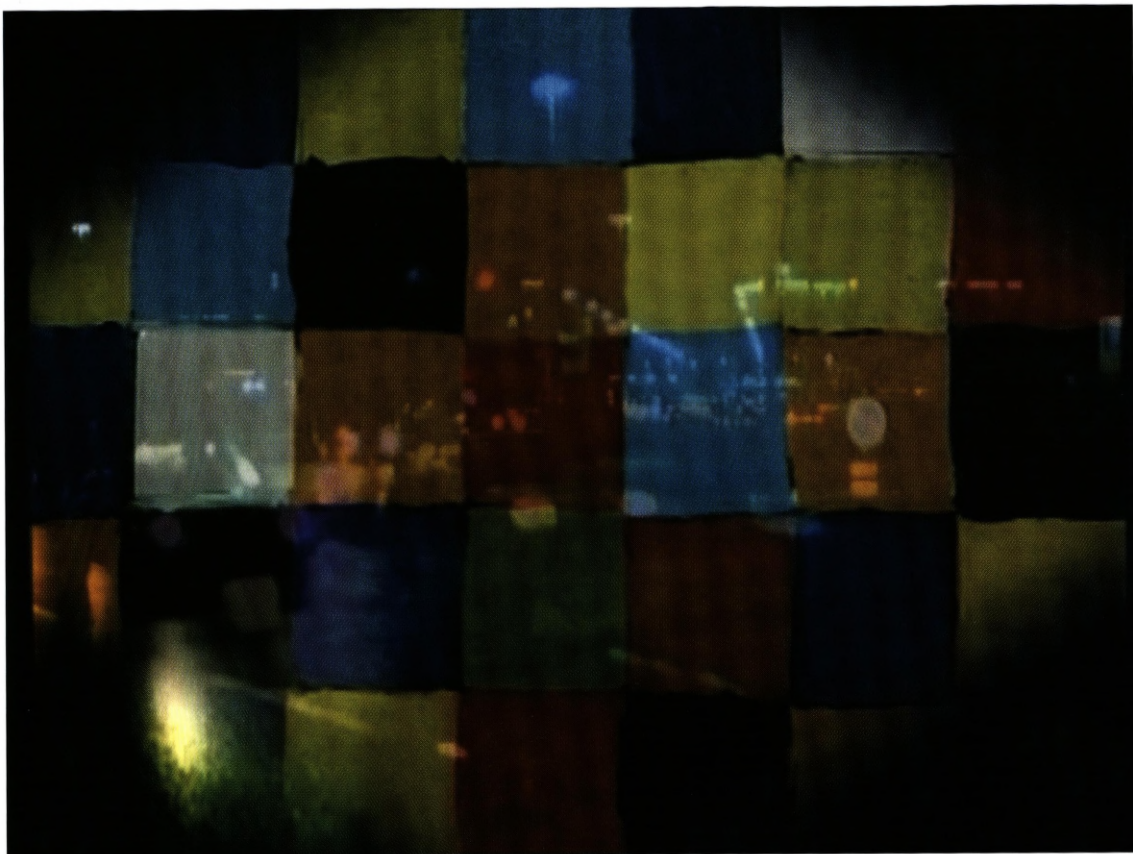




Collagebillede fra Jean-Luc Godards videoværk *Liberté et patrie* (2002)

Introduktion til Godards metode

Om billeder, abstraktioner, collager og instruktørens imaginære dialog med Hitchcock

Af Thure Munkholm

Få instruktører har insisteret så vedholdende på filmen som en visuel kunstart som den franske instruktør Jean-Luc Godard (f. 1930). I film efter film har han forsøgt at udviske rammerne mellem fortælling og fremstilling ved konsekvent at arbejde med billedet, denne filmiske grundbestanddel. Ikke primært som element i en fortælling, men som en kompleks størrelse med også abstrakte og koloristiske kvaliteter.

