



Mens det endnu er for sent...

- Leos Carax' poetiske univers
af Eva Jørholt

*I begyndelsen var ordet..., nej,
I begyndelsen var billedet..., nej,
I begyndelsen var følelsen*

Sådan sagde hovedpersonen Alex i Leos Carax' debutfilm *Boy Meets Girl* fra 1983. I såvel Carax' anden film, *Mauvais sang/Natten er ung* (1986) som den tredje og seneste, *De elskende fra Pont Neuf*, hedder hovedpersonen også Alex, han spilles sta-

dig af den sært gnomagtige gummi-
mand Denis Lavant, og følelserne,
den store kærlighed, er fremdeles
den krumtap, hvormed Carax' uni-
vers drejer.

I *De elskende fra Pont Neuf* møder
to unge subsistensløse parisere hin-
anden på den legendariske bro, som
er lukket på grund af restaurerings-
arbejde. Han, Alex, ernærer sig som
ildspyer (blandet op med rapserier),
hun, Michèle, er maler med en øjen-
sygdom, som bliver værre og værre
og truer med at gøre hende helt
blind. De forelsker sig i hinanden og
oplever en altkonsumerende kærlig-
hed, i alt fald lige til den dag, hvor
hun erfarer, at hendes syn kan red-

des. Hun forlader ham, og han ryger
i fængsel for uagtsonmt manddrab. 3
år efter, på nytårsaften, mødes de
igen på den nu trafikerede Pont
Neuf. Alt er tilsyneladende anderle-
des. Er det for sent for kærligheden?
Eller måske det allerede var for sent,
den gang de oplevede den? De el-
skede, mens det endnu var for
sent...

En sådan ultra-summarisk gengi-
velse af handlingen er naturligvis
ikke hele sandheden om *De elskende
fra Pont Neuf*, for den autodidakte
Leos Carax er *Filmskaber*, og han
udtrykker sig i et på én gang over-
vældende sansemættet og særegent
lyrisk billed- og lydprog.

Stilen

Ud fra en æstetisk betragtning er såvel *Natten er ung* som *De elskende fra Pont Neuf* rene artificielle paradiser, hvilket har fået kritikerne til at sammenligne Carax med de unge løver Beineix og Besson. Sammenligningen holder dog kun for en overfladisk betragtning, for hvor de andre forbliver på overfladen, bruger Carax artefaktet som afsæt for en lige så poetisk som personlig filmkunst.

Det, vi normalt kalder 'virkelighed', har praktisk talt ingen plads i Carax' film. Hans verden er følelsernes, poesiens, og han bruger filmsproget lige så uafhængigt af den konkrete ydre verden som digteren ordenes klangfarver. 'Virkeligheden' synes snarest at være en hæmsko for den unge filmdigter, der ikke vil lade sig begrænse af vor traditionelle virkelighedsperception i form af årsagssammenhænge, tidslig og rumlig kontinuitet etc. Carax vil herske suverænt over sit univers. Hans førstedame, Juliette Binoche, talte sandsynligvis for den fåmælte instruktør selv – han har nærmest gjort en dyd af ikke at give interviews – da hun i forbindelse med *Natten er ung* udtalte: 'Jeg hader, når man snakker om virkelighed i forbindelse med film. Jeg får kvalme. De smukkeste, mest bevægende film tager ikke udgangspunkt i virkeligheden, men i det sublime. Eller rettere: Man starter i noget meget reelt for at bevæge sig i retning af noget mere evigt'.

Natten er ung er nok den film, hvor Carax lægger størst afstand til 'virkelighedens' – eller rettere: den traditionelle perceptions – tvang. Hele filmen er optaget i studiekulisser, og farvespektret er kogt ned til de tre grundfarver – rød, gul og blå, – fordi de 'naturlige' farver ifølge filmens fotograf, Jean-Yves Escoffier, indeholdt for meget information og således var ukontrollérbare. Videre har teleobjektivet praktisk talt ikke forladt kameraet, hvilket er resulteret i ekstremt flade, to-dimensionale billeder, der på næsten Dreyer'sk vis løfter filmen ud af virkeligheden og ind i en anden dimension. Historien i traditionel forstand er der ikke meget af. Personerne forklares ikke, og filmens enkeltscener hænger kun meget løseligt sammen.

