



## At være på overfladen

Om meningens dybde og forførelsens logik hos Jean-Jacques Beineix: en post-moderne refleksion af Steen Salomonsen

**A**estheticisme, manierisme, ekstravagance, og i franske tidsskrifter har man talt om en 'falskhedens kraft'; det er betegnelser, der knytter sig til Jean-Jacques Beineix og hans film, *Diva* (1982), *Månen i rendestenen* (1983) og *Betty Blue* (1986). Beineix er med andre ord en instruktør med stil, kan ganske enkelt lave flotte billeder. En kvalitet, anmeldere (og publikum iøvrigt, er jeg overbevist om) synes fuldt ud at have taget til sig, men på samme tid som både dyd og skændsel.

Når man læser eller lytter sig til reaktioner på hans film, ser det virkelig ud til, at det er om en grundlæggende anerkendelse af en kvalitet, at snittet kan lo-

kaliseres, der former vurderingens sædvanlige poler af godt og skidt. Lidt skarpt (og en smule fiktivt) trukket op, så kan man sige det således, at hvor den negative part finder fodfæste ved at stille spørgsmålet: hvad er egentlig meningen? så finder den positive part sit ved udtrykkeligt at undlade at stille dette spørgsmål. Et forhold, der nogenlunde svarer til at gå i henholdsvis dybden og at forblive på overfladen. Og hermed er antydnet en problematik, der i selve sit anlæg er postmoderne.

Lad mig først gennemgå Beineix' film.

### *Diva*

Ud over at være en visuel præstation er

*Diva*, Beineix' debutfilm, også en kriminalgfilm, der fortæller en elementært spændende historie. Den kombinerer altså det traditionsbundne og velkendte med det 'æstetiserende', hvilket man kan opfatte som meget fransk og har fået nogle til at tænke på Jean-Pierre Melville og hans gangsterfilm (*Ekspert i drab*, *Den røde cirkel* m. fl.) Begge sublimerer tradition og genre-referencer, der i underholdningsfilmen udfoldes som rå begivenheder, til et æstetisk plan, hvis overflade og særprægede mønster, ligesom løfter filmene ud af det velkendte for at snøre sig sammen om et univers, hvis love forekommer mystiske i forhold til den realisme, filmene ellers forlader

sig på. Lighederne er dog kun tilsyneladende. For hvor Melvilles univers beskriver en hel ceremoniel orden med spilleregler, der definerer personerne indbyrdes i et særpræget, skæbnebestemt mønster, så er det overhovedet mangelen på en tematiserende orden, der kendetegner Beineix' film.

Hovedpersonen i *Diva* er postbudet Jules, en ung passioneret operaelsker, der specielt er oplugt af filmens titelperson, hvis skønsang i sandhed viser sig at være unik, idet divaen aldrig har indvilliget i pladeindspilninger. Da Jules laver en pirat-optagelse under en af hendes koncerter, får han hurtigt en gruppe taiwanesiske gangstere på halsen, der har øjnet muligheder for at omgås copyright lovene. Denne historie krydres så med en anden, hvor en prostitueret lader sig dræbe som led i den hævn, hun vil tage over sin forbryderiske elsker, der viser sig at være politichefen; inden da når hun lige akkurat at smide et kassetebånd, indeholdende de kompromitterende oplysninger, i Jules posttaske. Ind i disse begivenheder væves så dels Jules møde med det eksotiske par, Lolita'en Alba og den Zen-dyrkende Monsieur Gorodish, som bliver hans redningsmand i de situationer, der tilspidser sig, efterhånden som Jules efterstræbes af både politiet (der skal opklare mordet på den prostituerede) og de forskellige gangsterbander. Og dels Jules' forskellige møder med divaen, hvoraf navnlig *ét*, der finder sted i skumringslys under triumfbuen, udgør et af filmens visuelle højdepunkter.

En fortælling, der måske kan forekomme indviklet, når den refereres, men som imidlertid afvikles klart nok. Filmen befinder sig således hinsides enhver avantgardistisk sprogforbistring; tværtimod, så udfolder den sin historie i overensstemmelse med et helt klassisk fortælleskema, som det kendes fra eventyret, hvor heltens gerninger, der skal føre ham mod prinsessen (i dette tilfælde divaens kunst og gunst), kompliceres undervejs af veldefinerede modstandere på den ene side, og siden bakkes op af lige så veldefinerede hjælpere på den anden.

