerer det et helt symfoniorkester, der står og spiller på fortovet. Det var den idé, som Buñuels producent forhindrede ham i at realisere i *Fortabt ungdom*, og Godard har utvivlsomt kendt historien om denne scenes skæbne, idet han på filmen har fået manus-assistance af Buñuels nære medarbejder Jean-Claude Carrière.

Hvis Godard med disse citater vil søge at placere sig som Buñuels arvtager, må man i hvert fald som en afgørende forskel på de to påpege, at den stoute andaluser aldrig sked i bukserne under filmoptagelser.

Den eneste af Godards 80'er-film, der ikke handler om en falleret filminstruktør, der

Marutschka Detmers og Jacques Bonnafé som Carmen og politimanden i *Fornavn: Carmen*.

har problemer med at komme videre, er *Je vous salue, Marie*. Til gengæld indledes også den med en anal signatur. I filmens første scene ligger Joseph på sengen sammen med sin kæreste, som ikke er Marie, og sukker: "Alt, hvad jeg siger, bliver til lort". Men frem for som i sine foregående film at slæbe os med på endnu en rejse gennem analiteten, gør Godard her det modsatte. Alle legemsudgange er klinisk tillukkede, og Godard præsenterer os for en opdatering af en kristen myte, som vel ikke engang de kristne tager helt så alvorligt længere, myten om jomfrufødslen!

Som det bedste i Godards 60'er-produktion var baseret på en meget sammensat kærlighed til og kritik af de amerikanske gangsterfilm, tør man hævde, at *Je vous salue, Marie* lægger sig op ad en amerikansk 80'er-genre, nemlig Steven Spielbergs beretninger om besøg fra det ydre rum. Men hvad der i 60'erne var kærlighed og kritik, er i 80'erne fortsat forvirring og træthed i Godards film, uanset hvor hyppigt hans personer stirrer opad og udad i rummet efter et forløsende svar på deres trængsler.

Ærkeenglen Gabriel ankommer med fly fra rummet i selskab med en lille pige. De introduceres i en scene i lufthavnen, hvor de med hans højre og hendes venstre hånd binder et snøreband, der er sprunget op: mennesket bliver kun helt, hvis det kan fungere sammen med barnet i og uden for sig selv, og det kan Gabriel. Derpå hyrer parret en taxa og finder frem til Marie, som passer en tankstation. Gabriel bebuder, at hun vil føde et barn, inden året er omme, men da hun fortæller Joseph denne overraskende nyhed,



finder han det ret besynderligt, eftersom hun altid har nægtet **ham** adgang til sit leje. Hvem har hun så plejet omgang med? Marie insisterer imidlertid på både sin uskyld og sin graviditet, og i modsætning til hendes bibelske fortilfælde gennemgår den moderne Maria endda en gynækologisk undersøgelse, så hun får certifikat på jomfrufødslen. Her gives ingen mulighed for slibrige tanker om ærkeenglen som mulig far.

Godards hyldest til Maries undrende uskyld er fuldstændig upolemisk og oprigtig, - men egentlig ikke mindre ubehagelig end den analfiksering, der præger hans foregående film. Og det er værd at understrege, at Godard naturligvis ikke er nået frem til sin Marie-figur som følge af et religiøst gennembrud af den art, som en anden stor 60'erkunstner, Bob Dylan, snubede i ved indgangen til 80'erne, heller ikke selv om Godard indlægger et Robert Bresson-citat, da han lader Joseph sukke *Pickpocket's* berømte slutreplik: "Åh, Marie, hvilken mærkelig vej for at nå frem til dig".

Godards uskyldsdyrkelse er derimod den yderste konsekvens af den stigende seksuallede, han har demonstreret i sine foregående film. Men forbavsende er det ligegodt, at den Godard, der i sine 60'er-film arbejdede med disse meget sammensatte portrætter af

I Passion forsøger en filminstruktør i studiet at visualisere nogle af malerkunstens klassikere.

kvinden som på én gang uskyldig og beregnende, kysk og depraveret, nu splitter disse egenskaber op i luder for sig og madonna for sig. I 60'erne kaldte man Godard kvinde-fjendsk, fordi han skildrede kvinden mere sammensat, end man dengang var vant til. Det var en uretfærdig karakteristik, som til gengæld kan føles ganske rimelig i dag. Findes der nogen mere kvindefjendsk myte i vor kultur end den jomfrumyte, Godard nu lader Marie få papir på?

