



Anna Karina, saks og Picasso i *Pierrot le fou* (1965, *Manden i månen*).

Galleri Godard

Kunsthistoriske referencer i Godards film

Af Lasse Kyed Rasmussen

Det er efterhånden en gammelkendt sandhed, at film skal ses i biografen, og denne jordnære talemåde gælder også for værker af nybølgens måske mest radikale instruktør, Jean-Luc Godard. Men når hans værker projiceres op på det store lærred, har biografens det med at transformere sig til både museum, bibliotek, galleri, scene og auditorium på én og samme tid. For som tilskuer til Godards film bliver man bombarderet med både udsagn fra filosoffer, filmhistoriske citater, paneler fra tegneserier, stumper af populær- såvel som klassisk musik, litterære fragmenter fra så

forskellige forfattere som Arthur Rimbaud og Agatha Christie samt kaskader af referencer til kunsthistoriske hovedværker.

Mens Godard gennem hele sin karriere har udlånt biograflærredet til andre kunstarter med den største selvfølgelighed, så er det først i de senere år, at de etablerede kunstmuseer har budt filminstruktørerne indenfor i deres ellers så hellige haller. Museernes nye åbenhed over for og anerkendelse af filmkunsten eksemplificeres bl.a. af Hitchcock-udstillingen *Hitchcock and Art: fatal coincidences* på Centre Pompidou i Paris (2001), ligesom det danske museum



Scene fra *Bande à part* (1964, *Outsiderbanden*).

Ordrupgaard i 2006 markerede sig med udstillingen *Billedmagi*, hvor malerier af Vilhelm Hammershøi blev udstillet side om side med visninger af Carl Th. Dreyers film.

Det er en tilsvarende sammensmeltning af museet og filmkunsten, der vil være omdrejningspunktet for denne artikel. Men i stedet for at lade filmkunsten udstille på museum vil jeg her tage kulturhistorien med i biografen og med den se nærmere på de utallige og vidt forskellige referencer i Godards værk.

Som udgangspunkt vil jeg dog primært koncentrere mig om de kunsthistoriske referencer, hvorfor denne artikel også må betragtes som en katalogtekst til nogle få nedslag i det rige kulturhistoriske og audiovisuelle museum, Godards værk udgør.

På museum med mor og far. Inden vi gør vores endelige entré og efterlader både frakke og popcorn i garderoben, er det imidlertid på sin plads med en nuancering af selve museumsbegrebet. For som institution er museet en besynderlig størrelse, der altid har været genstand for megen refleksion. Andreas Huyssen, professor i

komparativ litteratur, er en af de forskere, der har skrevet mest indsigtfuldt om netop museet. I bogen *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (1995) beskriver han, hvordan museet på den ene side tjener et præserverende formål og på den anden side placerer værkerne i nye kontekster, hvor der opstår supplerende betydningssammenhænge funderet i og farvet af udstillingens samtid:

[M]useet opstod som den eksemplariske institution, der samler, redder og bevarer alt, hvad der har måttet bukke under for modernitetens hærgen. Men med det ærinde vil det uundgåeligt fremstille fortiden i en nutidig diskurs og i overensstemmelse med samtidens interesser. [...] [M]useet tjener både som fortidens gravkammer – med alt hvad det indebærer af forfald, erosion og glemsel – og som et rum for mulig fornyelse. (Huyssen 2003: 15).

Huyssen er imidlertid langt fra den eneste, der har beskæftiget sig med museet som institution. Eksempelvis finder man en anderledes kritisk tilgang hos den franske forfatter Paul Valéry¹, der fandt museums-tanken forstyrrende og næsten ødelæggende for det enkelte værk:

Menneskene kan kun føle sig haabløst fortabt i disse gallerier, de bliver til ensomme skabninger overfor så megen kunst. Herpaa kan der ikke reageres paa anden maade end ved voksende overfladiskhed. (Cit. i Adorno 1955: 609).

Det er altså tydeligvis ikke alle, der er lige begejstrede for at gå på museum, og Valérys antipati over for museets mange indtryk kan genfindes i filmkritikken, hvor Dudley Andrew udtrykker en lignende modvilje mod at løse billet til en Godard-film, når han betegner de konstante referencer til forfattere, komponister og kunstnere som respektløse og skødesløse. I sin introduktion til bogen *Breathless* (1987) går Andrew så vidt som at afskrive referen-

cerne hos Godard som unødvendige og overflødige (Andrew 1987: 17).

I denne artikel vil jeg imidlertid argumentere for, at Godards mange kunsthistoriske referencer er alt andet end overflødige, og at de rent faktisk kan danne afsæt for en udvidet forståelse af hans film, hvis man ofrer dem mere end blot et skuldertræk. Helt konkret vil jeg anskue referencerne gennem kunsthistoriens optik for at demonstrere, hvordan filmanalysen kan vinde ved en sådan kunsthistorisk dimension. Dermed opererer jeg også med en hypotese, der implicit abonnerer på Huysens udlægning af museets funktion, for det, jeg vil argumentere for, er, at museets dynamik med betydningsdannelser forankret i to på én gang forskellige og samtidige perioder lader sig genfinde i Godards brug af kunsthistoriske referencer. Netop derfor skal det også allerede nu slås fast, at hvis læseren undervejs sidder tilbage med den følelse af overfladisk- eller overflødighed, der bliver beskrevet hos henholdsvis Valéry og Andrew, så er Galleri Godard naturligvis udstyret med flugtveje, der er synligt placeret ved afslutningen af hvert afsnit.