Med afsæt i eksempler fra både instruktørens tidlige spillefilm og hans sene videoværker vil denne artikel se nærmere på Godards metode, hvad angår billedbrug. En metode, der giver sig udslag i højst forskellige udtryk, men også en tilgang, der har været en forbløffende konsistent kerne gennem Godards fem årtier som aktiv filmmager.

At tage billedernes parti. I kunstsatiren *Passion* fra 1982 skildrer Godard en filminstruktør, der forgæves forsøger at undgå at fortælle en klassisk historie ved i stedet at lave en film på baggrund af klassiske historiemalerier. I sit opgør med traditionelle fortælleskabeloner ønsker *Passions* filminstruktør ikke at fortælle historien bag malerierne – sådan som det f.eks. gøres i Vermeer-filmen *Girl with a Pearl Earring* (2003, *Pige med perleøring*, instr. Peter Webbers). Ej heller vil han fortælle om kunstnerne, sådan som Vincente Minnelli gør det i van Gogh-filmen *Lust for Life* (1956, *Filmen om van Gogh*). Hans idé er en helt anden: at genskabe de store malerier – ikke mindst Eugène Delacroix' *Korsfarernes indtog i Konstantinopel* fra 1860 – positur for positur, farve for farve.

Men den idé synes ingen andre at forstå, og instruktøren bliver gradvist drevet til vanvid af omgivelsernes evindelige gentagelse af ét og samme spørgsmål: Hvad handler filmen om?

Spørgsmålet er måske fremstillet som både dumt og insisterende i filmen, men i realiteten er det ikke så dumt endda. For hvis en film ikke handler om noget i dramaturgisk forstand, hvad gør den så?

Svaret forsøger Godard at give i et beundringsværdigt *companion piece* til filmen, nemlig videoessayet *Scénario du film 'Passion'* (1982). Her fortæller han, at idéen til *Passion* udsprang af hans eget vedholdende ønske om at lave en film, der "ikke fortæller, men viser – på samme måde som de store malere viser." Og med baggrund i sin egen erfaring i forbindelse med *Passion* fortsætter Godard: "Jeg havde ikke lyst til at skrive manuskriptet. Jeg havde lyst til at se det."

At hylde filmmediet som en visuel kunstart kan næppe siges at være nyt – og da slet ikke for Godard. Den franske in-

struktør havde på det tidspunkt allerede længe brugt malerkunsten til at tage parti for filmmediets rent visuelle kvaliteter; samlet set vidner Godards film ligefrem om en billeddyrkelse, hvis forgængere snarere skal findes i malerkunstens end i filmens verden. Dette gælder lige fra de *op art*-inspirerede kompositioner hjemme hos de to veninder i *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959, *Alle drenge hedder Patrick*) til de farvemættede erindringer, der skyller ind over den sort/hvide handling i *Éloge de l'amour* (2001) eller den musikalsk organiserede collage af krydsklippede krigsbilleder, der indleder *Notre musique* (2004).

Men hvad vil det mere konkret sige at 'vise' i stedet for at fortælle, som Godard formulerer det? En scene fra det korte videoværk *Liberté et patrie* (2002) kan tjene som eksempel på Godards særlige måde at dyrke abstrakte motiver på.

Vedholdende kolorist. I *Liberté et patrie*, der er et visuelt essay med afsæt i maleren Aimé Pache, sidestiller Godard to billeder i en hastigt pulserende klipning. Hver især er billederne simple: på den ene side et metrisk maleri bestående af 36 farvede firkanter, på den anden en natteoptagelse af trafikken i en by, hvor bilerne i kraft af kameraets lysfølsomhed er reduceret til farvede prikker.

Ved at sidestille de to billeder får Godard dels skabt en visuel metafor for filmens maleriske kvaliteter, her forstået som et abstrakt-koloristisk potentiale. Dels skaber han et abstrakt cinematografisk øjeblik i sig selv, idet den rytmiske sammenklipning af de to billeders forskellige metriske former (hhv. cirkler og firkanter) giver sekvensen en helt egen dynamik – en symfoni i farver og former. At dette også er intentionen, vidner lydsiden om. Her lyder følgende citat: "En malerklat under pens-

len, dernæst endnu én. I følgeskab synger de som strengene på en violin.”