De elskende fra Pont Neuf er vel næppe helt så ekstrem i sin anti-realisme, men også her er universet helt og holdent udsprunget af Carax' pandebrask. Der kan være mange

praktiske årsager til, at filmen ikke er optaget på den virkelige Pont Neuf, og at Carax byggede sin egen Pont Neuf med tilhørende kajer, stormagasiner etc. i Montpellier i Sydfrankrig (hvilket gjorde filmen til den dyreste i fransk films historie), men samtidig giver det artificielle univers også Carax den suveræne kontrol, som han til stadighed søger.

Her vil man kunne indvende, at *De elskende fra Pont Neuf* jo også indeholder sekvenser, som lægger sig tæt op ad en Raymond Depardon'sk cinéma vérité-stil i sin beskrivelse af, hvordan politiet samler de parisiske clochards op og forsøger at 'normalisere' dem på centralen i Nanterre. Men cinéma vérité-stilen bliver hos Carax netop en stil, et stilistisk valg på linje med ethvert andet. Det er muligt, at det vi ser er sandt, at bumserne er virkelige clochards, og at disse ansigter og tatoveringer, som vi konfronteres med i en serie impressionistiske nærbilleder, udtrykker virkelige lidelser (og glæder), men pointen er, at Carax ikke bliver hængende i en pseudo-dokumentarisk virkelighedsfremstilling, men benytter dem til sit eget poetiske formål. I det omfang, den er formålstjenlig, er cinéma vérité-stilen lige så velkommen som den artificielle irrealisme, den spændes op imod inden for filmens rammer. Cinéma vérité, Eisenstein'ske montagesekvenser af marcherende soldater og kampfly i formationsflyvning, musikvideoagtige dansenumre akkompagneret af gigantisk fyrværkeri, slow-motion scener og kunstige billedkompositioner, hvori personerne fremstilles som mindre end de brosten, de ligger på, og den rødvinflaske, de netop har tømt – alle disse forskellige stilarter står nok i en vis forstand i modsætning til hinanden, men samtidig har de det tilfælles, at de er netop stilarter, d.v.s. ligestillede stilistiske valgmuligheder for en instruktør, der ikke vil sættes i bås.

Eklekticismen er næsten en slags varemærke for Carax, der har udtalt, at hans personlige stil ligger i sammenkædningen af de andres sætninger ('Mon écriture à moi, c'est la liaison entre les phrases des autres'). I Carax' to første film vrimer det med 'sætninger skrevet af andre', i form af genkendelige citater fra specifikke film – alt fra Griffith over Lang, Sirk og Hitchcock til Godard – og specifikke litterære værker – ikke mindst Rimbaud og Cé-

line. Titlen *Mauvais sang* er således direkte hentet fra Rinbauds digtcyklus 'Une saison en enfer' Carax selv ynder ikke, at man taler om referencer, for som han ser det, er der ingen principiel forskel på den inspiration, han måtte finde i filmens, litteraturens og musikkens verden, og så den, den såkaldte 'virkelige' verden måtte kunne levere. I så henseende er et besøg hos bageren sidestillet med *Birth of a Nation* eller 'Voyage au bout de la nuit'.

Men når Carax selv omtaler sit filmarbejde som en sammenkædning, en 'liaison', er han for beskednen, for hans intertekstuelle praksis består netop ikke i en ophobning af citater ifølge et simpelt additionsprincip. Den Carax'ske sammenkædning af f. ex. Griffith og Godard giver nemlig ikke bare Griffith + Godard, men noget helt tredje: en personlig og poetisk Carax-vision. En fransk kritiker har kaldt Carax' dekonstruktionspraksis for en 'guillotine i poesiens tjeneste', men man kunne også simpelthen sammenligne den med den såkaldte 'æbleleg' i *Natten er ung*: Alex forsøger at muntre pigen Anna op ved hjælp af en række stumfilm-gags og tryllekunster. Han kaster bl. a. et æble op i luften, og ned kommer en pære, en porre, og til sidst et helt læs assorterede grøntsager. På samme måde opstår der en art magisk energi, en genetisk mutation, når Carax sammenkæder 'de andres sætninger'.