Velkommen til.

Manden i månen som kustode. Som allerede antydnet er referencerne allestedsnærværende hos Godard, og faktisk var de til stede i den allerførste artikel, han nogensinde fik publiceret i *Cahiers du cinéma*. Da han i 1952 under pseudonymet Hans Lucas anmeldte Max Ophüls' *Le Plaisir* (1952, *Kærlighedens glæder*), refererede han på subtil vis til bl.a. André Malraux' roman *La Condition humaine* (1933, *Menneskets lod*), mens hans efterfølgende artikler bød på henvisninger til folk som Sartre, Gide, Diderot, Ingres, Manet og Delacroix (Brody 2008: 28).

Også de tidligste af Godards filmværker vimler med kunsthistoriske referencer, hvilket eksemplificeres med kortfilmen *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959, *Alle drenge hedder Patrick*), hvor der både optræder en Picasso-plakat og et Matisse-postkort. Kunstnere, Godard vil trække på igen og igen senere i sin karriere.

De mange referencer kan til tider virke endeløse og uoverskuelige, og derfor kan det også være svært finde ud af, hvor man skal ende, og hvor man skal begynde en analyse af dem. Men da Godards tiende spillefilm, *Pierrot le fou* (1965, *Manden i månen*), på mange måder fungerer som en opsummering af og en konklusion på de ni foregående film, der alle forholder sig til filmhistorien ved at nedbryde det klassiske filmsprog gennem dekonstruktioner af forskellige genrer som musicalen, science fiction, gangsterfilmen etc., vil netop dén fungere som afsæt.

Filmens opsummerende karakter kommer i øvrigt også til udtryk i markedsføringen, hvor den blev præsenteret som følger: ”*Pierrot le fou* er en lille soldat, der med foragt opdager, at livet skal leves, at en kvinde er en kvinde, og at man i en ny verden er nødt til at være en outsiderbånd, hvis man vil undgå at blive åndeløs” (Leutrat 1992: 27). Her opsummeres *Pierrot le fou* som en sammenskrivning af intet mindre end titlerne på otte af Godards foregående film – hvilket cementerer opfattelsen af filmen som et katalog over hans værk indtil 1965.

Der er imidlertid også et andet forhold, der gør *Pierrot le fou* yderst velegnet til at være det første værk, man møder på Galleri Godard, og det er filmens indledning. For allerede fra første scene ekspliciteres tilhørsforholdet til kunsthistorien: Vi hører hovedpersonen Ferdinand læse afsnit-



”Marianne ... Renoir”. Anna Karina og Auguste Renoirs *Petite fille à la gerbe* (1888) – i *Pierrot le fou* (1965, *Manden i månen*).

tet om den spanske maler Diego Velazquez fra Élie Faures *Historie de l'art* (Faure 1920: 128) højt for sin datter. Dermed aktiverer Godard meget åbenlyst tilskuerens bevidsthed om kunsthistorien, hvorfor denne indledning også kan forstås som en direkte invitation til at fortolke filmen og resten af værket i en kunsthistorisk optik.

Udstillingsrummet *Pierrot le fou*. I *Pierrot le fou* udfoldes en fragmenteret fortælling om den tidligere tv-producer og yderst intellektuelle Ferdinand Griffon (Jean-Paul Belmondo), der efter endnu et overfladisk selskab forlader sin hustru og det forlorne borgerskab for i stedet at tilbringe natten med den unge barnepige Marianne Renoir (Anna Karina), som han tidligere har haft en affære med. Marianne er dog ikke kun den barnepige, hun giver sig ud for at være. Hun er også involveret i kriminelle forviklinger, som tvinger de to på flugt.

Marianne flygter altså fra det kriminelle miljø, mens Ferdinand snarere flygter i

et forsøg på at finde en position uden for samfundet – et sted, hvor kunst og kærlighed er mulig. Diskrepansen mellem Mariannes og Ferdinands flugtmotiver og deres respektive personligheder ekspliteres også, da de tidligt i filmen drøfter potentielle drømmedestinationer for flugten: Hun vil til ”Chicago, Las Vegas, Monte Carlo”, mens han foretrækker ”Firenze, Venedig, Athen” – altså pengebyer over for kunstbyer.

Selv om det er den distingverede Ferdinand, der åbenlyst står kunsten nærmest, knytter størstedelen af filmens kunsthistoriske referencer sig til Marianne. Således er det første maleri, der citeres i *Pierrot le fou*, Auguste Renoirs *Petite fille à la gerbe* (1888) – et impressionistisk maleri af en pige, der sidder i et åbent landskab med et saligt ansigtsudtryk og en sløjfe i håret. Renoirs maleri introduceres lige efter en indstilling, hvor vi ser Marianne med vind i håret, hvilket etablerer en vis visuel samhørighed mellem de to kvinder. En samhø-



rigthed, der underbygges af lydsiden, hvor vi hører Ferdinand udbryde ”Marianne Renoir” i netop det øjeblik, hvor der klippes til maleriet.