Nu kan man selvfølgelig indvende, at denne sekvens stammer fra et af den 'sene' Godards ikke-fortællende videoværker, og at den abstraktion, han her dyrker, derfor ligger milevidt fra de tidlige film. Men faktum er, at den malerkunst-interesserende Godard alle dage har været en vedholdende kolorist, der har forstået at iscenesætte nærmest taktile billeder, der skal opleves og ses, snarere end fortolkes og forstås.

Det er ikke mindst den tidlige *Le Mépris* (1963, *Jeg elskede dig i går*) et godt eksempel på. Her benytter Godard farver og farveflader til at skabe abstrakte mønstre, der kæmper med de nedtonede handlingsfragmenter om at tiltrække sig tilskuerens opmærksomhed. I en kort scene, der udspiller sig i den villa, hvor filmens filmhold bor, skaber Godard en overvældende, næsten abstrakt komposition, en slags symfoni i blå, der går fra villaens dyblå sofa (nøje arrangeret med et sammenfoldet tæppe i en svagt blå nuance) til det ægæiske havs turkisblå flade, der vælter ind i stuen via et stort panoramavindue i billedets centrum.

Som iscenesættelsesstrategi betragtet har denne 'blåt i blåt'-komposition langt mere tilfælles med Paul Klee og Nicolas de Staëls ekspressive farveflader, end den har med den generelle forståelse af *mise en scène*, altså den filmiske stræben efter en forøget forståelse for karakterpsykologi eller fortællingens intriger, nuancer og værdier. Alt dette viger for den gennemarbejdede farvekomposition.¹

Samme strategi finder vi i størstedelen af instruktørens produktion. Adskiller de tidlige spillefilm sig fra de sene videoværker, ligger forskellen ikke i, at Godard har bevæget sig i retning af en udnyttelse af filmmediets rent visuelle kvaliteter el-

ler muligheden for at kreere koloristiske abstraktioner som sådan. Forskellen skal snarere findes i de billeder, han uddrager abstraktionen af, og ikke mindst i den måde, han gør det på.

Citat-abstraktioner. I sine videoværker anvender Godard primært citater fra eksisterende kilder (hvad enten disse er hentet fra film, malerkunst, musik, radio eller litteratur), hvor han tidligere primært betjente sig af sekvenser, han selv havde iscenesat og skudt. Nok er der masser af citater i de tidlige film, men disse blev primært brugt som en slags kontrapunktiske kommentarer til handlingerne – *Made in USA* (1966) og *Le gai savoir* (1968) rummer gode eksempler herpå – og næsten altid brugt som en slags umanipulerede *readymades*, der blot var indskudt i filmen. Den teknik har ændret sig i de sene videoværker, hvor Godard raskt væk manipulerer citaterne til ukendelighed ved at op- og omklippe dem, ændre på originalklippenes tempo eller justere deres materialitet og farvetoner.

Et godt eksempel på sidstnævnte finder vi i det korte videoværk *De l'origine du XXIe siècle* (2000). Her citerer Godard en scene fra Jerry Lewis' *The Nutty Professor* (1963, *Jerry som den skøre professor*), hvor hovedpersonen falder om på gulvet i sit laboratorium. Klippet, der stammer fra en videooptagelse, og derfor i forvejen er mere 'grødet' i sit materielle udtryk, end hvis det havde været fra en celluloid-kopi, er i Godards version blevet farvemanipuleret i en sådan grad, at Jerry Lewis nu falder om i – og bliver opslugt af – en grødet blå og rød farvemasse.

Senere i samme værk er det et klip fra Stanley Kubricks *The Shining* (1980, *Ondskabens hotel*), der er blevet udsat for den farveglade Godards manipulationer ved det analoge klippebord, der så at sige ud-



Et eksempel på Godards radikalt farvemanipulerede citatstumper – her fra *Histoire(s) du cinéma: Le contrôle de l'univers* (1998)

gør hans pensel. Vi ser her den lille knægt Danny køre rundt i de lange korridorer i The Overview Hotel på sin trehjuler. Men til lejligheden har Godard skruet så meget op for netop den blå og den røde farve, at det nærmest ser ud, som om et Nicolas de Staël-maleri har taget knægtens plads på den trehjulede.

