

TO FRANSKE

BOEING 737 KALDER CARAVELLE

EN FORTEKST OG 15 MERE ELLER MINDRE PRÆCISE UDLÆGNINGER

Masculin-Féminin

Prod.: Anouchka Films/Argos Films (Fr.); Sandrews Films (Sv.).

Instr. og manus: Jean-Luc Godard (frit efter Guy de Maupassant). Foto: Willy Kurant. Klipn.: Agnes Guillemot. Musik: J. J. Debout. Medv.: Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya, Marlene Jobert, Michel Debord, Catherine Dupont, Evabritt Strandberg, Birger malmsten. Dansk premiere: 15. 6. 1967 i Alexandra.

Jeg holder mere af *Godards* anekdoter end af hans historier. Ellers foretrækker jeg historien frem for anekdoten. Jeg holder mere af *Godards* indfald end af hans filosofi. Jeg holder mere af *Godards* bevægelser end af hans fastlåste billeder, og jeg holder følgelig mere af hans eksteriører end af hans interiører, der ofte synes at knuge ham, klemme ham. Jeg holder mere af hans syn på manden end af hans syn på kvinden. Jeg holder mere af hans rolige mellemspill end af hans *violence and death*, mere af hans trier end af hans soloer. Jeg holder mere af hans begyndelser end af hans slutninger. Måske holder jeg i virkeligheden mere af hans teori end af hans praksis.

»Masculin-Féminin« er tilsyneladende den film, der kommer nærmest hans eget ideal, den »totale film, som enhver af os bærer i sig«. Den er både film og TV-reportage, den er lidt af en historie og meget historisk. Den kan med udbytte ses som en dagbog ført af en person, der gerne vil være lidt af en romantiker og meget af en sociolog, men som i første række på godt og ondt er en »auteur« med et stort behov for at meddele sig til andre om alt mellem himmel og jord. Hans stil er da også præget af iver efter at få dækket dette behov; han fylder sine film med overvældende mængder stof, han gentager sig selv, stammer, taler i munden på sig selv, som når han lader en af sine mellemtitler fortælle ét, samtidig med at en speaker-kommentar fortæller noget andet og sikkert lige så vigtigt. Tilskueren når i bedste fald kun at opfatte en af delene. *Godard* kan, som her, lade sig inspirere af en allerede beskrevet stemning – *Maupassants* noveller »Le signe« og »La femme de Paul«, men naturligvis er forfatteren helt forsvundet fra den færdige film; han forsvandt den dag *Godard* begyndte på optagelserne. »Masculin-Féminin« er et udtryk for *Godards* private problemer i forholdet til tilværelsen, og den er ikke mindst et resultat af disse problemer.

Ingen anden instruktør har som *Godard*

skrevet sin selvbiografi med film.

1. *Marseillaisen*. Det er værd at lægge mærke til, at *Jean-Pierre Léaud* har været både *Truffauts* og *Godards* alter ego, ligesom det er påfaldende, at *Truffauts* film giver oplevelse og indsigt, mens *Godards* film giver indsigt og oplevelse.

Léauds Paul er 21 år, men reagerer ofte som en 17-årig. I sit første møde med *Madeleine* forklarer han sig med notaterne om den netop overståede militærtjeneste, der berøvede ham 16 måneder af hans liv på et tidspunkt, hvor han endnu ikke havde haft lejlighed til at erhverve sig den nødvendige kultur, men han er kommet til en erkendelse af forbindelsen mellem den militære og den industrielle organisation, mellem orden og pengenes logik. Paul er af tradition romantiker, af nødvendighed rebel. Han er *Godard*, men han er også en moderne ung mand.

Madeleine er en sød ung pige.

2. *Den politiske situation*. Paul møder en af de »aktive«, venen Robert, overfor hvem han må føle sig usikker og utilstrækkelig. Robert har den ro og den overbevisning, Paul savner. Robert står midt i klassekampen, Paul kan af og til have svært ved at overskue den. Paul læser med fasthed i stemmen en protestskrivelse og skriver under, mens han betvivler nytten af det. Paul beviser, at det er umuligt at forstå andre ved at sætte sig i deres sted. Man kommer uvilkårligt til at spekulere på, hvordan *Godard* ville forholde sig til det meget moderne danske begreb »indforståethed«.