Herefter introduceres vi for Mariannes lejlighed, der viser sig at være et kunsthistorisk skatkammer, hvor stort set hver eneste væg er udsmykket med forskellige reproduktioner af kunstværker. Det mest iøjnefaldende værk er et stort genoptryk af Picassos maleri *Femme au miroir* (1932), et portræt af en kvinde, der pludselig bliver opmærksom på splittelsen mellem sig selv og sit spejlbillede – fremhævet ved kvindens og spejlbilledets forskellige farver.

I de efterfølgende indstillinger afsløres en indrammet reproduktion af Amedeo Modiglianis *Femme avec une cravate noire* (1917) samt adskillige postkort med andre kendte motiver. På grund af billedernes størrelse kan det være svært at afkode disse motiver, men i visse tilfælde komponeres billedbeskæringerne således, at det trods alt bliver muligt for tilskueren at identificere

re Picassos *Paul en Pierrot* (1925), Matisse's *La Blouse roumaine* (1940) samt et Renoir-portræt af en badende kvinde.

På gulvet i lejligheden står der endvidere nogle mindre lærreder. Ifølge kunsthistorikeren Sally Shafto er der tale om miniature-gengivelser af to abstrakt ekspressionistiske værker af Georges Mathieu – nemlig *Les Capétiens partout* og *La Bataille de Bouvines*, begge fra 1954 (Shafto 2006: 2). Og senere i filmen bliver der også plads til en van Gogh-reference, når Godard foretager et illustrativt klip til *Le Café de nuit* (1888), idet vi på lydsporet hører, at Ferdinand har set den café, ”hvor van Gogh besluttede at skære sit øre af”.

Ud over disse værker fra Mariannes hjem er det værd at fremhæve to Picasso-plakater, som dekorerer væggene i en lejlighed, der tilhører det kriminelle netværk, hun er en del af. Her hænger yderligere to af Picassos kvindeportrætter, nemlig *Portrait de Sylvette au fauteuil vert* og *Jacqueline avec des fleurs* (begge 1954).²

Et gennemgående og ganske åbenlyst træk ved størstedelen af disse malerier er, at der er tale om kvindeportrætter. Netop denne overrepræsentation af kvinder har foranlediget Jill Forbes til at konkludere, at Godard bruger de kunsthistoriske citater til at nuancere skildringerne af sine egne kvindelige hovedpersoner – i dette tilfælde Marianne Renoir (Forbes 2000: 125). En lignende udlægning finder man hos Christian Braad Thomsen. Han hævder nemlig, at når Godard i *Pierrot le fou* sidestiller Marianne med både pigen fra Renoirs maleri og den splittede kvinde i Picassos portræt, så markerer det Ferdinands splittelse mellem drøm og virkelighed. For ifølge Braad Thomsen repræsenterer Renoir-maleriet Ferdinands drøm om Marianne som en ukompliceret og ren pige, mens Picasso-portrættet viser virkelighedens Marianne – det vil sige en pige med flere ansigter (Braad Thomsen 1971: 91).

Selv om både Forbes og Braad Thomsen her gør indsigtsfulde iagttagelser, nøjes de begge med at se på, hvordan disse malerier peger ind mod og uddyber filmens eget univers, men de undlader at læse de citerede malerier og kunstnere ud fra disses kunsthistoriske betydning.

Hvis vi på den baggrund genkalder Huysens pointe om nye og gamle betydningsspil i relation til museets re-eksponering af et værk, står det klart, at både Braad Thomsen og Forbes i dette tilfælde kun fokuserer på den nye merbetydning, der opstår gennem maleriernes indlejring i fiktionssammenhængen. De undlader at beskæftige sig med den oprindelige og historiske betydning, som værket stadig er bærer af. Netop derfor vil jeg i næste afsnit vende blikket væk fra filmen selv for i stedet at kaste et blik på de kunsthistoriske positioner, som de citerede malerkunstnere indtager.

Koryfæer og kolleger. Kunstnere som Renoir, Matisse, Picasso, Modigliani, van Gogh og Mathieu er uomgængelige hovedskikkelser i den moderne kunsthistorie. Rent kronologisk er det Renoirs arbejde, der falder tidligst, idet han var blandt de centrale figurer inden for den franske impressionisme. Impressionismen udgør et af modernitetens tidligste kunstneriske nybrud, eftersom bevægelsens kunstnere var blandt de første til at forlade de indendørs atelierer for i stedet at stille staffeliet op ude på gaden. De portrætterede således hverdagen og det moderne storbyliv i Paris, hvilket i høj grad introducerede noget nyt og anderledes i forhold til de religiøse, mytologiske og historiske motiver, der var samtidens norm på Académie des Beaux Arts (det franske kunstakademi) (Feist 2000: 36).

Set i dét lys synes der pludselig at åbenbare sig en klar parallel mellem impressionismen og nybølgen, for man genfinder impressionisternes trang til at forlade de indelukkede atelierer til fordel for virkeligheden hos Godard og nybølgens andre unge og løsslupne instruktører, der ligeledes opsøgte virkeligheden *on location* og i mange tilfælde lavede deres friske og uhøjtidelige film direkte i de parisiske gader.