Histoire(s) du cinéma. Denne farvemæssige abstraktion med baggrund i visuelle citater er nært forbundet til storværket *Histoire(s) du cinéma* (1989-98), Jean-Luc Godards grandiose, meta-poetiske forsøg på at definere filmens essens og egenart i krydsfeltet mellem kunst og kommer, historie og politik. Det fem timer lange collageværk består i dag af otte afsnit (ud af i alt ti planlagte), der falder parvis i fire dele. De enkelte afsnit er lavet over en periode

på mere end tyve år og har været vist i et utal af forskellige versioner, før de fik deres aktuelle form.

I *Histoire(s) du cinéma* er det tydeligt, at Godards tekniske billedbehandling i første omgang skal ses som en naturlig forlængelse af det ovenfor skitserede koloristiske spor i hans værk. Farvesekvenserne er ofte manipuleret på en sådan måde, at de citerede billeder får en materiel og til tider abstrakt kvalitet – ofte gennem fremhævelse af især de røde og blå farver. Kigger vi et kort øjeblik nærmere på den teknik, der er et dominerende stiltræk i de fleste af Godards videoværker, vil vi se, at der tale om en generel citatteknik hos den sene Godard; en teknik, der kan føres tilbage til i hvert fald 1980 og Godards bog *Introduction à une véritable histoire du cinéma* og dermed til kernen af det overordnede pro-

jekt, der udgør hovedværket *Histoire(s) du cinéma* som sådan.

Introduction à une véritable histoire du cinéma er baseret på en forelæsningsrække, som Godard på foranledning af Henri Langlois (medgrundlægger af La Cinéma-thèque Française) holdt i Canada i 1976. Forelæsningerne handlede om filmens historie og kan på mange måder ses som Godards spæde forsøg på at formulere de idéer og kunstneriske strategier, der i de efterfølgende år udviklede sig til *Histoire(s) du cinéma*.

I forbindelse med forelæsningsrækken havde Godard eksempelvis forsøgt sig med en kompleks idé, hvor han ville betjene sig af flere parallelle filmprojektioner for bedre at kunne analysere filmens former ved hjælp af filmmediet selv. På grund af tekniske vanskeligheder måtte han dog opgive idéen, og forelæsningsrækken blev afholdt på mere konventionel manér med filmforevisninger og efterfølgende foredrag. I bogudgaven tog Godard dog idéen op ved at illustrere sine foredrag med løsrevne filmbilleder placeret to og to over for hinanden.

Som Michael Witt har dokumenteret i sin glimrende artikel om *Histoire(s) du cinémas* fascinerende tilblivelseshistorie, var Godard selv så utilfreds med resultatet, at han i anledning af den franske andenudgave manipulerede billederne ved at køre dem gennem en fotokopimaskine, indtil motivet næsten forsvandt i den sort/hvide grafiske struktur (Witt 2006). Altså på præcis samme måde, som når han i *Histoire(s) du cinéma* foretager en grafisk re-sampling af originale filmklip ved at fremhæve farvemætningen, således at motiverne snarere *pulserer* end egentligt citeres. De eksisterer et sted mellem figur og farvemasse.

Abstrakt dialog. Det naturlige spørgsmål

til denne teknik vil være, hvad Godard får ud af således at omforme sit kildemateriale til et abstrakt udtryk? Og det åbenlyse svar vil være, at han får fremhævet de rent udtryksmæssige (eller skal vi sige maleriske) kvaliteter ved billederne. Men som vi har set, var dette et fast element i Godards iscenesættelsesstrategi allerede i de tidlige film.