I *De elskende fra Pont Neuf* er 'de andre' hovedsagelig repræsenteret i en forholdsvis anonym form, d.v.s. som forskellige stilarter. At 'de andre' i allerhøjeste grad stadigvæk er til stede, kan man imidlertid forvisse sig om i det særnummer af Cahiers du Cinéma, som Carax fik lov at redigere i forbindelse med filmens premiere. Her optræder uddrag af bl. a. Dantes 'Helvede' og Alfred de Mussets 'Confessions d'un enfant du siècle', ligesom der forekommer reproduktioner af værker af Goya, Renoir, Turner, Monet, Munch m.fl. og stillbilleder fra Orson Welles' *Chimes at Midnight* og *Othello* og Dreyers *Ordet*, med samt portrætter af Fritz Lang, Alain Cuny, Richard Widmark, Glenn Ford, Serge Gainsbourg, Jean Vigo og Iggy Pop. Carax vedkender sig stadig sin gæld til 'de andre' – blot er de blevet mere usynlige i værket selv, hvilket måske kan ses som et tegn på større modenhed hos den i dag 31-årige instruktør.

Rytmen

De, der ikke kan lide Carax, anklager ham for manierisme og snakker om 'tomme tønder'. De mener, at det kunstige i forening med instruktørens hyperperfektionistiske kontrol dræber enhver form for liv i hans film. Personerne kaldes utroværdige papfigurer, hvis handlinger og bevæggrunde fortaber sig i farveorgier, hysteriske billedkompositioner og ubegribelige følelsesudladninger uden nogen kausallogisk fremdrift.

Hertil må man indvende, at Carax netop ikke ønsker at fortælle en traditionel historie. I en traditionel filmfortælling er *alt* – fra personer til æstetik og dramaturgi – bundet op om den historie, der skal fortælles. Men hvis alt er underordnet historien, betyder det også, at de enkelte elementer ikke får lov til at stå for sig selv, at man f.eks. ikke kan betragte skønheden i et ansigt for dette ansigts egen skyld, men alene som udtryk for noget andet, at man ikke kan forundres eller se magien i en billedkomposition uden straks at ville lægge betydning i den, forsøge at forstå dens signifikans i relation til historien. Den kausallogisk fortalte historie synes således for Carax en begrænsning, ikke bare i forhold til hans egen poetiske åre, men tillige i forhold til tilskueren, som overser og overhører den sansmæssige rigdom, der måtte være i billede og lyd, hvis han/hun udelukkende er på udgik efter elementer af relevans for historien. Magien dræbes af fortællingen.

Kanhænde, at vi ikke altid *forstår* Carax' personer, men papfigurer bliver de kun for den kritiker/tilskuer, der nødvendigvis vil have alt forklaret inden for fiktionens egne rammer. Hvis man ville være polemisk, kunne man også vende argumentet om og sige, at de personer, som kun eksisterer i forhold til en historie, og som kun er udstyret med nøjagtig de karaktertræk og bevæggrunde, som tjener historiens tarv, at de er de egentlige papfigurer. Carax' personer, derimod, har karaktertræk, som stritter i alle mulige retninger. De er sammensatte, mærkværdige, mangetydige og... uforståelige. Men netop derigennem åbnes der op for noget, som udmærker sig ved at ligge hinsides logikkens verden. Vi kunne kalde det magi, eller måske snarere ren følelse, intensitet, sanseligt nærvær... liv.