Derimod er der filmens forskellige niveauer, hvor de forskellige personer befinder sig. Som Morten Kyndrup meget overbevisende har gjort rede for, i sin bog om 'Det postmoderne' (Gyldendal, København 1986) så er det bemærkelsesværdige ved disse niveauer, at de ikke passer sammen. Der er således Jules, det almindelige menneske, en helt plantet i hverdagen, spillet naturalistisk som et ankerpunkt for tilskueren; jeg siger med vilje ikke identifikationspunkt,

fordi hele filmens præg af noget uegentligt, distancerer den selvinvolverende tilgang.

Overfor Jules står så gangsterne, der forekommer parodiske, overspillede og belagt med gangster-klichéer næsten indtil det absurde. Alba er en fantasifigur, en slags pendant til eventyrets gode fe og hendes indflydelse på historien er af ren symbolsk karakter. Og Gorodish fremstår – i overensstemmelse med hans dyrkelse af mystikken – overskridende og mytisk. Han viser sig at kunne gribe suverænt ind og afgøre begivenhederne, men foretrækker sit eget univers; og når han griber ind tager det form af iscenesættelser, der udtrykkeligt henleder opmærksomheden på stilen, snarere end de mulige motiver af pengebegær, moral osv., der straks ville tildele ham en mere reel plads i fortællingens skema.

En række niveauer, der formidles af fortællingen, som fanger tilskueren ind, men da som helt formelt greb. Hvilket ikke betyder, at filmen er uden motiver – ledetråde af nogen slags, som bevæger niveauerne imellem.

Et motiv er således passionen; det er netop denne tilbøjelighed til at dyrke en ting lidenskabeligt, der sætter niveauerne: Jules' passion for operaen centreret om hans idol, og tilsvarende divaens kærlighed til sin kunst og hendes passionerede højtideligholdelse af det unikke i oplevelsen af den, hvormed hun distancerer sig fra de kommercielle love og sætter sig ud over reproduktionens tidsalder. Endvidere gangsternes perverse lidenskab for drabets udførelse, og endelig Gorodish, der er optaget af at få kunsten at smøre flutes til at gå over i Zen. Men det er passion, som holdes svævende i filmens univers, givet som den er i en række betydningsglidninger, som spiller med en egenskab uden at orientere den mod en endelig orden. Med Kyndrups formulering: personerne 'er *passionerede* i det de gør, men deres passioner overskrider aldrig fænomenet selv og lader sig derfor ikke indskrive i et overordnet mønster'.

Ligeledes med filmens mange symboler (hvoraf nogle er håndfast seksuelle), referencer og modsætningspar (kærlighed og had, luder og madonna, helt og skurk m.m.); de spiller på det velkendte uden at disse træk knytter sig egentlig tematisk sammen – de er ikke reelle, i betydningen retningsgivende for forhold, der ligger udenfor filmen selv. Det samme gælder filmens sensualisme: det bevægelige kamera, der kredser om detaljer, dramatiserer situationerne – et ekspressionistisk træk, iøvrigt – uden at finde begrundelse herfor i personernes ydre eller indre liv; det er den skinbarli-

ge overflade, iscenesat som tegnenes frie spil – niveauer og situationer, symboler og ting i betydningsdannende sammenkædning, mere eller mindre løsrivet en referentiel forankring.

Noget andet er så, at man strengt taget ikke kan tale om niveauer, for så vidt dette begreb underforstår et spring a la forholdet mellem virkelighed og fantasi, hvilket filmen slet ikke opererer med. Den udspiller sig på et enkelt plan, hvis sandsynlighed forbliver dens egen. Dvs. en fiktiv verden, og som sådan en mulig verden, men hvis sandsynlighed ikke fæstnes til en referent; dens referencer fremstår som sporadiske gennemskrivninger, betydninger, der spredes og aldrig samles, hvilket svarer til den postmoderne fordobling, der angiver et autenticitetstab fra den globale orden: Diva er ikke blot hyperreel (mere virkelig end det virkelige), men hyperfiktiv. Den tvinger følgelig sin modtager ind i spillet af betydning.

### **Månen i rendestenen**

*Månen i rendestenen* forekommer at være en ekstremt mystificerende film: mere interessant som eksperiment betragtet end for sine umiddelbare kvaliteters skyld, og det er også som eksperiment, den har været tænkt af Beineix. Han har forklaret, at han lavede den ud fra den – berettigede – opfattelse, at spillefilmen oftest underordner billedet fortællingen. Han ville således udforske billedets egen kraft og søge at skabe en fremdrift gennem det visuelle.