Det nye ved abstraktions-effekterne i *Introduction à une véritable histoire du cinéma* eller *Histoire(s) du cinéma* er derfor snarere, at de her er led i en større collage-teknik. Hvor Godard i sine tidlige film brugte abstraktioner som visuelle kontrapunkter til handlingen, indgår de grafiske manipulationer af eksisterende materiale hos den sene Godard som grundsten i et regulært brud med den narrative fortælling.

Den franske filosof og filmteoretiker Jacques Rancière har defineret denne overgang i Godards værk som en overgang fra en *dialektisk montage* til en *symbolsk montage*.

Den dialektiske montage, skriver Rancière, "understreger homogeniteten af de sammenstillede elementer med det mål at afsløre de sammenhænge, som er skjult bag hverdagens trivialitet (...). Dens politiske karakter består i at afsløre magtens hemmeligheder." (Rancière 2003: 224).

Som modsætning hertil finder vi den symbolske montage, som Rancière beskriver således: "Den symbolske tilgang knytter ligeledes adskilte realiteter sammen, men den gør det med det formål at skabe en analogi, en fortrolighed med det fremmede og et vidnesbyrd om en fælles verden, hvor heterogene realiteter er indvævet i det samme stof og dog lader sig forbinde med hinanden via metaforens samlende kraft. Dens politiske karakter består her i en iscenesættelse af sameksistensens 'mysterium.'" (Rancière 2003: 225).

Med andre ord får Godard – ved at manipulere de citerede klip, som i eksemplet med illustrationerne fra *Introduction à une véritable histoire du cinéma* – fremhævet deres formmæssige ligheder. Og på den måde får han, som Rancière påpeger, skabt en imaginær (eller 'mystisk') dialog mellem beslægtede former, snarere end en dialektik mellem modstillede billeder – som det var tilfældet i tidlige film som *Le gai savoir* eller *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967, *Jeg ved 2-3 ting om hende*).

Bressons hænder. Et grundlæggende træk ved den sene Godards citatteknik er at skabe formmæssige ligheder for herigen-nem at åbne op for en dialog – eller hvad man kan kalde transpositionen af betydning fra et domæne til et andet. En transposition, der som oftest finder sted på flere planer samtidig. Hvad Rancière kalder 'den symbolske montage', dækker over netop den collageteknik, Godard betjener sig af for at få de citerede elementer til at indgå i hidtil usete betydningsammenhænge med hinanden.

Lad os se på et eksempel fra den tidligere omtalte *Liberté et patrie*. Her fortæller den kvindelige fortællerstemme en for så vidt naiv og simpel historie om den portrætterede maler Aimé Pache, der en aften i Paris' metro møder en pige i hvid aftenkjole og anmoder om hendes hånd. På billedsiden fader arkivoptagelserne af en metrostation gradvis over i et maleri af en kvinde. Hun vinder langsomt frem i billedet for til sidst at overtage det helt. Ved ordet 'hånd' på lydsiden toner endnu et billede frem – denne gang af en udstrakt hånd – og mens fortællerstemmen fortsætter med at beskrive, hvorledes det nygifte par efterfølgende flyttede sammen på landet, vokser billedet af hånden tydeligere frem – og afslører til sidst endnu en hånd i

billedet, til venstre for den første. Tableauet toner ud til ordene "en pige og en dreng".

Billedsiden fungerer med andre ord som en illustration af lydsidens kærlighedshistorie. Og så alligevel ikke helt – for den årvågne seer vil måske genkende hænderne som et fragment fra Robert Bressons *Au hasard Balthazar* (1966, *Hvad med Balthazar?*). Her tilhører de henholdsvis den unge Marie og hendes barndomskæreste, hvis frieri hun lige har afvist.

Christian Metz skrev engang, at filmen i modsætning til litteraturen altid vil stå i et 1:1-forhold til de objekter, den vælger at portrættere. Hvis man eksempelvis i en roman skriver ordet 'hænder', vil det åbne op for et utal af forskellige fortolkninger, idet hver læser skaber sit eget billede af disse 'hænder'. Men når en instruktør viser et par hænder, kan han aldrig fravriste sig billedet af (og referencen til) disse specifikke hænder. Det er Godard helt bevidst om, og ved at introducere netop Bressons hænder i sin collage benytter han ikke alene et ikon fra et af sine store forbilleder – han understreger også det betydningspotentiale, der ligger i at udvælge og benytte de rigtige billeder.