Men skønt Godard ikke giver os mulighed for at opleve Marie som andet end en frugt-sommelig jomfru, findes der alligevel sprækker i hans jomfrudyrkelse. Marie er f.eks. ikke udelt tilfreds med sin jomfrustand. Når hun vender sig uroligt på sit leje om natten, længes hun.

"At være jomfru vil sige at kende alle muligheder", siger hun, - og parafraserer i øvrigt uden at vide det, hvad Godard i forbindelse med *Nummer to* sagde om videomediet: det rummer alle muligheder i sig, fordi det er så uberørt. Til de muligheder, Marie har foran sig, er hun specielt optaget af én: at hendes

sjæl må få krop. Og da hun en nat ligger og vrider sig på sengen med et onanistisk greb i kussen, sukker hun: "Det er nødvendigt, at faderen og moderen knæpper oven på min krop, så vil Fanden dø".

Det er vel ikke just den slags fantasier, man venter sig hos en moderne jomfru Maria. De synes at antyde, at hendes jomfrustand skyldes en angst, der er forbundet med barndommens seksuelle hemmeligheder, altså med forældrenes tabuisering af seksualiteten. At hun med denne traumatiske seksualangst alligevel er blevet gravid, er dette spielberg'ske postulat, som Godard forlanger, vi sluger, men en god ting er det da, at hun ikke ønsker, hendes lille Jesus-barn skal vokse op med tilsvarende traumer. Det ønsker til gengæld Joseph, som i filmens ikke uinteressante slutsekvens viser sig som en banalt-autoritær far, der kræver bordskik og kaffen serveret af sin kone, som det sig hør og bør. Jesus-barnet har imidlertid nået den alder, hvor det begynder at te sig som en lille Ødipus: barnet gør nar af sin far og kryber op under moderens kjole, ind til hendes nøgne krop, hvor det går på opdagelse i landskabet, godt hjulpet af en nu påfaldende liberal Marie.

"Dette er pindsvinet eller prærien", siger hun, "og dette er klokkerne."

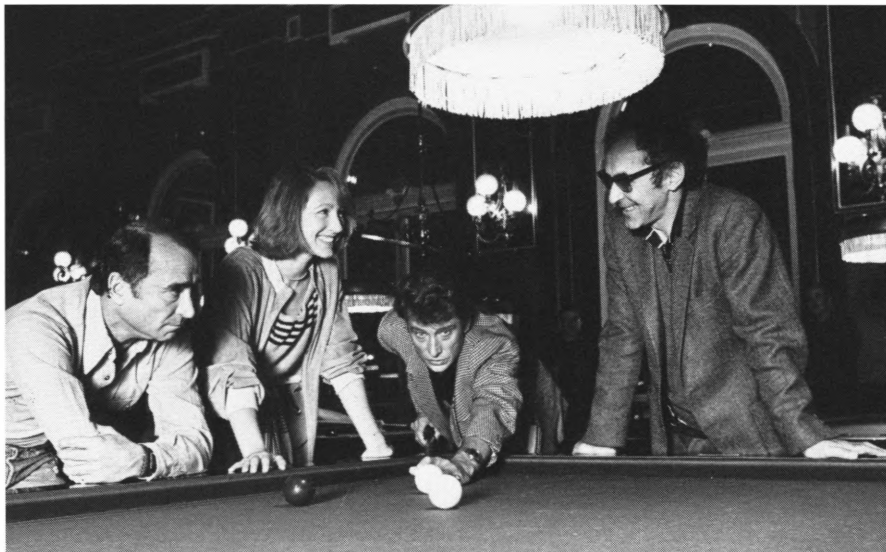
Og som Paul Godard i sin tid var godt jaloux på kvinderne over deres mere ubesværede fysiske forhold til børnene, bliver også Joseph muggen og giver Marie ordre til ikke at vise sig nøgen for barnet. Men her under vurderer han den ødipale viljestyrke: under en biludflugt benytter barnet lejligheden til at stikke af, uden at Marie er særligt urolig herover. Hun mener, med en af de dårlige vitser Godard for ofte dækker sig bag, at han nok kommer tilbage til påske.