En mulig udlægning af filmen har Beineix selv antydnet: den handler om en mand, der søger sin identitet – og bliver sindssyg. Vi følger havnearbejderen Gérard (Depardieu) i hans søgen efter sin søsters bestialske morder. En søgen, eller nærmere er det en tilfældighed, der fører ham i armene på den billedskønne, mystiske Loretta (Nastassia Kinski) – et sidestykke til den amerikanske *Film noir's femme fatale* – som måske, måske ikke, er hans søster, eller som måske blot er et drømmebillede, forment i erindringen om søsteren.

Historien anslår forskellige temaer: Forholdet mellem den store uopnåelige kærlighed og den kødelige (Gérards jaloux veninde på hjemmefronten); forholdet mellem proletaren og overklassekvinden – slummet og det bizarre miljø, Gérard lever i, kontra Loretas verden, hvor pragtpalæernes konturer tegner sig som fantasifostre i horisonten. Hertil kommer som antydnet det incestuøse tema, hvilket bakes op af det forhold, at *Månen...* i modsætning til *Diva* opererer med et drømmeplan; den stiller den tolkningsmulighed i udsigt at forstå en del af scenerne som Gérards hallucinationer fra hospi-

talsengen, hvor han ligger ovenpå et arbejdsuheld. Nogle af scenerne forekommer at være drømme (søsteren, der besøger ham, Loretta med overskåret hals), hvor andre scener sygner hen i det uvisse, og måske er filmen en bevidsthedsstrøm sat igang af den reklame for spiritus, der hænger udenfor Gérards hjem, og hvis slogan lyder: 'Try another world', som kameraet suggestivt zoomer ind på til slut. – En helt Bunuelsk labyrint.

Og samtidig er filmens verden et univers, hvis realitetsforankring kortslutter i symboler, pop-art, absurdistiske og et par enkelte impressionistiske motiver, samt melodramatiske stillån og filmciter i forskellige foretjninger (hele det post-moderne 'patch-work'). En verden, der i den grad er 'be-tegnet' og hvori de forskellige planer udviskes i intertekstuelle myriader. *Månen...* er en symbolistisk vision, hvor billederne og hermed filmens grundlæggende 'som-om-virkelighed', bliver til rene fantasmagorier.

### Betty Blue

*Betty Blue*, derimod, er en overmåde klar og umiddelbart meget traditionel fortalt film, der (omend kun til en vis grænse) byder sig til for indlevelse, indfølelse og nogen fælder endog en tåre over den gribende historie om forfatterspiren Zorg (Jean-Hughes Anglade) og hans møde med den livsbekræftende, antiautoritære og kapriciøse Betty Blue (Beatrice Dalle), der gradvist drænes for sin realitetsforankring, efterhånden som hun animerer ham til at tro på sit værd som forfatter, indtil hun synker hen i psykosen. En *amour fou*, hvis enkelte udskjelser som en syngende betjent og et klaver på et åbent vognlad, gengivet i ekstrem vidvinkel, ikke fornægter, at det stadig er muligt at fortælle en historie sammenhængende, – at 'hengive sig til de faste formers trøst', som Jean-Francois Lyotard har formuleret det (i en helt anden sammenhæng). En mulighed, der dog ikke kun beror på fortællingens pålydende, men derimod på ironiens stilfulde greb, – det greb, hvormed en gammel 'stor sandhed' (om kærlighed) lader sig indsætte på ny, så den kan simuleres med al sin fordoms intensitet. Når Beineix mod filmens slutning lader det elskende par omfavne hinanden i naturskønne omgivelser, oplyst af solnedgangens stråler, mens de læner sig op ad deres lækre gule Mercedes, så udstiller han ikke blot en række klicheer; han blotstiller dem, hvorved deres mangel på autenticitet forekommer så indlysende, at enhver henvisning til reklameæstetikens indvirken og i et større perspektiv, den emancipation, der har frigjort bevidstheden for denne romantiske indpakning, egentlig bliver fuldkommen

overflødig. Istedet bliver det muligt at anskue sceneriet dekorativt, og det vil sige som fremtrædelser, hvis mening forlængst er brændt ud, men som tilføjes en formel sandsynlighed gennem den sensuelt søgende og erotisk ladede billedstil, hvormed filmen bøjer sit univers ind i det hyperreelle.

For filmen repræsenterer en tilsyneladende esoterisk verden; en verden der er forbeholdt de elskende samt den skabende forfatter, Zorg, som er filmens fortæller, hvis værk tager form til slut og tilsyneladende også undervejs igennem mindet om denne kærlighed (der symbolsk lever videre i skikkelse af en hvid kat, som taler til den skrivende Zorg med Bettys stemme). Måske er det endda hans fiktion om kvinden, vi har set og hermed netop simulerer.