Med Bressons hænder spejler Godard nemlig originalkildens tragiske afslag. Afslaget projiceres over i fortællingen om maleren Aimé Paches nyfundne kærlighed, og lydsporets simple kærlighedshistorie bliver på den måde drejet i retning af et ægte godard'sk leitmotiv: den tragiske pointering af kærligheden som den skrøbeligste kommunikationsform mellem to mennesker (faktisk forlod Paches kone ham kort tid efter, at de var blevet gift, så pointeringen har også hold i den historiske virkelighed).

Scenen kan – ud over at være en oplevelse i kraft af sin billedskønhed – ses som et forsvar for det filmiske billedes kom-



'Bressons hænder' i *Liberté et patrie* (2002)

pleksitet. Med et enkelt billede af to hænder, der optræder i under to sekunder, får Godard etableret en billedmæssigt simpel, men betydningsmæssigt kompleks dialog mellem mindst tre betydningsniveauer.

På det repræsentative plan tjener Bressons hænder som en simpel illustration af metaforen 'han anmodede om hendes hånd', mens de på citatplanet – som Maries hånd fra scenen, hvor hun afslår sin barndomskærestes frieri – underminerer den naive kærlighedshistorie ved at inddrage betydningsfragmenter fra den kilde, hvorfra de er hentet. Og på det personlige plan (Godard har aldrig været bange for at indtage sig selv og sit eget liv i sine værker) bidrager valget af netop disse hænder med endnu en betydning. Marie spilles nemlig af Anne Wiazemsky, Godards tidligere

kone, og at det netop er *hendes* afvisende hånd, der ses i citatet, er derfor samtidig en åbning for, at Godard også spejler sin egen personlige erfaring i historien om kunstneren Aimé Pache, der anmodede om en yngre piges hånd – kun for at opleve kortvarig lykke og derpå blive forladt. Sekvensen er i den forstand helt parallel til den måde, hvorpå Godard reflekterer over sit eget forhold til Anna Karina i slutningen af *Vivre sa vie* (1962, *Livet skal leves*).

Alfred Hitchcocks metode. Når Godard bruger et simpelt billede lånt fra Bresson som løftestang for en fortælleteknik, der konfronterer publikum med en overflod af potentielle betydninger, er det i essensen den samme billedforståelse, han andetsteds har kaldt 'Alfred Hitchcocks metode'. Det

sker i afsnit 4A af *Histoire(s) du cinéma* – et afsnit, der bærer titlen *Le contrôle de l'univers*. Den omtalte sekvens er ikke blot en af de mest centrale sekvenser i hele *Histoire(s) du cinéma*, den er også en essentiel nøgle til den sene Godards egen metode. Sekvensen hedder kort og godt *Introduction à la méthode d'Alfred Hitchcock* – og den fortjener en nærmere granskning.

Godards pointe med sekvensen er ikke så meget at definere Hitchcocks geni eller objektive placering i filmhistorien, så meget som det er at gøre Hitchcock til sin egen kunstneriske følgesvend – lidt på samme måde som når Dante i *Den guddommelige komedie* hidkalder den romerske digter Vergil som poetisk pejlepunkt og rundviser.

I *Histoire(s) du cinéma* bliver Godard og Hitchcock da også en form for samtalepartnere. På lydsporet snakker de bogstaveligt talt i munden på hinanden. Hitchcocks stemme stammer fra et arkiv-interview om montage (højest sandsynligt fra Truffauts legendariske interview-sessions fra 60'erne); Godard læser på sin side højt af sin egen tekst om Alfred Hitchcocks metode.²

Billedsiden er karakteristisk for hele *Histoire(s) du cinéma*. Her klippes og klippes forskellige Hitchcock-highlights sammen til en rytmisk og farvemættet montage/collage, der fremhæver de ikoniske såvel som de materielle og teksturmæssige kvaliteter ved citaterne.