3. *En ugift kvinde*. *Madeleine* fortæller om den unge franske pige, der kan ende som luksusluder eller som luksusstudine. Begge er ilde stedt i dagens Frankrig. Paul interviewer *Madeleine*, og *Madeleine* interviewer Paul i en form, der især beskriver *Madeleine*. Pauls øjne er stirrende; han virker her nærmest »høj«. Det er også værd at lægge mærke til, at *Truffauts* piger hader løggen, *Godards* piger gemmer sig bag den. Den er deres bedste, og ofte eneste forsvar. *Madeleine* udvikler en ejendommelig spørgeteknik: »Når De siger gå ud sammen, mener De så sove sammen? Svar mig nu ærligt. Svar mig. Hvor gammel er De?« Hun venter næppe et ærligt svar, og får hun det, vil hun ikke forstå det. *Madeleine* er naturligvis først og fremmest *Chantal Goya*, men hun er også en yngre udgave af samtlige *Godards* piger (især efter »En kvinde er en kvinde«). Verdens midt-

punkt, siger hun selv. Paul siger, at kærligheden er verdens midtpunkt, men da han elsker *Madeleine*, må hun nødvendigvis være placeret i dette midtpunkt. Paul ville have foretrukket en mere romantisk holdning hos *Madeleine*. Paul ser på *Madeleine*. *Madeleine* ser på sig selv i spejlet og må hele tiden rette på sit hår, der sidder perfekt.

4. *Tiden og moralen*. November 1965. Der skal være valg i december. Især Robert venter sig meget af det. Tiden præges af James Bond og Vietnam, og *Françoise Hardy* præsenteres i selskab med en amerikansk officer. Er hun *Madeleine*s ideal? *Godard* elsker Ford i et totalbil-lede af bilens front, men Paul og Robert råber »US go home!«; og *Godard* erklærer, at filosofien og cinéasten har en særlig bevidsthed til fælles, et særligt syn på verden. En generations syn.

Denne sekvens er ret lang. Den rummer også *Madeleine*s »small talk« om hendes verden, tøj, grammofonpladen, forholdet til Paul og til veninden Elisabeth. *Godards* kamera (*Willy Kurant*) skildrer folk på gaden, trafik, bistroer, husmure, reklamer og plakater under en række af personernes off-screen bekendelser, men her viser det gruppen af unge, der mødes under højbanen, Robert, der frækt gør kur til Catherine; Paul og *Madeleine* driller hinanden i kådhed. Sekvensen viser også en scene fra Metroen, hvor en prostitueret først beskylder et par negre for at være potentielle mordere og derefter i konsekvens af sin frygt skyder den ene. Han når dog at få sagt hende et par »sandheder« om den negroide musik. Der er ikke langt til *LeRoi Jones'* »Dutchman«. Scenen følges af en samtale om sex mellem Elisabeth og Catherine. *Godard* synes at håbe på Catherine, Catherine håber på Paul.

5. *Romantikeren*. *Madeleine* er endnu fastere overbevist om, at hun er verdens midtpunkt. Paul er stadigvæk mod sin vilje enig med hende i dette synspunkt, men omgivelserne er enten for urolige, for pornografiske eller for småsnuskede, småborgerlige. Pauls frieri udvikler sig helt anderledes end dem han kender fra sin skoletids litteratur.

6. *Et nyt frieri*. Sekvensens forvirrende indledning, mangel på kontinuitet og logik får én til et øjeblik at sammenligne *Godard* med den herskende opfattelse af den engelske hemmelige agent: en amatør, en evig amatør, men en amatør, der i reglen overlever, når alle de professionelle er færdige, fanget i et net, de selv har konstrueret.

Paul tager afstand fra den verden, *Madeleine* søger at komme ind i; men han frier til hende pr. grammofonplade og i et sprog, der er en blanding af netop romantisk poesi og reklame-digt (jfr. *Vagn Steen*). Hans råb – »Boeing 737 kalder Caravelle – Paul kalder Madeleine« – er lige så bønfuldende som selvmorderens

kniv i maven. Et sådant optrin må forfølge én.

7. *Eftertanken*. Paul fortæller Robert om forfølgerne. Godard klipper fortællingen i stykker. Den er ikke til at få hold på, og Robert er stadig den stærke frontkæmper. Paul er ikke politisk entydig, han er usikker, søgende. Han forsvarer sig ved at »beundre« Robert. *Bob Dylan* sælger titusind plader om dagen og tjener en masse penge. Da Paul fortæller en sjofel historie, lader Godard kameraet kigge nyfident over skuldrene på de to, før han klipper tilbage til front af reaktionen og Pauls pludselige stemningsskift. Paul er ked af det. Robert siger, at det med penge og piger egentlig er ganske enkelt. Han siger også, at i ordet masculin findes ordene »masque« og »cul«, i feminin findes ikke noget. På dansk rummer maskulin »mas« og »kuli«, feminin rummer kun »min«. So what?