### Fortolkning og forførelse

Når Beineix' film er vanskelige at gå til ud over disse iagttagelser, er det fordi de inviterer til en hel anden tilgang end den uddybende kommentering og værkudlægningen, hvilket hænger sammen med at de i egentlig forstand er meningsløse meningsspredende. Det er film, der (bortset fra en vis dybdestruktur i *Månen...*) forbliver på overfladen og her spreder betydningerne ud, fremfor at stikke en sonde målrettet ud, så en udveksling kunne finde sted mellem filmen og den verden, som er vor. Filmene er bestemt ikke lukkede, men snarere decentrerede og aldrig fikseret om en mening.

Hermed blokerer de ikke blot for den såkaldt naive oplevelse, den der består i at man lægger sit hjerte i forløbet og lader sig hvirvle ind i denne verden, der kunne være virkelighed, hvis ikke det var fiktion; den blokerer også for den distancerede læsning, fortolkningen, hvilket som bekendt er kritikerens gebet – et forhold Morten Kyndrup endvidere har betonet – og som kan forklare meget af den irritation, Beineix' film vækker hos anmeldere. For både den naive læsning og fortolkningen forudsætter meningen, hvortil knytter sig en naturalistisk logik om grundlæggende orden, nærvær og tingenes inderste væsen, som alle fremtrædelser må kunne føres tilbage til. Mellem verden og sprogets iscenesættelse af den, altså tegnet for denne verden, der bringer et repræsentationsforhold i stand, sætter denne logik et tvingende forhold: en ækvivalens eller en direkte årsagssammenhæng. Tegnene kan udveksles med mening, og med denne udveksling hentes væsenerne frem; jo dybere, des mere væsentligt, indtil der danner sig et billede af verden.

Her overfor står så det post-moderne (og en årelang diskussion, der er gået for-

ud) blandt meget andet for den fundamentale anfægtelse af meningens øjeblikstilstand; at tegnene ikke blot trækker meningerne frem, men også henviser til hinanden, peger væk fra sig selv og hen på det dybereliggende, der så selv bliver til overflade. En erkendelse af sprogets betydningsproducerende kraft, der også ligger til grund for begrebet om intertekstualitet indenfor litteraturteorien: teksten som et væv af andre tekster, ikke blot citation, men et spil herimellem, med og mod hinanden.

Hvor kulturen således forlader sig på en række udsigelser af verden, hvis fiksering ethvert socialt fællesskab må forlade sig på, så har sproget – og generelt: tegnene og deres betydningsdannelse – også deres eget liv.

Ingen mening er derfor mere rodfæstet end at den kan flyttes eller rystes, hvilket selvfølgelig også trækker sig sammen om det æstetiske som refleksion og de æstetiske oplevelser. Susan Sontag polemiserede engang i sit berømte essay, 'Against Interpretation' mod fortolkningen; hans gerning mente hun, består blot i at omskrive værket til noget andet: når værket siger x, forklarer fortolkeren det med A, når det siger Y, så A osv., altså en række tilbageførelser mod ordenen, en præcis udveksling, men som ikke forklarer, den 'nervøsitet', kunstværket (det store) formidler.

Denne nervøsitet knytter også an til forførelsens logik; og forførelse – med Jean Baudrillard – vil netop sige at lade sig rive med af fremtrædelserne i deres sammenkædning, at blive ført på afveje, i et gensidigt spil, væk fra kommunikationens lige akse, som en slags rituel højtideligholdelse af det forhold, at selv meningen har en grænse.

Når meningen er løs bliver det intertekstuelle og forførelsen så på anderledes måde tvingende forhold og helt aktuelt med Beineix. For hans film kredser reflekterende om forhold, diverse sprogs spil kan føre tanken ud i: det enestående, det guddommelige, den store kærlighed og skønheden – i den dybeste abstraktion; fænomener, hvis eksistens nok anes, men som alligevel ikke kan gribes på samme måde som meningen, hvis klare kode til gengæld ville forvandle disse baner til rene banaliteter og påstande. Men hvordan ændrer man en bundfældet praksis blandt modtagere og anmeldere? Det er en udfordring det post-moderne faktisk byder på og med Beineix som en anledning, – Beineix, hvis seneste film *Roselyne et les lions* har haft sin verdenspremiere, og hvis tilsynekomst på den hjemlige overflade naturligvis er ventet med spænding.