Og befriet for sine forpligtelser over for barnet og sin fortsat uerotiske binding til Joseph går Marie nu i filmens sidste scene i gang med at forberede sig på verden. Gabriel tager afsked med et opmuntrende "Je vous salue, Marie", hvorpå han forsvinder op i den tynde luft. Marie tager derpå tøvende en læbestift frem, og i et suggestivt nærbillede fokuserer Godard på stiftens, der som en anden penis nærmer sig hendes læber. Filmens sidste billede er hendes åbne mund med læberne malet højroede og en mørk åbning i midten ind mod en anden og mindre jomfruelig dimension, mens Marie på lydbåndet kryptisk siger: "Jeg er af Jomfruen, og jeg ville ikke dette væsen. Jeg har brændemærket den sjæl, der har stået mig bi."

Det interessante ved *Je vous salue, Marie* er, at den dog rummer en ansats til at søge Godards analsadistiske regression og erotiske lede begrundet i et barndomstraume: den lille Narcissus søger at trodse gudernes straf inspireret af Jesus og Ødipus, der jo netop en overgang satte sig ud over gudernes hensigt med mennesket, omend også disse to oprørere til slut valgte at bekræfte den guddommelige orden ved henholdsvis at lade sig korsfæste og stikke øjnene ud på sig selv. Det gør Godard desværre også med sine to kommende spillefilm.

Détective er en totalskade, en fuldstændig sprængt gangsterhistorie, der kun for en meget overfladisk betragtning er sammenlignelig med 60'er-filmen *Made in USA*. Denne fik sin uigennemskuelighed af rent faktisk at være inspireret af det uopklarede mord på Ben Barka, den algerske eksilpolitiker, der i Paris blev bortført, formentlig med den franske efterretningstjenestes hjælp, hvorved filmen trods sin ekstremt stilerede pop-art-facade dog bevarede et holdpunkt i virkeligheden. Et sådant holdpunkt har *Détective* ikke længere. Den er en ren abstraktion om en forvirret instruktør, der ved hjælp af et videokamera skal opklare et mord på en udlænding i Paris, og som reducerer sit tema i absurdum: det hele var en fejltagelse, lejemorderen kom i receptionen til at læse værelsesnummer 666 på hovedet, så han skød gæsten på nr. 999.

Herefter fik Godard carte blanche af den britiske Channel Four til at producere en video-film. Det blev til den 48 minutter lange *Soft and Hard* med den uddybende undertitel "Soft talk on a hard subject between



Godard med Nathalie Baye under optagelserne til *Détective*.

two friends". De to blødt samtaltende venner er Godard og Anne-Marie Miéville, og deres hårde emne er *Détective*. Det meste af filmen består af en fast kameraindstilling i en dagligstue, hvor Miéville er filmet forfra og Godard bagfra, mens de diskuterer. Ind i samtalen er klippet diverse TV-billeder, så det hele ser ud af fisk. Hun påtager sig at kritisere *Détective* og mener bl.a. ikke, at Godard kan lave kærlighedsscener, det hænger måske sammen med, at han burde lægge sit liv om, foreslår hun, hvad hun så end mener med det. Deres "diskussion" forbliver på det totalt indforståede small talk-plan, ukonkret frasmageri, som næppe engang giver synderlig mening for dem selv og i hvert fald slet ikke for udenforstående. Havde de overhovedet været interesseret i at kommunikere, kunne de f.eks. med konkrete eksempler fra *Détective* have vist, hvad der var galt. Nu forbliver den postulerede selvkritik en selvsmagende attitude. Selv når Miéville får indflettet en bemærkning om, at alt hvad Godard tænker og føler, mener han automatisk også må have andres interesse, så siger hun det gudhjælpemig med en let misundelig, nærmest beundrende attitude, som om denne uhammede narcissisme kamufleret som selvtilfild var noget at falde på halen for.