Carax fortæller også historier,

men i hans film har historien ikke forrang frem for personer, objekter, æstetik og rytme. Der er intet hierarki. Meget lidt forklares – for det meste *er* det bare. I stedet for at organisere sit univers inden for rammerne af en reduktiv kausallogisk fortælling trækker Carax en række stærkt uensartede perler af magiske øjeblikke, af følelsesintensitet, på snor. Og rytme kommer da til at erstatte logik som strukturerende element. Sat på spidsen kan man sige, at hvor Carax' billedæstetik henter sin inspiration i maleriet og hans dialoger deres i litteraturen, så er hans dramaturgiske kompositions måde beslægtet med musikens verden. Fra lange passager i afdæmpet andante kan han uden varsel slå over i øjen- og øredøvende allegro assai-scener. I *Natten er ung* afløses en lang og litterær samtale mellem Alex og Anna fra det ene øjeblik til det andet af en musikvideo-lignende sekvens, hvor Alex i en konvulsivisk følelsesudladning løber som en besat i de artificielle gader til tonerne af David Bowie-hittet 'Modern Love'. I *De elskende fra Pont Neuf* bryder revolutionsjubilæets gigantiske fyrværkeri løs fra en klar himmel og sætter mere end fut i en forholdsvis nedtonet drukscene på broen. Alex og Michèle slår badutspring på balustraderne, kravler op på statuerne og skyder vildt om sig, for til sidst at lade deres glædesrus komme til udtryk i en vild vals. På filmens lydspor ledsages bragene fra fyrværkeriet af en musikalsk bricolage af vidt forskellige stilarter: fra relativt afdæmpede arabiske toner, der næsten umærkeligt afløses af fransk musette-musik slår den over i hård rock for at nå sin kulmination i en overdådig fremførelse af Strauss' 'An der schönen blauen Donau'.

Men Carax' rytmesans har ikke kun med musikalske optrin at gøre. Han er en mester i 'dramaturgiske synkoperinger', i at trække en scene eller bare en indstilling lige lidt længere end vi forventer, eller give den en ekstra, uventet krølle. Et eksempel herpå er en scene, hvor Alex og Michèle vil stjæle en båd og må slå vagten ned. De er parate til at give ham et gok i nødden med en flaske, men ak, han har hjelm på. Rask beslutning: Alex snupper hjelmen af ham, mens Michèle svinger flasken. Men nyt ak: flasken smutter ud af hånden på hende. Rask ny beslutning: Alex nikker manden en skalle. På samme måde får hele filmen en

ny slutning, efter at vi tror, vi er nået til vejs ende, og dramaet tilsyneladende *var* tilendebragt.

Rytmen er filmenes levende puls. Det er den, og ikke historien, der holder os i ånde. Men rytme er ikke logik. Rytme er ikke reduktiv for vores perception af de enkelte øjeblikke, de enkelte billeder og de enkelte genstande og personer i billederne.

Nostalgien

I mange henseender er Carax' film absolut tidstypiske. Den eklektiske stil, fremhævelsen af billedets egenverdi, nedprioriteringen af fortællingen og opfordringen til sanseligt i stedet for psykologisk eller kognitiv-logisk engagement fra tilskuerens side, det er alt sammen træk, som vi i forskellige doseringer og ud-sat for forskellige kunstneriske temperamenter kan genfinde hos instruktører som David Lynch, Peter Greenaway, Lars von Trier, Pedro Almodóvar og Coen-brødrene m.fl.

Heroverfor står så Carax' eget udsagn om, at han ikke bryder sig noget videre om vore dages film, og at han i alt fald ikke føler noget slægtskab med det, der foregår i filmbranchen omkring ham. For ham hører sand film fortiden til: det er instruktører som Griffith, Fritz Lang, Dreyer, Hitchcock og Douglas Sirk, og det er skuespillere som Lillian Gish, Gloria Swanson, Louise Brooks, Dana Andrews og Richard Widmark – allesammen folk, som Leos Carax stiftede bekendtskab med i sin tidligste ungdom, da han i nogle år havde trukket sig tilbage fra verden og ind i det parisiske Ciné-mathèques mørke.