Lighederne mellem de to kunstneriske strømninger ophører imidlertid ikke her, for hos Renoir og de andre impressionister var foragten for det institutionelle helt central. De havde et hensynsløst forhold til etablerede kompositionsregler, introducerede et helt anderledes farveskema bestående af sarte, afdæmpede nuancer, ligesom de kastede tidligere tiders detaljerigdom over bord til fordel for en dyrkelse af de flygtige indtryk (Madsen 1882: 194). Det er netop en lignende oprørstrang mod og foragt for det institutionelle, konkretiseret i opgøret med den franske kvalitetstradition,

der alle dage har været det vigtigste adelsmærke for nybølgens instruktører.

Kigger man nærmere på andre af de kunstnere, der citeres i *Pierrot le fou*, står det klart, at de indtager lignende positioner i forskellige radikale kunstneriske bevægelser eller nybrud. For selv om det udtryk, man finder hos Matisse, der er repræsenteret med *La Blouse roumaine* (1940), afviger fra impressionismen, var også han bannerfører for et vigtigt opgør, idet han var en central skikkelse i den gruppe af kunstnere, der kaldte sig fauvister. Disse udmærkede sig ved at gøre op med naturlige former, introducere stærke farver og arbejde med markante kontraster (Gombrich 1972: 453, Leinz 1994: 14).

Ligeledes står nybrud og oprør som uomgængelige meritter hos Picasso, der er den billedkunstner, Godard citerer flittigst. Og selv om der er et stort tidsspænd mellem de Picasso-værker (1925-54), vi præsenteres for i filmen, så har de et mere eller mindre kubistisk formsprog til fælles. Disse fællestræk er næppe tilfældige, for kubismens omdrejningspunkt var netop et opgør og definitivt brud med det centralperspektiviske rum og dets iboende illusionisme, som ellers havde domineret billedkunsten siden renæssancen.³ Ifølge professor i moderne kunst David Cottington er kubismen derfor også at betragte som en af kunsthistoriens mest skelsættende bevægelser (Cottington 1999: 7, 39).

Endvidere må det, trods referencernes henkastethed nævnes, at også van Gogh og Mathieu er vigtige skikkelser. Van Gogh, fordi også han i høj grad var en nybryder. Han betragtes af mange som den egentlige forgænger for billedkunstens ekspressionisme, der ligesom kubismen var blandt de mest toneangivende avantgardebevægelser i det tidlige 1900-tal (Gombrich 1972: 441). Og selv om Mathieu ikke er så kendt

et navn, spillede han en vigtig rolle i *tachismen*, der var den europæiske pendant til den ligeledes nyskabende abstrakte ekspressionisme, som udfoldede sig i USA.

I lyset af dette korte kunsthistoriske overblik kan man argumentere for, at såvel brugen af *Petite fille à la gerbe* som referencerne til de andre kunstnere ikke blot har til formål at nuancere filmens karakterer. For når Godard anbringer en kunsthistorisk reference i *Pierrot le fou*, er hensigten i høj grad at eksemplificere og underbygge hans eget overordnede kunstneriske projekt: at skabe et nyt filmsprog ved systematisk at nedbryde og destruere konventionerne for det gamle. De citerede kunstnere har nemlig alle realiseret kunsthistoriske nybrud, der foregriber og kan minde om Godards eget projekt. Her må det i øvrigt tilføjes, at Godards destruktion af film sproget nåede sin kulmination få år efter *Pierrot le fou*, da han i 1967 afsluttede sin revolutionære film *Weekend* (1967, *Udflugt i det røde*) med den berømte sluttekst: ”Fin de cinema”, der uden omsvøb annoncerede (biograf)filmens apokalypse.

Dermed står det også klart, at den reksponeering af kunstværker, der finder sted i *Pierrot le fou*, har samme dobbeltbetydning som den, Huysen lokaliserer i museets udstillingspraksis. For ikke nok med at den enkelte reference etablerer og bliver bærer af en ny betydning i det specifikke spillefilm-univers, der i denne kontekst modsvarer museets udstilling af et værk i en ny tidslig kontekst. Referencerne bidrager – i kraft af deres oprindelige kunsthistoriske betydning og repræsentationsværdi – også til at artikulere og underbygge Godards eget overordnede filmkunstneriske projekt.

Således er det altså nogle helt overordnede træk ved de citerede kunstnere, der lader sig genfinde hos Godard, hvorfor



Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) læser højt for sin lille datter af Elie Faures *Historie de l'art* – i *Pierrot le fou* (1965, *Manden i månen*).

referencerne også kan udlægges som Godards forsøg på at positionere sig selv blandt disse kunstnere, som var de ligesindede og allierede. At han rent faktisk opfattede sig selv som på lige fod med disse store kunstnere, kommer i *Pierrot le fou* helt konkret til udtryk ved, at man blandt de mange reproducerede malerier, der hænger i Mariannes lejlighed, også kan få øje på et hjørne af plakaten fra *Le Petit soldat* (1963, *Den lille soldat*). Dermed citerer han altså sig selv side om side med nogle af den moderne kunsthistories største fornyere.

