



Den magiske skaben

Selvom Jacques Rivette var med på holdet, da en 'ny bølge' i fransk film tog land, er han aldrig slået igennem overfor en større offentlighed. Men med Den skønne strigle har han skabt en film, der uden at forråde hans hidtidige bestræbelser godt kan gå hen og blive et gennembrud.

Et par engelske turister sidder i en solbeskinnet sydfransk hotelidyl og planlægger dagens tur. Kameraet bevæger sig lidt, og vi ser, at der i baggrunden sidder en yngre mand og tegner. Han tegner kvinderne, Klip til en ung pige der kommer ud på en svalegang og skjult prøver på at fotografere manden, der tegner de engelske turister. Han opdager hende, farer op, overfuser hende og kræver filmen konfiskeret. Han vil tydeligvis ikke fotografes og gør et stort nummer ud af det. Indtil det lidt efter afsløres, at de kender hin-

anden, ja, ikke bare det, men er ferierende kærester.

En scene i en scene, der så også viser sig at være et spil, en iscenesættelse. At Jacques Rivette vælger at åbne sit mesterværk, *Den skønne strigle*, på denne måde, er ingen tilfældighed. Han har altid været dybt engageret i teatret, og flere af hans film handler om teater, om skuespil og iscenesættelse, om at gå

ud og ind af fiktioner, skabe dem og ophæve dem.

Dengang i 50erne

Man kan måske tillade sig at kalde *Den skønne strigle* et gennembrud, selvom det kan forekomme en mærkelig betegnelse møntet på en instruktør, der har været aktiv siden 50erne og hører til den banebrydende generation af kritikere, der senere blev filmkunstnere og fik betegnelsen 'den nye bølge' på sig. Om Rivette skriver James Monaco i sin bog om den nye bølge, at han kom til Paris som 20-årig i slutningen af 40erne, gik ind på cinémateket, og blev der, limet til lærredet i årevis. Og andre kilder har andre eksempler: Truffaut beretter, at da Renoirs *Guldkareten* havde premiere i Paris,

Foto: Emmanuelle Béart som den skønne strigle og Michel Piccoli som kunstneren.

af Dan Nissen

blev Rivette siddende i salen fra biografen åbnede kl. 12 til den lukkede ved midnat. Filmen ville han se så mange gange som muligt.

Altså en lidenskabelig filmforelæelse uden mange sidestykker. Men Rivette begyndte også at arbejde med film og var assistent for Renoir og Jacques Becker, var fotograf på kortfilm af Truffaut og Rohmer og begyndte selv at skrive og instruere film i 50'erne. I 1952 blev han medarbejder ved det legendariske Cahiers du Cinéma, som han var chefredaktør for fra 1963-65. 'Hans film afslører disse rødder, der var både praktiske og teoretiske: på den ene side er de meget simple og mindre globale end Godards; på den anden side er de mere direkte og mindre 'populære' end Truffauts', skriver James Monaco. Og han fortsætter med at forsøge at klarlægge forskellene mellem Rivette og de store samtidige og hævder, at mens Truffaut er gruppens praktiske historiker og Godard dens teoretiske, semiologiske politiker, så er Rivette eksperimentatøren. Rivette er ikke, som Truffaut, primært interesseret i det færdige produkt eller som Godard i teorien, men i 'den konkrete praksis omkring det at lave film', skriver Monaco. For Rivette bliver det at lave film et eksperiment i sig selv og hovedinteressen ligger på den arbejdsproces der gennemleves.

Hans fokusering forklarer også hvorfor han ikke har haft det store gennembrud overfor en bredere offentlighed: hans arbejder bliver som eksperimenter med den filmiske arbejdsproces i høj grad film for filmkunstnere, for de i selve arbejds- og skabelsesprocessen specielt interesseret. Og det forklarer også både hvorfor hans film i almindelighed har været så lange og hvorfor han i så høj grad har skildret eller involveret det sceniske prøvearbejde. Set i dét perspektiv bliver det også klart, at *Den skønne strigle* ikke repræsenterer et nybrud for instruktøren, men er en naturlig forlængelse af det projekt der under almen offentlig uopmærksomhed har været hans. Fra en teatertrups prøvearbejde til en malers mange forsøg med og studier af en kvindelig model er springet ikke så stort. Der er højst tale om et nyt medie, ikke et nyt fokuseringspunkt. Det er stadig skabelsesprocessen, der er i centrum.