Derefter følger endnu en videofilm, der har karakter af en rigtig spillefilm, iøvrigt filmet i meget smukke pasteltagte farver, som også holder, når de projiceres op på et biografslæred. Igen er der tale om en bestillingsopgave fra en TV-station, nemlig den franske TF 1, som til en série noire-række opfordrede Godard til at filme James Hadley Chases krimi "The Soft Center". Og ingen kan påstå, at Godard ikke har filmet bogen, endda helt bogstaveligt: i en enkelt scene ser vi, at Jean-Pierre Léaud holder romanen i sine hænder. Léaud spiller en tidligere højt respekteret in-

struktør, der vil filme romanen, men ikke kan komme i gang, fordi tiderne ikke er til det. Man forstår godt, han har producentproblemer, så neurotisk-tåbeligt han opfører sig. Problemet er, at Godard ikke forstår det, hvilket man også godt forstår, han ikke gør, når man tager den film i betragtning, han selv får ud af sit alter egos produktionsproblemer.

Jean-Pierre Léaud scorer til dagen og vejen ved at arrangere prøveoptagelser for TV. Typisk for filmen er en ca. 10 minutter lang sekvens, hvor den ene statist efter den anden kommer hen foran kameraet, siger et enkelt ord og går igen. Det var den form for avantgardisme, Andy Warhol lavede i 60'erne, og dengang med større filmpolitisk og -poetisk relevans end i dag, hvor en sådan sekvens virker underligt museumsagtig i sin stagnerede trods. Men for Godard selv har den åbenbart en egensindig, poetisk værdi, som trods alt er mere indlysende (og kortere!) formuleret i den kommentar, han placerer efter sekvensen: "Det er, som hvis jeg gav Dem bølgerne, og De selv skulle finde havet".

Ret skal være ret: det er en smuk tolkning af Godards atomisering af filmsproget, men havde han ikke selv sagt det, var vi næppe kommet på det. Konfronteret med en druknende er det svært at have øje for bølgerne.

Temaet i *Grandeur et Décadence...* er i en vis forstand filmkunstens druknedød i et hav forurenat af TV, og det kan jo være relevant nok, havde Godard blot kæmpet imod døden, når han som en af de få har midler til det. I stedet udnytter han sine muligheder til på masochistisk vis at celebrere døden. Filmen slutter med en erkendelse, som man ville ønske, Godard for alvor ville bruge mod sig selv: "Det vigtigste er ikke vore følelser eller vore levede erfaringer, men den stille påståelighed, hvormed vi trodser dem".

Hvis Godard f.eks. havde kunnet tage sine følelser og erfaringer alvorligt i stedet for til stadighed at trodse dem, ville han ikke have kunnet lave en film så tom som *King Lear*.

Den skulle angiveligt være en filmatisering af Shakespeares stykke med Norman Mailer i hovedrollen, og med den fik Godard endelig opfyldt sin drøm om at lave film for amerikansk kapital, idet han fik en kontrakt med opkomlingen Cannon. Men drømme kan man bære på så længe, at de dør, uden at man opdager det, og det er i hvert fald, hvad der er sket for Godard: *King Lear* er en hoved- og haleløs grimasse om William Shakespeare junior 5., der søger at finde ud af sin forgængers liv og herunder støder ind i en rablende gal Godard, der åbenbart er ude i samme ærinde.