Denne selvpfattelse og cementeringen af det kunsthistoriske tilhørsforhold ekspliciteres yderligere i den selvbiografiske film *JLG/JLG – autoportrait de décembre* (1995), hvor en panorering viser sirligt opstillede postkort påtrykt malerier af mestre som Manet, Rubens, Courbet, Boucher, Schiele, Rembrandt, Velazquez og van Dongen, ligesom filmen afsluttes med et maleri af Nicolas de Staël (Shafto 2006: 2).⁴

På den baggrund kan man også fremføre den påstand, at værkets mange referen-

cer lige så meget er en belysning og nuancering af Godard selv som af karaktererne i hans film, og netop derfor vil skriften på væggen i det næste udstillingsrum også forsøge at udlægge referencerne som små penselstrøg i et fortløbende selvportræt.

Når privatlivet er en primærfarve. Godards personlige identifikation med de kunstnere og værker, han citerer, kommer ganske klart til udtryk i hans redegørelse for udvalget: "Andre mennesker citerer som det passer dem, så vi har også ret til at citere som det passer os. Derfor viser jeg mennesker, der citerer, men jeg sikrer mig, at de citerer, hvad der passer mig" (Cit. i Kline 1992: 191). Det er altså Godards logik og ikke nødvendigvis karakterernes, der dikterer, hvilke citater der finder vej til den enkelte film. Dette udsagn styrker antagelsen om, at valget af referencer tjener en selvportrætterende dimension.

Godard har aldrig forsøgt at lægge skjul på denne tilstedeværelse af hans eget privatliv i filmene, og i 1968 karakteriserede



Godard og Anna Karina før bruddet.

han forholdet mellem det private og det professionelle således: "Jeg laver film som jeg lever hver dag af mit liv," og i 1980 var han endnu mere klar i mælet, da han konkluderede: "der er ingen forskel på mit liv og mine film" (Cit. i Sterritt 1998: 13, 97).

Vender man sig her imod Godards biografi, står det hurtigt klart, at hans egen historie således også er eksplicit til stede i *Pierrot le fou*. For de mange problemer i kærlighedsforholdet mellem Ferdinand og Marianne afspejler i høj grad det ægteskabelige forhold mellem Godard og Anna Karina, som lå i skilsmisse under optagelserne. Et sammenfald, der har foranlediget den amerikanske filmkritiker Richard Brody til meget præcist at karakterisere filmen

som: "Godards vrede anklage mod Anna Karina" (Brody 2008: 244). Dette parløb mellem film og virkelighed kom også åbenlyst til udtryk allerede inden filmens optagelser – og inden skilsmisseforhandlingerne – hvor Godard begrundede valget af Anna Karina: "Jeg er nødt til at elske de mennesker, der optræder i mine film; det er derfor, jeg altid vælger Anna Karina" (ibid.: 241).

Hvis vi i lyset af disse udsagn kaster et nyt blik på scenen, hvor Marianne Renoir sidestilles med de to malerier af henholdsvis Picasso og Renoir, synes det derfor også at stå klart, at de to malerier ikke blot er udtryk for Mariannes splittelse, som den opfattes af Ferdinand. De repræsenterer

også Godards eget dobbeltsyn på Anna Karina som både hustru og hovedrolle. Og det var måske netop uforeneligheden af disse roller, der ødelagde ægteskabet, for når Godard stræbte efter at skabe drama på film, forsøgte Anna Karina at skabe det i virkeligheden (ibid.: 242).

Hvorom alting er, så lavede Godard og Anna Karina ikke færre end syv film sammen i de fem år, ægteskabet varede. Disse film fungerer derfor også som en slags seismograf, der registrerer ændringer i deres følelsesliv, og dét så eksplicit, at Michel Aubriant allerede i sin anmeldelse af *Une Femme est une femme* (1961, *En kvinde er en kvinde*) karakteriserede filmen, der var parrets første store samarbejde, som Godards kærlighedserklæring til Anna Karina (ibid.: 120).

Alle syv film rummer således eksempler på afsmitningen fra Godards privatliv, men i stedet for at gå i dybden med disse, vil jeg nøjes med at fremhæve et specielt prægnant eksempel fra *Vivre sa vie* (1962, *Livet skal leves*), der er en skildring af kærlighedens iboende defaultisme. I filmens sidste tableau ser vi Nanas (Anna Karina) kærester læse i Edgar Allan Poes *The Oval Portrait* (1842) – en novelle om en kunstner, der i sine bestræbelser på at portrættere sin elskede hustru, dræner hende for liv. Indledningsvis er kæresterens mund skjult bag bogen, så da en oplæsende stemme introduceres på lydsporet, antager man naturligvis, at han nu er begyndt at læse højt. Kort efter kigger han væk fra bogen, men oplæsningen fortsætter, hvilket afslører, at der er tale om en voice-over. Hvad man her må holde sig for øje, er, at det er Godard, som ellers ikke spiller nogen rolle i filmen, der har indtalt voice-overen. Således kulminerer den referencemættede fiktion som et korrelat af privatlivet i det øjeblik, hvor Godard afbryder oplæsningen

og direkte henvendt til Anna Karina siger: ”Det er vores historie. Det er historien om en maler, der laver et portræt af sin hustru. Skal jeg fortsætte?”