For at forstå eller blot fornemme denne proces er længden vigtig. Den søgende skabelsesproces, hvor skue-

spillerne i prøverummet og maleren med sine skitser forsøger at arbejde sig frem til en opfattelse af og et udsagn om de skikkelser, der skal gestaltes, kan ikke dramaturgisk kortes ned til almindelig spillefilmslængde uden at vigtige pointer tabes på gulvet. Og selve længden trækker tilskueren ind i et rum og en tid, hvor vores modstand mod den brydes ned, og vi lever med i filmens fiktive verden og den skabelsesproces, der finder sted med os næsten som aktører. Selv vil han i hvert fald gerne have, at tilskueren i den færdige film 'oplever nogle af de samme følelser, som vi på holdet havde under arbejdet med filmen', har Rivette sagt.

Striglen

De spil i spillet Rivettes nye film åbner med, handler om noget helt andet, end det der viser sig at blive filmens handlingsmæssige centrum, men peger alligevel lige ind i hjertet af det. For i centrum finder vi skildringen af kunstens/kunstnerens forsøg på at indfange mennesket, og et spil om menneskers spil med hinanden.

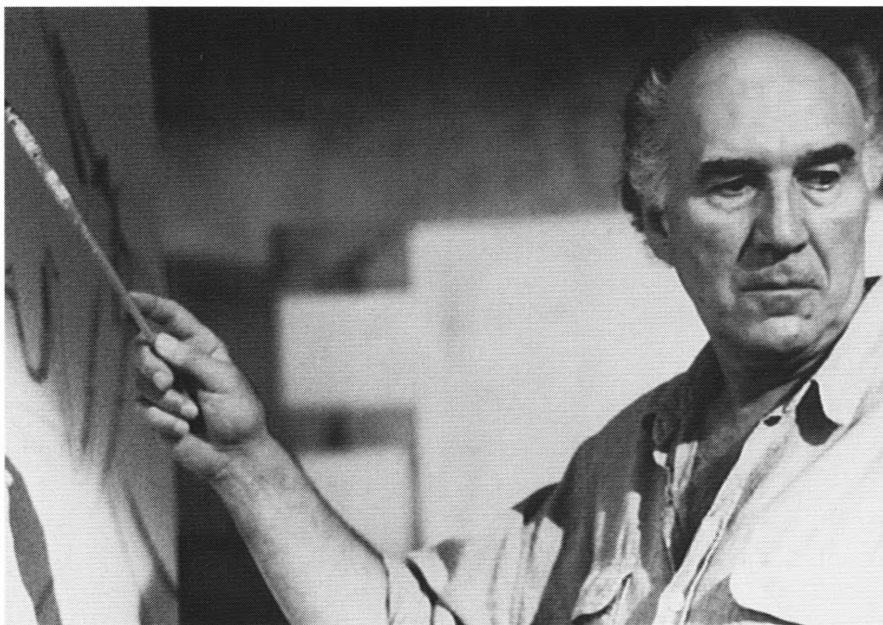
Den udspiller sig som sagt i den solbeskinnede sydfranske provins – fabelagtigt fotograferet af William Lubchansky, der sensuelt fanger det flygtige og berusende lys i dets skiftende nuanceringer – hvor den aldrende beundrede mester Frenhofer bor med sin muse Liz i en fotogen slotlignende bygning med et utal af store rum, skødesløst indrettede, men åndende af atmosfære. Han opføres af den unge beundrer og kollega Nicolas og dennes kæreste Marianne. Nicolas har netop haft sit gennembrud, godt støttet af mæcen Porbus, der også fører ham sammen med den beundrede mester. Frenhofer har ikke udstillet i årevis, er faktisk gået noget i stå. Et ufuldendt storværk står hans hjerte nær. 'Den skønne strigle' har han kaldt billedet, hvor Liz var model. Men arbejdet blev for skræmmende, kom for tæt på og kunne komme til at sige noget om Liz, som ville have fået deres forhold til at revne, og fremfor det, der fint kaldes 'den kunstneriske sandhed', valgte han den ægteskabelige lykke. I løbet af aftenen foreslår Porbus, at Frenhofer genoptager arbejdet, og Nicolas foreslår Marianne som model. Spurgt hende har han ikke, og hun bliver naturligvis rasende, fordi han sådan uden videre har 'solgt hendes røv',

som hun siger. Men næste dag går hun til Frenhofer og bliver hans model.