8. *Oufscoubidou*. Paul elsker ikke Catherine, der forsvarer sig med et åbent ansigt. Paul er nervøs. Madeleines første 45-plade har succes, og Catherine har talt med Robert og kan kritisere *Mauriac* og »Le Figaro«. Godard holder af *Forman* i scenen med de tre i sengen. (Han holder også af *Skolimowski*). Pauls interview med konsumproduktet Elsa, frk. 19 år, ligner et for langt indslag i TV-avisen. Man erindrer en ung pige, der til TV-a udtalte sit syn på officerskuppet i Grækenland: »Kan man ikke sende noget militær derned eller sådan noget. Det er jo vores prinsesse«. Det er sådan set nok. Godard beskæftiger sig først og fremmest med ofrene, de udnyttede, de forblændede, sjældent med de skyldige, de profiterende, overtalerne. Han holder distancen og behandler problemerne indirekte. Interviewet med Elsa er meget langt fra den rosselliniske metode, som

Dens tilblivelse er morsom som »shop talk«. Pigerne fanges af det dyriske, Paul protesterer mod at filmen vises i forkert format, og han begynder at fundere over den totale film. Som forteksten siger det: »Argos Svensk Filmindustri Sandrews Anouchka viser med lys og skygger en af de 121 franske tonefilm, af hvilke man kun laver tre eller fire«.

11. *Heller ikke Catherine klarer Godards prøve*. Hun og Robert interviewer hinanden. Robert er vedholdende, men ikke opfindsom, og han når ingen vegne med Catherine, der gnasker æble og lukker sig inde bag sit åbne ansigt. Robert elsker hende på sin måde, og han forklarer hende, hvad en revolution er. Catherine forstår ham, som hun forstår Paul, men hendes forældre er sikkert meget borgerlige, og Godard tror ikke på hendes fremtid. Sekvensen har næsten samme længde som 3. sekvens.

12. »*Denne film kunne også hedde: Børnene af Marx og Coca-cola. Forstå det, hvem der vil.*« Godard viser os indirekte en buddhist-brænding, som var det en avisnotits, vi kastede et blik på, før vi bladede videre. Paul er lidt fornærmet over, at han ikke fik sin æske tændstikker tilbage, som han tidligere blev fornærmet over, at mordersken glemte at lukke døren efter sig. Paul skal bruge en del tid til at tænke tingene igennem. Han reagerer kun hurtigt på konventionelle småting. Godards humor er problematisk.

13. *Madeleine kan ikke høre sin egen stemme for lutter ekko under indspilningen*. Hun hævder frejdigt, at hun elsker Beatles og Bach. Godard hævder, at hun ikke kan elske. Også Pepsi-Cola er »fantastisk«. Paul erkender, at hans arbejde som markedsanalytiker (fra januar til marts) ikke på nogen måde afspejler en kollektiv mentalitet, at hans spørgsmål er uærlige, at en filosof er en mand, der sætter sin overbevisning op imod den herskende opfattelse. Visdom er det at kunne se livet; kunne man virkelig se det, ville man være vis. *Morin* ville give ham ret. Men kan man blot se noget af livet, er man kunstner. Godard er meget af en kunstner, for man er overbevist om, at han har vist én livet i en række af sine sekvenser.

Paul er stadig meget usikker. Det romantiske lykkes ikke, det sociologiske er falsk, det politiske en skuffelse efter decembervalget. Han er deprimeret. Trick'et med cigaretten vil heller ikke lykkes mere.

14. *Denne sekvens er mærket: »15«*. Den kunne også hedde »Hvad med barnet?«. Det er ikke nogen let opgave at holde rede på Godards 15 præcise afsnit. Måske er »Dialog med et konsumprodukt« et afsnit for sig. Det forekommer sådan, men den står uden sekvensbetegnelse. Godard har det lidt som de arbejdere, Paul har truffet ude ved »Naphtachemie«, den store hvide bygning i nærhe-



»Renheden er ikke af denne verden . . .«. Godard lader sine personer karakterisere sig selv med korte udtalelser. Paul taler om frygt, Catherine om kunstig åndelig kommunikation, Robert om den sociale eksistens, der bestemmer bevidstheden, Elisabeth om kunstig erotisk tilfredsstillelse; Madeleines ord er en bøn: Giv os et fjernsyn og en bil, men fri os fra friheden. Pigerne søger yderligere aflastning og fritagelse for den åndelige og følelsesmæssige virksomhed. Det kan ikke være tydeligere.