På sit pressemøde i Cannes efter filmens præsentation forsvarede Godard sig med en sidste anal allusion, et Picasso-citat: "Hvis jeg var i fængsel, ville jeg male med mit eget lort". Godard mener ikke, der er andet end lort at filme med, som verden ser ud i dag. Men det er en urimelig sammenligning: Godard er ikke (mere!) filmens Picasso, og kamera og råfilm er ikke det rene lort, selv om man skulle tro det, at dømme efter både Godards og de fleste øvrige 80'er-film. Godard er mindst af alle henvist til at arbejde med sit eget lort. Efter sin fuldstændigt frie Cannon-kontrakt har han indgået en 5-årig kontrakt med Gaumont om, at han kan filme, hvad han vil for deres penge.

Det første resultat er *Soigne ta droite*, der er lige så meningsløs som alle øvrige biograf-filmforsøg siden *Nummer to*, en fuldstændig fragmenteret situationsophobning, der søger en undskyldning for sig selv ved at lade en person citere "en argentinsk forfatter" (Borges, naturligvis) for en generel modvilje mod at skrive romaner med den begrundelse, at det er mere rationelt at lade, som om alt er skrevet og derpå nøjes med at give nogle få siders referat af det skrevne. Tilsvarende nøjes Godard med at hælde en række synopsis'er i hovedet på os, men unægtelig uden Borges' store formsans og stramme økonomiseringen med sproget. Godard filmer fortsat, som en spædekvalv skider, og klynger sig til den aforisme (hans egen?), som serveres i filmen om, at "i intetheden er enhver skaben et mirakel", men dementer samtidig eftertrykkeligt sine ord med filmen: der er intet mirakuløst over Godards film, den er et træt udtryk for sin postmoderne tids intethed i stedet for en protest imod den. Det eneste smukke billede i den er en gentagen optagelse af en halvåben dør ud mod havet i skiftende sollys, døren mellem livet og døden, får vi at vide. Filmens "plot" er det enkle, at Godard, der ikke blot spiller sig selv, men også Dostojevskijs "Idioten", skal skrive, instruere og klippe en film på en eftermiddag for at få tilgivelse for sine synder. Men da den film, han skal aflevere, formentlig er den, vi samtidig sidder og ser, skal der nu nok mere til, før Godard får tilgivelse.

Få andre instruktører har nemlig så stor frihed som Godard i kraft af sit renommé,



Popgruppen Les Rita Mitsonko i Godards seneste film *Soigne ta droite*.

men han er forlængst forvandlet til sin egen kliché og blevet en del af den kulturindustri, han i 60'erne revolterede imod. Den Godard, der engang repræsenterede en uhørt åbning for filmkunsten, er nu selv med til at låse positioner og fordomme fast ved at stille sig i vejen for 100 talenter, som har mere på hjerte end han, samt demonstrere, at den "kunstneriske" film er uinteressant for publikum. Filmbranchen kan påny bruge Godard som sit kunstneriske alibi, fordi han ganske har indordnet sig i rollen som branchens pauseklovn, og fordi det, han laver, efterhånden har lige så lidt med provokerende filmkunst at gøre, som det, branchen normalt tjener penge på.

Godards ubestridelige vigtighed ligger i, at han på et afgørende tidspunkt har formuleret sig umådelig præcist, både praktisk og teoretisk, om filmkunstens problematik, og det så provokerende og dødsforagtede, og det så provokerende og dødsforagtede, at ingen filmskaber kan forblive uberørt heraf. Hans tragedie ligger i, at han ikke selv har kunnet komme videre. Eller for nu at holde sig til de anale formuleringer, han har følt sig bedst hjemme i det sidste ti-år: han har skidt hul i den kommercielle filmindustri's strukturer, men i stedet for at bevæge sig ud gennem hullet og udforske de nye muligheder, der ligger ude på den anden side, sidder han uhjælpeligt fast i det hul, han har brudt, og er begyndt at nyde denne position, fordi den giver ham en enestående mulighed for at lege med sit eget lort.