Og det er her filmen begår sit geniale kup, der samtidig er en klar udvikling af Rivettes eksperimenten med at indfange selve arbejdsprocessen. For på rollelisten står også maleren Bernard Dufours hånd og i lange, tyste og magiske sekvenser sker der intet andet end at vi følger kunstnerens tøvende pen, der kradser linier på papiret, der prøver at indfange strukturen og linierne i Mariannes krop, for gennem disse ydre linier at trænge ind i hende, 'splitte hende ad' for 'at få alt ud af kroppen og ind i rammen', som Frenhofer siger. Her ser vi bogstaveligt talt kunstneren over skulderen og oplever den både sindsoprivende og smertefulde, men også magiske proces, hvor streger bliver til udtryk og fortælling. Ringere bliver det ikke af, at Michel Piccoli yder en af sin store karrieres allerfineste præstationer i rollen som Frenhofer. Hans tøven og indadvendthed, hans rastløse distraktion er kongenial med Dufours tøvende pen og bliver et mesterligt portræt af den aldrende maler, der synes at lytte mere til signaler i sig selv end til verden omkring sig. Måske venter han på det magiske øjeblik, hvor billedet bliver 'rigtigt', uden at han kan sætte ord på hvorfor, eller hvad 'rigtigt' betyder, andet end at 'det siger mere om Dem selv end De selv ved', som han siger til Marianne. Hun spilles af Emmanuelle Béart, der med sin skulpturelle skønhed, som man ikke behøver være kunstner for at glæde sig over, og mutte trods leverer en præstation på niveau med Piccoli.

Improvisationen som princip

Den skønne strigle spiller 4 timer og er altså som Rivettes øvrige film af umådeholden længde. Det mest markante eksempel er hans *Out 1* på 13 timer. Den blev kun vist én gang efter færdiggørelsen i 1970, men blev i 1991 præsenteret på filmfestivalen i Berlin i sin fulde længde. For arbejdet til den film bestod i diskussioner med skuespillerne om projektet. De fik lov til selv at udforme deres karakterer ud fra projekter og figurer, der i øvrigt optog dem på den tid, og først omkring en uge før optagelserne skulle begynde, begyndte man også at udarbejde en slags drejebog. Det var, har Rivette selv sagt, erfaringerne med *Bag klostrets mure*, hans filmversion af *La Religieuse de*



Denis Diderot, som han også havde indstuderet for teater, der knæsatte hans improvisatoriske tilgang. At overføre stykket til film fik ham til at indse, at han ikke mere kunne høre de replikker, som han havde været igennem så mange gange. Improviseres der, så lytter man, var læresætningen. Med improvisationen flyttes vægten fra instruktøren til skuespillerne. Instruktøren er ikke i gængs forstand en auteur, men en analytiker, der må lytte til, hvad personerne siger og ikke have forudfattede meninger og slet ikke et grydeklart manuskript, hvor alt er tilrettelagt ned til mindste detalje.

Også i *Den skønne strigle* har Rivette benyttet improvisationen som princip og gik i gang med optagelserne ud fra en idé-skitse. Manuskriptet blev så skrevet undervejs af to manuskriptforfattere, der fulgte optagelserne og på baggrund af udviklingen i dagens optagelser skrev næste dags replikker og situationer.

Der er således bag filmen en skabelsesproces med mange lighedstræk med den vi følger i filmens fiktion, hvor den tøvende hånd med pennen forsøger at skitsere en streg, visker den ud, tegner over, modellerer den, klatter tentativt til, opgiver og starter forfra. Der er en vibrerende hudløshed og åndeløs intuitiv indlevelse i denne indfangning af skabelsesprocessen, af det stædige arbejde med at modellere en streg og få den til at være rigtig. Det er fabelagtigt fascinerende, rent tryllebindende.