Et lignende sammenfald mellem privat og professionel kærlighed til de portrætterede kvinder lader sig genfinde i biografierne for nogle af de billedkunstnere, der citeres i *Pierrot le fou*. Således dannede Picasso i flere tilfælde par med sine modeller, bl.a. med de to kvinder, der optræder på henholdsvis *Femme au miroir* og *Jacqueline avec des fleurs* (Scarborough 2004: 20). Ligeledes havde Modigliani, der repræsenteres af *Femme avec une cravate noire*, amourøse forhold til flere af sine modeller. Han dannede par med den engelske digter Beatrice Hastings, som ses i hovedværket *Madame Pompadour* (1915) (Schmalenbach 2005: 31, 210), og på sine gamle dage portrætterede han ganske flittigt sin hustru, Jeanne Hébuterne (Fifield 1978: 302).

Jean-Lucs værksted. På dette fremskredne tidspunkt er det på sin plads at vende blikket mod Godards værksted for at få et indblik i den metode, han anvender, når han gør brug af de mange citater.

Dudley Andrew hævder, at Godard blot ”plasker” de mange referencer sporadisk ud over sine værker (Andrew 1987: 17). Det er imidlertid en noget ureflekteret udlægning, så derfor vil jeg i stedet beskæftige mig med den mere nuancerede behandling af Godards citatstrategi, som man finder hos kunsthistorikeren Angela Dalle Vacche.

I bogen *Cinema and Painting: How Art is Used in Film* (1996) argumenterer hun for, at Godards brug af bl.a. kunsthistoriske referencer minder om metoden fra den kubistiske collage, hvor skellet mellem det højpandede kunstneriske og den jordnære populærkultur blev nedbrudt gennem kunstens brug af banale hverdagsfragmenter.



Børnetegneserien *Les Pieds nickelés* ledsager Marianne og Ferdinand på deres flugt i *Pierrot le fou* (1965, *Manden i månen*).

Dalle Vacche synes at finde en lignende kulturel konvergens i *Pierrot le fou*, og derfor betegner hun filmen som: ”en collage, der oscillerer mellem kunst og populærkultur” (Dalle Vacche 1996: 109).

Sammenligningen med kubisternes collager er yderst besnærende, for Godard refererer både til det esoteriske og det prosaiske med citater fra så vidt forskellige kulturelle artefakter som komedier med Gøg og Gokke, malerier af Renoir, Picasso og Matisse, bøger af Balzac, Rimbaud og Christie samt Louis Fortons børnetegneserie *Les Pieds nickelés* og kulørte ugeblade. Desuden personificerer Ferdinand denne kulturelle konvergens, når han eksempelvis citerer benzinselskabet *Essos* reklameslogan: ”En tiger i tanken” med lige så stor selvfølgelighed som Arthur Rimbauds digtsamling *Une Saison en enfer* (1873, *En årstid i Helvede*) eller Louis-Ferdinand Célines roman *Guignol's Band* (1965).

Men Dalle Vacches udlægning er imidlertid ikke helt uproblematisk. Hun drager nemlig forhastede konklusioner, når hun

med udgangspunkt i Donald B. Kuspits udsagn: ”Collagen er en hån mod den sædvanlige opfattelse af at lave kunst” fastslår, at collage (og dermed også Godards film) ikke vil tages alvorligt som kunst (Dalle Vacche 1996: 123). Godard citerer måske nok fra både høj- og lavkulturelle kilder. Men der er intet i hans film, der antyder, at han ikke respekterer og tager både billedkunsten og sine egne film yderst alvorligt som kunstneriske artefakter.

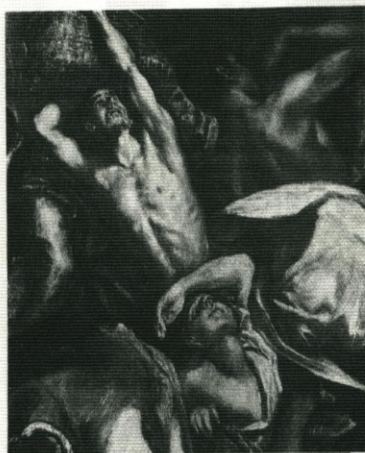
Endvidere synes Dalle Vacche at overse det forhold, at Godard – som tidligere beskrevet – forsøgte at indskrive sig selv i den eksklusive kreds af citerede kunstnere ved at citere sine egne værker på lige fod med disse, netop fordi han identificerede sig med deres nybrydende meritter og stræbte efter de samme mål. Dermed synes det også at stå klart, at Godards inddragelse af andre kunstarter ikke er drevet af foragt, men snarere af kærlighed og respekt. Denne respekt er sågar sine steder så stor, at den tenderer misundelse, hvilket eksempelvis kommer til udtryk, når han med

L'acteur ne joue pas toujours le rôle principal. On a peu à peu le sentiment que c'est d'amour qu'il s'agit, enfer et paradis, et uniquement de ça. Alors qu'entre l'usine et l'hôtel, tout est conditionné par le travail et les dures conditions qu'il pose.