Den franske filmkritiker Claude Beylie har (*Ecran* nr. 73) lanceret den teori, at de film, der fra midten af 70'erne er udsendt i Godards navn, i virkeligheden er lavet af en galning, der tror, han er Godard. Det er ikke en teori, man uden videre tør afvise, men man tør heller ikke udtrykke sit lønlige håb om, at det skulle lykkes den rigtige Godard at få afsløret den galning, der optræder i hans navn, for det kunne nemt ende som i den Poe-fortælling, Godard (den rigtige!) lod Jean-Paul Belmondo fortælle i *Pierrot le Fou*: en mand føler sig forfulgt af sin dobbeltgænger og skyder ham ned til sidst, for derpå at opdage, at det er sig selv, han har skudt, og at dobbeltgængerens overlever.

Måske er det endda allerede gået sådan. I hvert fald siger Godard i *Soigne ta droite* blandt alt muligt usammenhængende pseudofilosofi og skinbarligt vrøvl, at han føler det, som om der er en myrdet person inden i ham. Og der er han for en gangs skyld inde på noget rigtigt.

Filmografi:

Spillefilm:

A Bout de Souffle (Åndeløs, 1959)
Le Petit Soldat (Den lille Soldat, 1960)
Une Femme est une Femme (En kvinde er en kvinde, 1961)
Vivre sa Vie (Livet skal leves, 1962)
Les Carabiniers (Soldaterne, 1963)
Le Mépris (Jeg elskede dig i går, 1963)
Bande à Part (Outsiderbanden, 1964)
Une Femme Mariée (En gift kvinde, 1964)
Alphaville, 1965.
Pierrot Le Fou (Manden i Månen, 1965)
Masculin-Féminin, 1965.
Made in USA, 1966.
Deux ou trois Choses que je sais d'elle (Jeg ved 2-3 ting om hende, 1966)
La Chinoise (Kineserinden, 1967)
Weekend (Udflugt i det røde, 1967)
Le Gai Savoir, 1968.
One plus One (Sympati for Satan, 1968)
Un film comme les Autres (med Dziga Vertov-gruppen, 1968)
One A.M. (ufuldendt af Dziga Vertov-gruppen, men færdiggjort af Richard Leacock under titlen One p.m., 1968)
British Sounds (med Dziga Vertov-gruppen, 1969)
Pravda (med Dziga Vertov-gruppen, 1969)
Vent d'Est (med Dziga Vertov-gruppen, 1969)
Lotte in Italia (med Dziga Vertov-gruppen, 1969)
Vladimir et Rosa (med Dziga Vertov-gruppen, 1970)
Tout va bien (Her går det godt, med Jean-Pierre Gorin, 1972)
Numéro Deux (Nummer to, med Anne-Marie Miéville, 1975)
Comment ça va (med Anne-Marie Miéville, 1980)
Passion, 1981.
Prénom Carmen (Fornavn Carmen, 1982)
Je vous salue, Marie (1983)
Déective (1984)
King Lear (1987)
Soigne ta Droite (1987)

Videofilm:

Six Fois Deux (med Anne-Marie Miéville, 1976)
France-Tour-détour-deux-Enfants (med Anne-Marie Miéville, 1978)
Scénario du Film Passion (1981)
Soft and Hard (med Anne-Marie Miéville, 1985)
Grandeur et Décadence d'un Petit Commerce de Cinéma (1986)

Episode- og kortfilm:

Opération Béton (1954)
Une Femme Coquette (1955)
Tous les Garçons s'appellent Patrick (1957)
Charlotte et son Jules (1958)
Une Histoire d'Eau (1958)
La Paresse (episode i Les Sept Péchés capitaux, 1961)
Le Nouveau Monde (episode i Rogopag, 1962)
Le Grand Escroc (episode i Les plus belles Escroqueries du Monde, 1963)
Montparnasse et Levallois (episode i Paris vu par..., 1964).
Camera-Oeil (episode i Loin du Vietnam, 1966)
Anticipation (episode i L'Amour à travers les Ages, 1966)
L'Amour (episode i Amore e Rabbia, 1967)
Une lettre pour Jane (med Jean-Pierre Gorin, 1972)
Ici et Ailleurs (med Anne-Marie Miéville, 1974)
Lettre à Freddy Buache (?)
Armide (episode i opera-filmen Aria, 1987)