Film har sandsynligvis aldrig været noget uskyldigt foretagende, men der var engang, hvor film endnu havde en mytisk aura, en tid hvor levende billeder stadig var ensbetydende med passionerede dramaer, og hvor biografen var deres tempel. I dag kan vi dårligt gå i supermarkedet, eller køre i SAS-bus, uden at støde på levende billeder. Filmen har ikke længere patent på dem, ja end ikke på de billeder, som engang var dens egne. Når Ingrid Bergman og Humphrey Bogart igen og igen tager afsked i lufthavnen i Casablanca i et utal af reklamer, musikvideor og nye film, udvandes deres mystiske kraft.

Jamen bidrager Carax ikke netop selv til denne udvanding, når han i *Natten er ung* friserer Juliette Binoche

som Louise Brooks og dresser 'L'Américaine' op som Gloria Swanson, når han lader Alex optræde som Chaplin fra *The Kid* og citerer Hitchcocks *Foreign Correspondent*, eller når han til *De elskende fra Pont Neuf* tager mål til bumsen Hans efter Orson Welles' gestaltning af Falstaff? Det kan man naturligvis hævde, men hvis det allerede er for sent, hvis filmens uskyld er gået uigenkaldeligt tabt, kan det jo for så vidt være lige meget. Men Carax bruger ikke sine filmreferencer – for det er jo det, det er! – i kommercielt øjemed, ikke for at skabe sig et image (tilsyneladende da). Hans stadige henvisninger til de store mestre fra filmhistoriens barn- og ungdom har snarere karakter af en øm kærlighedserklæring til en svunden tilstand af filmisk uskyld. Som den gamle stumfilmoperator, der i *Boy Meets Girl* via døvesprog nostalgisk filosoferer over den nutidige ungdoms tavshed.

I en 'postfilmisk' tid hylder Carax filmen, og han gør det vel og mærke i og med film. Han kan ikke længere uskyldigt lave film, som man gjorde det i 'de gode gamle dage', men må nøjes med at hylde tidligere tiders mesterværker i film, som selv ikke har meget tilfælles med den klassiske Hollywood-film. Han kan ikke lave det umulige, men kan pege nostalgisk på det, som det eksisterede som en mulighed i fortiden.

Kærligheden

Som filmskaber er Carax lidt i samme situation som Umberto Eco's unge elskende i dennes 'Efterskrift til Rosens Navn'. De ved begge, at de tre ord 'jeg elsker dig' har været så mange gange igennem trivialkulturens vridemaskine, at de er blevet umulige at sige i en situation, hvor man virkelig mener dem. Eco's løsning er da at lade dem sige dem, men med tilføjelsen 'som Liala (eller Barbara Cartland) ville have sagt'. For Eco er det derved alligevel lykkedes det unge par at tale om kærlighed i en tid, hvor uskylden er gået tabt.

Carax' løsning forekommer mig ulige mere elegant. På det æstetiske plan er der meget mere poesi over hans smerteligt nostalgiske dekonstruktion af de store mestres 'sætninger' i et hypermoderne formsprog end over Eco's fade tilføjelse 'som Liala ville have sagt'.

Men Carax' søgen efter en heden- gangen uskyldstilstand er ikke begrænset til det æstetiske område.

Som Eco's elskende par forsøger også den unge filmskaber stædigt at tale om kærlighed i en tid, hvor den rene kærlighed såvel som den rene følelse har det svært. De to første af hans film tegnede et mørkt billede af en kærlighedsløs samtid, hvor ingen (i alt fald ingen voksne) længere hengiver sig til kærligheden, men alene til fysisk kærlighed uden at vide, hvad det vil sige at elske (jvf. den epidemilignende sygdom med initialerne STBO, der i *Natten er ung* rammer alle dem, som elsker med hinanden uden at elske hinanden). Carax' unge hovedpersoner har deltaget i en desperat jagt på den utopiske kærlighed, på den altopslugende følelse, og har i de to foregående film kun lige nået at snuse til den, før enten han eller hun mødte en voldsom død. For en umiddelbar betragtning kan *De elskende fra Pont Neuf* måske nok i så henseende forekomme mere optimistisk, og så måske ikke alligevel, for slutningen virker i udpræget grad påklåret, postulert. I Cahiers du Cinéma-særnummeret har Carax da også gjort rede for, hvordan han oprindeligt havde tænkt sig en mere pessimistisk udgang, men endte med at forære sine personer og sine skuespillere (ikke mindst Juliette Binoche) den slutning, som filmen har nu. Han ville tage afsked med Alex-trilogien på en god måde. Det ville have været for hårdt, hvis Alex for tredje gang ikke skulle have fået lov til at se sin kærlighed fuldbyrdet.