Det er en arbejdsmetode, der kræver tilskuerens aktive medskab, men som også belønner rigt,

Michel Piccoli ved arbejdet.

når projektet lykkes så smukt som her. Det er ikke en historie, der er 'skrevet' med indlagte psykologiske karaktertræk og skræddersyet dramatisk udfoldelse. Personerne får lov til at stå som levende mennesker mere end som karakterer i et spil og deres handlinger er ikke altid eentydigt eller forklarlige. Og det er just det fascinerende.

Det er således ikke eentydigt hvorfor Marianne alligevel opsøger Frenhofer, eller hvorfor hun efter de første tvære sceancer bliver den drivende kraft, den der insisterer og driver ham videre ud i sin maleriske udforsken. Der er antydning spændinger i forhold til Nicolas. Han er slået igennem, og hun føler sig ikke mere lige. Måske kan hun med Frenhofer som motor udfordre deres forhold, gøre sig mere lige med Nicolas. Og bevidst får hun da også hans jalousi til at blomstre, da hun i begejstrede vendinger lovpriser Frenhofers geni – efter at hun til Frenhofers kone har sagt, at det var ganske forfærdeligt at være hans model, at intet lykkedes. Men selve arbejdsprocessen mellem maler og model sætter skred i en række små, men centrale og stærkt betydningsmættede, psykologiske forskydninger mellem personer, breder sig som ringe i vandet fra det lukkede studie og ud i deres privatliv. For Liz er det selvfølgelig på en måde et nederlag, at det billede som Frenhofer opgav med hende som model, nu fuldføres med en anden. Og det er tydeligt at se, at

deres forhold ikke er, hvad det eventuelt har været, at det måske nok blev reddet, da billedet blev skrinlagt, men at det måske også er gået i stå, fordi Frenhofer ikke kunne arbejde videre med billedet. Det er et uløseligt dilemma, der er mundet ud i en kunstner i stilstand og en muse der fordriver tiden med at udstoppe fugle – præservere naturen og få det døde lig til at ligne det levende.

Det bliver på mange måder en historie om mennesker, der bærer masker, og kunsten der kan rive dem af om ikke som værk, så som proces. Billedet, som Frenhofer skaber, chokerer både modellen og Liz, er for brutalt afslørende. Men måske har selve arbejdsprocessen, som vi som tilskuere har overværet, været mere afslørende end det færdige værk, som vi ikke ser. Det ville i hvert fald være helt i Rivettes ånd. Processen har sagt noget 'rigtigt', har rystet de involverede, men de vil ikke se det i øjnene og tager igen maskerne på for overhovedet at kunne leve videre – se sig selv i øjnene. Logisk nok må maleriet mures inde og Frenhofer maler et nyt værk som lanceres som 'Den skønne strigle', det fuldbyrdede hovedværk.

Der er en fin ironisk pointe i, at da værket lykkes, må det mures inde og erstattes af en facil kopi. Og endnu mere ironisk er det, at mæccenen Porbus – der måske kunne være en filmproducent – erklærer sig tilfreds med kopien. Han var ikke ude efter lidelse og sandhed, men ville kun have et billede. Hans forstand på kunst er ikke større end at han ikke kan se, at det værk, han priser, kun er en svag afglans af, hvad det kunne have været. Det kan derimod Nicolas, kunstneren, der i vrede slår hånden af Frenhofer.

På et tidspunkt under det første besøg hos Liz og Frenhofer står Marianne og bladrer i en smuk bibliofil udgave. Interesserer bibliofile udgaver dig, spørger Liz. Men Marianne læser bøger og interesserer sig ikke for indpakningen. Rivettes film er en af de sjældne, hvor både bibliofilen og den almindelige læser tilgodeses på det smukkeste.

Den skønne strigle

La belle noiseuse. Frankrig 1991. I: Jacques Rivette. Manus: Rivette, Pascal Bonitzer, Christine Laurent efter Balzacs novelle 'Det ukendte mesterværk'. Foto: William Lubtchansky. Klip: Nicole Lubtchansky. Medv.: Michel Piccoli (Frenhofer), Emmanuelle Béart (Marianne), Jane Birkin (Liz). Kollektiv/Danina. Premiere 10.1. i Grand. 240 minutter.