Godard ofte har hyldet (at følge menneskene, at være god og retfærdig).

9. *B. B. er blevet ældre*. Paul erkender forholdet Elisabeth/Madeleine. Han prøver at trøste sig med, at Madeleine er gravid. Godards sekvenser er som en TV-bearbejdning af Pierrot le Fous dagbogsnotater, en bearbejdning, der har lært af »Une Femme mariée«s fejltagelser.

10. *Denne film er også produceret af svenskere!* Godard gør nar af *Bergman* med en parodi på »Tystnaden«. Parodien er ikke morsom ved andet gennemsyn.

den af Citroën; de taler gerne, måske for meget, og det er noget af det, der skader Partiet.

Paul er død, muligvis et selvmord, snarere en »idiotisk ulykke«. For denne teori taler bl. a. Catherine, der elskede Paul, og som vel er den mest bevidste af de ellers ubevidste piger i denne film. Man kan vel næppe lægge nogen klar parallel mellem Pauls død og Godards hyppige anvendelse af voldsscener i slutningen af sine sekvenser. Sekvenserne begynder roligt og arbejder sig op i tempo til den hurtige, voldsomme afslutning. Fortællingen om Pauls død er kort og ret »voldsom«. Den er også blottet for romantik, blottet for skønhed. Madeleine ved ikke, hvad hun skal stille op med sin graviditet. Hun »tøver«, siger hun i et ubarmhjertigt nærbillede af en pige, der ikke kan elske. Hun »tøver«.

15. *Etc.* At se en tidlig Godard-film i dag er som at lytte til »Love Me Do«. En række af Godards film vil i det kommende tiår blive genstand for en omvurdering. Det væsentlige resultat vil – jeg vover at spå – blive en erkendelse af, at de må betragtes som et forgæves opgør med traditionen. Det gælder naturligvis det filosofiske plan, ikke det tekniske, hvor opgøret til fulde er ført igennem. Og når Godards brug af citater er glemt (de er vel ofte en nem genvej til illusionen om en filosofisk holdning), vil hans

tidsbilleder blive stående som det væsentlige, de tidsbilleder, som han først nu er ved at få hold på. »Masculin-Féminin« er det bedste hidtil. Det er måske en forbløffende sen reaktion på Morin/Rouch eller på *Leacock/Maysles*, men igen må man henvise til hans personlige problemer, der har stillet sig hindrende i vejen i film som »Paris vu par ... Godard« (hvor han endda arbejdede sammen med Albert Maysles), eller »Une femme mariée«. Som *Jerry Lewis* står han ved en skillevej med erkendelsen af, at hans egen generation ikke er den eneste toneangivende, og at hans private »diorisme« nu heller ikke for ham er tilstrækkelig. Han søger da en ny form, hvor han kan blande det private op med en betragtning af en ny generation, en generation, der tror den gør oprør, og som af systemerne får lov til at blive i troen. Det er indlysende, at netop den generation i Paris vendte sig imod »Masculin-Féminin«, der bl. a. søger at blotlægge denne »tro«. Troen på oprøret, på revolutionen, er blevet en erstatning for oprøret, revolutionen. Hasch er jo ikke noget virkeligt problem, men ved at gøre det til et problem og ved at få unge til at acceptere, at det er et problem, får man engageret en række følelser, der ellers ville være aktiverede i de virkelige, de alvorlige problemer. Og hvem er det, der gør hasch til tidens store problem? Noget andet er, at »oprørerne«

med tiden selv skal vise vejen ud af problemet: legalisering og forbrugsbeskatning. Ville det være en sejr for »oprørerne«? Godard mener nej. I Godards verden er alle ting af betydning, alt er indbyrdes forbundet.

Paul og Madeleines generation skildres af Godard som en enklave i samfundet. Den har tilsyneladende, men kun tilsyneladende, meget få (og i reglen ubehagelige) berøringspunkter med det øvrige samfund. Der er lidt økonomisk kontakt, lidt kontakt med systemer og traditioner, men Godard afstår fra de alt for mange og lange citater. »Masculin-Féminin« er ikke nogen inside-story om generationen, og Godard kender ikke de citater, generationen ville anvende. Der er tilløb, men det bliver ved tilløbene, og det passer til stilen og Godards sædvanlige distance. Han har ganske vist udtalt, at han ville skildre »typiske unge mennesker af i dag«, men det var før optagelserne, og han har også sagt, at han tror »man ved alt for lidt om de unge«, og at han »vil vise de unge, hvad det unge er«. Han vil netop vise mere end fortælle, han vil også, og især, i kontakt med de unge; han er derved nået frem til en skildring af en tid i et land, der om nødvendigt nok skal vide at skaffe sig problemer. Ved decembervalget var en trediedel af vælgerne under 35 år.