Godard læser med sin karakteristiske mumlende og svagt læspende stemme en hyldest til Hitchcock op. Men han roser ikke, som det ellers er normalt, Hitchcock for dennes suspensefyldte handlinger. Derimod hyldes han som en visuel instruktør, der formår at skabe vedholdende billeder. Som Godard selv fremfører: de fleste vil kunne huske den faldende flaske i vinkæl-

deren i *Notorious* (1946, *Berygtet*) eller flyangrebet i *North by Northwest* (1959, *Menneskejagt*), men det er de færreste, der samtidig husker, hvad Ingrid Bergman og Cary Grant egentlig lavede i vinkælderen, eller hvorfor selv samme Cary Grant i det hele taget befandt sig i det åbne landskab.

Da Vinci-mysteriet. Graver vi dybere ned i sekvensen, vil vi dog se, at denne simple læsning af Hitchcock kompliceres af et citat, der introducerer endnu en samtalepartner i ligningen. Titlen *Introduction à la méthode d'Alfred Hitchcock* er nemlig et klassisk eksempel på Godards brug af citater – og endnu et godt vidnesbyrd om, hvilket sindrigt gennemtænkt betydningsnetværk, der sættes i gang via netop citatteknikken i *Histoire(s) du cinéma*. I dette tilfælde er det den franske digter Paul Valéry's berømte hæfte *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895, *Introduktion til Leonardo da Vincis metode*). Til lejligheden har Godard byttet Valéry's analyseobjekt, Leonardo da Vinci, ud med et andet, nemlig Hitchcock. Og hvad så, kan man med rette spørge? Er det ikke blot den evigt ironiske Godard, der for gud ved hvilken gang sætter en velkendt fransk åndsklassiker i drilsk lys?

Måske. Men for det første er ombytningen af ord en skriftsproglig pendant til den tidligere omtalte formmæssige dialog mellem to visuelle citater. Og for det andet åbner den citerende brug af Valéry's titel, der vil få klokker til at ringe hos de fleste franskmænd, op for en større imaginær dialog på tværs af historien.

Introduction à la méthode de Léonard de Vinci er kun første halvdel af et større værk, Valéry påbegyndte i slutningen 1800-tallet. Den anden del er *Monsieur Teste* (påbegyndt 1894), og sammen udgør de Valéry's stort anlagte og svært poetiske

undersøgelse af menneskets mentale og ubevidste liv. Hvor Monsieur Teste (der oversat betyder 'hr. Hoved') for Valéry er en bevidsthedens figur, er Leonardo da Vinci modpolen: kreativitetens figur. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* er derfor ikke så meget en bog om Leonardo, som den er en pointerende af, at Leonardo for Valéry symboliserer den kreative og skabende kraft i mennesket – specifikt evnen til at kunne transponere en idé fra ét domæne til et andet (eksempelvis fra idé til form, eller fra én form til en anden).

For et værk som *Histoire(s) du cinéma*, der alene gennem visuelle, auditive og tekstuelle citater forsøger at etablere imaginære dialoger mellem så forskellige domæner som film, kunst, historie og politik, synes *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* altså at være en oplagt inspirationskilde. Og når man tager i betragtning, hvor stor en rolle Hitchcock har spillet for nybølgeinstruktørernes (herunder Godards egen) opdagelse af filmen som kunstart, er det så meget desto mere oplagt, at netop han indtræder på Leonardos plads som figur for filmkunstens potentiale. Et potentiale, der – hvis man følger ordlyden i Godards tekst – er ensbetydende med dens billeder.

Men dialogen mellem Godard, Hitchcock og Valéry stopper ikke her. Umiddelbart efter at Godard har beskrevet Hitchcocks billedskabende evner ved at påpege, hvordan vi husker lighteren, mælkeglasset og møllevingerne, men ikke den historie, der omkranser dem, beskriver han, hvordan det netop i kraft af disse billeder er lykkedes for Hitchcock, "hvad Alexander den Store, Julius Cæsar, Hitler og Napoleon ikke magtede: at få kontrol over universet."