Men egentlig betyder det nu nok ikke så meget, hvorvidt personerne kan leve lykkeligt til deres dages ende. For Carax er kærlighed ikke et spørgsmål om udstrækning, men om intensitet. Den flygtige intensitet er det primære, men hvis den er stærk nok, vil den også få udstrækning. Evigheden ligger for Carax i den flygtiges intensitet, i den store følelsesintensitet, som kan mætte for et helt liv. Eller som Alex udtrykker det i *Natten er ung*: han søger 'den kærlighed, som går hurtigt, som går hurtigt, men som varer for altid' ('l'amour qui va vite, qui va vite, mais qui dure toujours').

Hele Carax' filmkunst er ét desperat skrig om den intense kærligheds, den rene følelses nødvendighed. Og, ikke mindst, om at turde give sig hen til den, at turde kaste sig ud og prøve at flyve, som Alex og Anna gør det i en fabelagtigt smuk faldskærms-scene i *Natten er ung*. Fugle er i det hele taget et stadigt tilbagevendende element i Carax's

film: *Natten er ung* indledes med stumme slow motion-billeder af majestætiske svaner i sort-hvid, og den slutter med, at Anna løber mod kameraet i fuglelignende fast-motion. Også i *De elskende fra Pont Neuf* indtager fuglene en bemærkelsesværdig plads, hvad enten de befolker himlen over Paris, inkorporeres i drømmeagtige montagesekvenser eller danner forbilleder for svævende vandskiudskejelser. Fuglenes flugt spændes op mod den sanselige intensitet i det nærværende, som når Alex i filmens start gnider panden mod asfalten – den samme sanseintensitet, som Michèle kæmper for at bevare, mens hendes øjne bliver svagere og svagere og truer med 'at krybe ud af hovedet som snegle'. Hun klager netop over, at verden for hendes næsten blinde blik ser ud som udviskede flammer. Hun er efterhånden kun i stand til at se de store ting, selv om det er de små, der tæller – som hun siger.

Følelsesintensiteten er ikke i de store ting, ikke i de store sammenhænge, ikke i de store meninger, men i de direkte sanseindtryk. Hvis dét er Carax' credo, når det gælder kærligheden, kan det perspektiveres til også at gælde hans æstetiske og dramaturgiske praksis. De, som har stillet ind på Carax' bølgelængde, vil få en intens emotionel oplevelse ved mødet med hans film. Det er muligt, man ikke forstår en lyd af det hele, men dét er ikke så væsentligt – det handler om at være til stede, at sanse og – forhåbentlig – føle.

Kanhænde, at såvel filmen som kærligheden har mistet sin uskyld. Men ikke desto mindre lykkes det faktisk for Carax ikke bare at lave film, men at lave film om kærlighed. Det er for sent for både film og kærlighed, men tilsyneladende ikke uigenkaldeligt for nogen af dem: Leos Carax skaber kærlighedsfilm, mens det endnu er for sent...

De Elskende fra Pont Neuf (Les Amants du Pont Neuf). Frankrig 1992. Instr. & manus.: Leos Carax. Prod.: Bernard Artigues. Foto: Jean-Yves Escoffier. Kl.: Nelly Quettier. Medv.: Juliette Binoche, Denis Lavant, Klaus-Michael Grüber.