On pourrait dire aussi qu'il y a d'un côté le monde réel du travail et de l'autre le spectacle fictif de l'amour. Ou d'une part le documentaire (accentué par un style neutre) et de l'autre la fiction (accentuée par un style chatoyant et lyrique. Ou la glace et le feu, car tous ces conflits de travail qui font l'objet de la pensée quotidienne sont comme rongés par une passion. Elle agite les esprits tel un volcan qui va exploser.

Où l'acteur se disputant avec des employés de la banque, et en chaîne sur le tableau du Gréco avec les marchands du temple.



Où les scènes d'amour, comme on dit. Où l'on ne sait plus montrer le mouvement des corps se perdant dans l'éternité de la vie et de la mort (puisque nous avons accepté, nous tous, la loi de la pornographie, et que nous appelons X l'étoile de notre impuissance et de notre paresse).

Uddrag af Godards særegne manuskript-oplæg til filmen *Passion* (1982).

ærgrelse konstaterer: ”Både litteratur og billedkunst eksisterer som kunstformer allerede fra deres oprindelse. Det gør filmen ikke.” (Cit. i Roud 1970: 13).

Med disse forhold in mente svækkes Dalle Vacches sammenligning, og jeg vil således i stedet argumentere for, at Godards brug af referencer ikke er et forsøg på at nedbryde skellet mellem høj- og lavkultur, som det sker i collagen. Snarere er det en strategi, der skal styrke filmen som kunstart. For ved at indlejre disse andre kunstarter i sine film forsøger Godard ganske diskret at snylte på den kunstneriske valør, der allerede knytter sig til de anerkendte og feterede værker, der citeres.

Med kanvas i kameraet. Hidtil har jeg kun fokuseret på Godards brug af kunsthisto-

rien, som den tager sig ud i perioden omkring *Pierrot le fou*, men i en behandling af kunsthistoriske referencer er *Passion* (1982) imidlertid helt uomgængelig, og derfor vil jeg knytte et par bemærkninger til den her på falderebet.

I *Passion* følger vi filminstruktøren Jerzy, der er ved at instruere en film, hvor han vil genskabe værker af bl.a. Rembrandt, Goya og Delacroix som *tableaux vivants*. Både skuespillere og producere afkræver konstant Jerzy en forklaring på, hvad filmen egentlig handler om. Men der er ingen historie, for Jerzy vil ikke fortælle – blot genskabe de overdådige kunstværker.

Som det fremgår af dette korte handlingsreferat, indtager billedkunsten også en meget vigtig position i *Passion*, ja faktisk spiller den en endnu mere fremtrædende rolle end i *Pierrot le fou*. For i *Pierrot le fou*

optrådte referencerne enten som dekorationer på væggene eller blev forsøgt integreret i historien – som f.eks. i en kuriøs dialogscene mellem Marianne og Ferdinand, hvor Godard krydsklipper mellem malerier af Picasso, Matisse og Renoir i stedet for mellem de talende ansigter. Dette greb gør malerierne til stedfortrædende aktører i fortællingen, og dermed indgår referencerne som en mere eller mindre naturlig del af historien. Sådanne forsøg på at implementere billedkunsten i filmens fortælling er imidlertid slet ikke at finde i *Passion*, for her udspringer selve filmen af billedkunsten og Jerzys forsøg på at 'filmatisere' de gamle mesterværker. Således kan man argumentere for, at både Godard og Jerzy dermed forsøger at transformere celluloid til lærred og maleri til film.

Disse intentioner træder endnu tydeligere frem, hvis man undersøger forskellen på maleriets og filmens ontologi. Om maleriet skriver Roland Barthes:

For at fortælle en historie har maleren kun et øjeblik til sin rådighed: det, som han fastholder på lærredet; han må altså udvælge dette øjeblik omhyggeligt, så det sikrer ham det største afkast af mening og nydelse. (Barthes 1982: 303).

Hvor maleriet kun kan gengive øjeblikket, har filmen en iboende tidslig udstrækning, og derfor kan *Passion* og Jerzys genskabelse af kunsthistoriens hovedværker betragtes som et forsøg på at skabe en symbiose mellem maleriet og filmen ved at lade billedkunsten udfolde sig i tid.

Sammenholder man på den baggrund *Passion* og *Pierrot le fou*, er det åbenlyst, at Godards brug og opfattelse af billedkunsten har gennemgået markante ændringer. For hvor referencerne i *Pierrot le fou* og andre tidlige film bl.a. tjente til at styrke filmmediets kunstneriske valør, kan *Passion* ses som et eksempel på, at filmsproget

– som det er blevet dekonstrueret og nydefineret af den sene Godard – nu endelig er i stand til både at fuldende og supplere billedkunsten. Således er *Passion* også at betragte som Godards idiosynkratiske bevisførelse for, at filmmediet omsider eksisterer som en distinkt kunstart, der formår at transcendere billedkunsten.