I Valéry's første beskrivelse af Leonardo da Vinci står der, at han 'altid tænker på universet', og læser man videre, finder man

følgende note tilføjet til netop 'universet':

Univers, – det er snarere universalitet. Jeg ville mindre betegne den *eventyrlige Helhed* (som ordet *Univers* plejer at vække forestillingen om) end følelsen af enhver genstands tilhørsforhold til et system, der (hypotetisk) er tilstrækkeligt righoldigt til at definere enhver genstand... (Valéry 1919: 107)

Godards metode. Når han har opbygget sin sekvens over Valéry's tekst, kan man med god ret formode, at Godard også har stiftet bekendtskab med Valéry's brug af ordet 'Univers'. Ikke alene indgår ordet i konklusionen på Hitchcock-sekvensen, det optræder også i titlen på afsnit 4B af *Histoire(s) du cinéma: Le contrôle de l'univers*.

I tråd med ovenstående citat kan universet hos Valéry ses som en metafor for et kunstnerisk system, der kan indbefatte alle elementer – og som lader sin helhed definere af de elementer, der til hver en tid måtte indgå i det. Der er altså tale om et komplet system, som på den ene side konstant sikrer en kreativ sammenhæng mellem dets elementer, og på den anden ændrer karakter på baggrund af de elementer, det integrerer i sig.³

I sig selv er der derfor tale om et både abstrakt og komplekst formbegreb (som Leonardo gøres til symbol på). Men overført på Godards videoæstetik bliver det anderledes konkret. Her bliver Hitchcock symbol på det filmiske system (eller 'univers', om man vil), der ligesom Godards videocollager er stykket sammen af et væld af forskellige (og gensidigt modstridende) citater. Et system, der kan kaldes enten en collage eller – med Jacques Rancières begreb – 'en symbolsk montage', og som er åbent nok til at indbefatte både malerier, litterære og filosofiske udklip, musik- og filmsekvenser og meget, meget mere. Og dertil et system, hvis betydningsproduk-

tion – som Bressons hænder netop har eksemplificeret – kan ændres radikalt af hvert nyt billede.

Hvis systemet er åbent nok til at lade sin betydningsproduktion ændre for hvert ekstra element, der introduceres, betyder det også, at det enkelte billede er den eneste vej til at opnå den fulde kunstneriske kontrol over universet. Samme kontrol, som Godard bruger Hitchcock som symbol på, og som han spejler sin egen alternative fortællestrategi i.

Noter

1. Godard er som sagt i åbenlys dialog med malerkunsten, men skal man nævne slægtninge inden for filmen, må det være Michelangelo Antonioni, hvis underkendte farveladefilm *Il mistero di Oberwald* (1984, *Mysteriet i Oberwald*) har talrige lighedspunkter med Godards sene videoværker, samt eksperimentalfilminstruktører som Rose Lawder, Maria Menken og den sene Stan Brakhage – der netop så de filmede farver som et mål i sig selv.

2. Teksten står at læse i Godard 1998: 76ff.
3. Det kan også bemærkes, at 'universet' – forstået som en helhed, som ændrer sig radikalt for hvert nyt element, der integreres i det – ligeledes er Gilles Deleuzes bergsonianske definition af filmen i *L'image-mouvement*.

Litteratur

- Witt, Michael (2006). "Genèse d'une véritable histoire du cinéma". In: Brenez, Nicole (red.): *Documents*. Paris, Centre Pompidou.
- Godard, Jean-Luc (1980). *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris, Éditions Albatros.
- Godard, Jean-Luc (1998). *Histoire(s) du cinéma* bd. 4. Paris, Gallimard.
- Rancière, Jacques (2003). "Godard, Hitchcock and the Cinematographic Image". In: Temple, Michael, Witt, Michael og Williams, James (red.): *For Ever Godard*. London, Black Dog Publishing.
- Valéry, Paul (1919) [1894]. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris, Gallimard. Dansk oversættelse ved Peer Bundgård, Gyl-dendal, 1992.