Poul Malmkjær.

RESNAIS OG VIRKELIGHEDEN

La Guerre est finie (*Krigen er endt*)

Prod.: Sofracima (Fr.) — Europa Film (Sv.). 1965. Instr.: Alain Resnais. Manus.: Jorge Semprun. Foto: Sacha Vierny. Klipn.: Eric Oluet. Musik: Giovanni Fusco. Dekor.: Jacques Saulnier. Medv.: Yves Montand, Ingrid Thulin, Geneviève Bujold, Jean Bouise, Jean Daste, Michel Piccoli, Roland Monod, Antoine Bourseiller, Gerard Sety, R. J. Chauffard, Antoine Vitez, Marie Mergey, Antoine Ferjae.
Dansk premiere: 25. 7. 1967, Alexandra.
Dansk distrib.: F-C Palladium.

Konstruktionen har altid været Resnais' store force. Et tilsyneladende svigtende engagement i de historier, han fortalte, har skabt en påtagelig distance til stoffet, der derfor fortrinsvis fanger i kraft af den formelle behandling, Resnais giver det. Hvad stoffets egentlige iboende kvaliteter angår, synes han kun at være midelmådt interesseret, eller rettere: det interesserer ham kun i det omfang, det rummer muligheder for formelle manipulationer såsom parallelføring, kontrastvirkninger og tidsforskydninger. I dag, hvor de stilistiske nydannelser ikke længere kan overraske, er der kun én ting ved f. eks. »Hiroshima, mon amour« der overrasker – dens krukke banalitet.

En tvivlsom egenskab, der sikkert i nogen grad kan tilskrives Marguerite Duras; det emotionelle fundament blev simpelthen talt i stykker i den *operadialog* som Resnais er så svag for, og som stadig gør sig uheldigt gældende (»Du har intet set i Hiroshima. Intet«. »Jeg har set alt. Alt.« osv.). Det er næppe uberettiget at mene at Hiroshima-tragedien er et tvivlsomt udgangspunkt for æstetiske og formelle eksperimenter, men metoden, at integrere adskilte handlings- eller tidspåner (fortid og nutid) og måden den gennemføres på, er interessant nok. Den er principielt til stede i »Nat og tåge« (1955), men bliver stadig mere forfinet og subtil i hans senere spillefilm. Mens konstruktionen helt bemægtiger sig det tilgrundliggende materiale i »I fjor i Marienbad«, oplever man med »Muriel« det glædelige at konstruktionen endelig underordnes stoffet, går i dets tjeneste. »Muriel« er, som i virkeligheden alle Resnais' film, overordentlig ordinær, når man blot kommer ned under den formelle overfladebehandling. Men det afgørende er, at med »Muriel« bryder virkeligheden igennem. Den lader sig ikke længere snylte på, men kræver sin plads. Dette hænger måske sammen med, at Resnais vælger et

nyt udgangspunkt: »I »Marienbad« fandt handlingen sted i personernes bevidsthed. I »Muriel« vil de implicerede blive betragtede udefra. De vil kun give sig til kende gennem deres handlinger«.

Med »Krigen er endt« træder Resnais atter inden for, ind i hovedpersonens bevidsthed – i det mindste lejlighedsvis – men virkeligheden synes at have fundet en blivende plads i hans film. Endnu vigtigere: Resnais engagerer sig i den. »Muriel« var en analyse af følelser, men da Resnais valgte at vise sine personer udefra, valgte kun at vise deres handlinger, som ofte virkede fragmentariske og uden umiddelbare referencer – sådan som vi ville opleve dem, hvis vi var til stede – blev den også til hans mest ambitiøse film. Da det gjaldt om at analysere følelser ud fra den foreliggende virkelighed, uden mulighed for at trænge ind i disse menneskers bevidsthed, tilsløredes også vor mulighed for øjeblikkelig orientering i filmens åbningsbilleder. Her var foreløbig kun virkelighedsfragmenter.

I »Krigen er endt« betragtes hovedpersonen udefra, placeret i sit miljø, og indefra. Indledningen kombinerer subjektivt kamera med indre monolog (»Atter engang har du overskredet denne grænse ...«), for i