Tak for besøget. Dermed nåede vi til udgangen af Godards audiovisuelle museum, og afslutningsvis vil jeg kort citere sociologen Pierre Bourdieu, der engang hævdede, at kunstmuseets sande funktion er at styrke distinktionen mellem de mennesker, der føler sig henholdsvis ekskluderet fra og inkluderet i kredsen af indviede (Bourdieu 1969: 179). Ifølge Bourdieu skal museet altså ikke favne alle, og det samme synes at gøre sig gældende for Godard. Han er nemlig en af filmhistoriens mest egenrådige instruktører, og hans intensive brug af kryptiske referencer udgør da også blot et enkelt eksempel på hans utallige obsternisige og afskrækkende dispositioner.

Denne artikel er imidlertid ude i et modsatrettet ærinde, da den netop har forsøgt at invitere alle læsere indenfor i Godards værk, så de fremover vil føle sig bedre tilpas og mere velkomne. På gensyn.

Noter

1. Her kan det i øvrigt tilføjes, at Godards bedstefader, Julien Monod, sjovt nok var blandt Valéry's bedste venner og sågar forvaltede Valéry's forfatterskab efter dennes død. Også Godard nød godt af dette venskab, idet han i sine unge år finansierede sine mange biografbesøg ved at stjæle førsteudgaver af Valéry's bøger fra bedstefaderens samling for så at sælge dem i parisiske antikvarier (Brody 2008: 4, 30).
2. Maleriet *Jacqueline avec des fleurs* optræder rent faktisk allerede i *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*), hvor en tilsvarende plakat pryder væggen i Patricias lejlighed.

3. Når Picasso og andre kubister går i kødet på centralperspektivet, sker det med afsæt i det opgør, Paul Cézanne indledte allerede i slutningen af 1800-tallet, hvor han påbegyndte sine eksperimenter med farver og penselstrøg (Leinz 1994: 56).
4. I artiklen "Introduktion til Godard" bemærker Thure Munkholm i øvrigt, at netop De Staël har haft afgørende indflydelse på Godards brug af farver i *Le Mépris* (1963, *Jeg elskede dig i går*) (Munkholm 2006: 76).

Litteratur

- Adorno, Theodor (1955). "Valéry Proust Museum". In: Balling, Gert m.fl. (red.) (2006): *Den Moderne Kulturs Historie*. København, Gads Forlag.
- Andrew, Dudley (1987). "Introduction". In: Andrew, Dudley: *Breathless* (1987). New Brunswick Rutgers.
- Barthes, Roland (1982). „Diderot, Brecht, Eisenstein“. In: Meiner, Carsten (red.) (2004): *Forfatterens død og andre essays*. København, Gyldendal.
- Bourdieu, Pierre og Darbel, Alain (1969). "The love of art". In: Frascina and Harris (red.) (1999): *Art in modern culture*. London, Phaidon Press.
- Brody, Richard (2008). *Everything is Cinema*. New York, Metropolitan Books.
- Cottingham, David (1999). *Kubismen*. København, Forlaget Søren Fogtdal.
- Faure, Élie (1920). *Historie de L'art – L'art Moderne*. Paris, Les Éditions G. Crès & Cie.
- Feist, Peter H. (2000). *Renoir*. Köln, Taschen.
- Fifield, William (1978). *Modigliani: The Biography*. Norwich, Fletcher & Son Ltd.
- Forbes, Jill (2000). "Pierrot le Fou and Post-New-Wave French Cinema, in Wills, David (red.). *Jean-Luc Godard's Pierrot le Fou*. New York, Cambridge University Press.
- Gombrich, E.H. (1972). *Kunstens Historie*. København, Gyldendal.
- Huyssen, Andreas (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (2003). London, Routledge.
- Kline, Jefferson (1992). *Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Leinz, Gottlieb (1994). *Modernismen i international malerkunst*. København, Søren Fogtdal.
- Leutrat, Jean-Louis (1992). "The Declension". In: Bellour, Raymond (red.) (1992): *Jean-Luc Godard: Son+Image*. New York, The Museum of Modern Art.
- Madsen, Karl (1882). "Impressionismen". In: Balling, Gert m.fl. (red.) (2006): *Den Moderne Kulturs Historie*. København, Gads Forlag.
- Munkholm, Thure (2006). "Introduktion til Godards metode – Om billeder, abstraktioner, collager og instruktørens imaginære dialog med Hitchcock". In: *Kosmorama*, no. 238, Vinter 2006.
- Roud, Richard (1968). *Godard*. London, Thames & Hudson.
- Scarborough, Kate (2004). *Pablo Picasso*. Holte, Flach.
- Schmalenbach, Werner (2005). *Modigliani*. Munich, Prestel Verlag.
- Sadoul, Georges (1968). *Filmens Verdenshistorie*. København, Rhodos.
- Shafto, Sally (2006). "Leap into the void: Godard and the painter". In: *Senses of Cinema*, no. 39, April-Juni 2006.
- Sterritt, David (red.) (1998). *Jean-Luc Godard – Interviews*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Thompson, Kristin og Bordwell, David (2003). *Film History – An Introduction, second edition*. New York, McGraw-Hill.
- Thomsen, Christian Braad (1971). *Godard – Fra gangstere til rødgardister*. København, Rhodos.
- Vacche, Angela Dalle (1996). *Cinema and Painting*. Austin, University of Texas Press.