„UN FILM PO..."

Peter Kirkegaard og Mogens Rukov

Made in USA bliver i traileren bestemt som »un film po . . .«, hvilket straks udvides til at betyde to ting, nemlig »un film politique« og »un film poétique«. Det viser sig, at denne dobbelthed kan anvendes som beskrivelsesmodel for hele filmen, men at det er nødvendigt at operere med endnu en bestemmelse. Vi mener, at en omfattende forståelse må være funderet i, at handlingen forløber på tre planer, et politisk, et poetisk og et æstetisk, hvis overvejende tolkende funktion konstitueres af det, man vagt kunne kalde mise-en-scène.

Vekselvirkningen mellem de tre planer synes dog på ingen måde enkel. Filmens egentlige handling udspilles med streng konsekvens i det poetiske plan, mens de to andre planer fra hver sin side motiverer og motiveres af denne handling.

1. *Filmens centrale scene* udspilles i en bar. Bartenderen definerer baren, dels som et sted, hvor der udskænkes genstande, og dels som et sted, hvor »mennesker samles under en bartenders blik«. En arbejder benægter, at en ting kan være to ting på én gang. Han bliver sat til at beskrive (»faire des phrases«) baren, som *han* ser den, men kvier sig derved under påskud af, at *phrases* ifølge ordbogen er indholdsløse. Paula indvender, at *phrases* også er ordkombinationer, der kan give mening og kommunikere. Arbejderen giver sig i kast med beskrivelsen og overbevises om kendsgerningers flertydighed. Både han og tilskueren er derefter beredte til at forstå Paula, da hun tager tråden op og bekender sin egen situations desperate dobbelthed. I tætte nærbilleder (der isolerer hende fra barens nu ligegyldige tilstedeværelse) fortæller hun om sin verdens beskaffenhed. Den er enten absurd (intet), eller den er menneskers eneste mulighed (alt). Paula sætter ind i dette sin fundamentale ansvarlighedsholdning, dét skabende princip, der må forkaste absurditeten, handle efter en »absolut moral«, men alt sammen med verdens beskaffenhed, absurditetens faktiske eksistens, i ubehagelig mente. Dilemmaet bliver at hendes håndfaste ansvarlighed griber ind i en uhåndterligt flydende virkelighed. Handlingen må derfor, med hendes egne ord, blive »en godtkøbstragedie«, sat i gang af Richard (hendes tidligere elsker) og med hende selv som rollehaver.

Der er således i scenen en filosofisk bevægelse fra den lille dobbelthed til den store, dramatiske igangsættende, hvilket demonstrerer, at en filosofisk scene hos Godard, langt fra at være påklistret, kan være handlingens inderste nerve, hvor banale reflektionerne end måtte synes. Hvorfor gider man så tit ikke forstå dette?

2. *Demonstration af plan-relation:* Paula ligger ned to gange. Hun er kommet til Atlantic Cité og er taget ind på et hotel. I filmens anden scene ligger hun på hotelsengen. Under disse banale omstændigheder lyder hendes første replik svævende poetisk: »La bonheur, par exemple«. – Det viser sig, at hendes reelle grund til at være i byen er det politiske mord (på Richard), der har rødder tilbage i Algier-krigen. Anden gang ligger hun i en garage efter et overfald, der i den mellemliggende tid kun er sandsynliggjort i en privat spændingsverden, som har meget lidt med politik at gøre. Men hendes replik nu, er, i den ekstreme situation, konkret nok. Den peger tilbage på det politisk reelle: »Er livet da kun krig?« Disse to situationer er symfoniske.

3. *Indføring af tredje plan:* Filmens start. To mænd går langs en café – Paula ligger på sengen, går rundt i værelset, ser af og til ned på mændene. Det banker på døren, en mand (Typhus) kommer ind for at gøre politiske forretninger med hende; de føler sig frem til, hvad de hver for sig ved om Richard. Paula slår Typhus ned og slæber ham ind på hans eget værelse, idet hun siger: »Allerede nu har det opdigtede taget magten over det reelle«. Fra da af er Paula pinligt bevidst om handlingens nødvendigvis poetiske karakter, og det er det, barscenen omtaler som »en godtkøbstragedie«. Men i og med sin bevidsthed springer hun netop ud af de to planer og konstituerer et tredje, fortolkende.

Da Paula lå på sengen, havde hun læst i en serie noir-bog (»Adieu la vie, adieu l'amour«). Og vi fik et første vink om, at der kunne tilbyde sig faste konventioner for handlinger, in casu kriminalromanen.

4. *Mise-en-scène:* Tredjeplanets manifestation gennem mise-en-scène. Der benyttes to klassiske musikstykker. Det forholder sig vist nok sådan, at det ene (klaverstykket) knyttes til den politiske virkelighed, og det andet (Beethoven-symfonien) til den dramatiske. Tydeligst i venteværelset hos tandlægen (dr. Korvo), hvor Paula lader revolveren og gør sig definitivt rede til at gå ind i kriminalhistorien: optakten til første sats af symfonien høres.

Marianne Faithfulls sang »As tears go by« i barscenen står uden for situationen (filmet i nærbilleder) og fremmaner tilstanden fra før Paulas – og de andres – dilemma: barndommens udspaltede liv i sang og leg. Den tabte tilstand, der sentimentalt opfattes som værende »but not for me« og beses »as tears go by«.

Farver, kulisser, klip: I garagen ligger Paula i et bemærkelsesværdigt »skønt« arrangement. Hun ses i nærbilleder med en dybtrød donkraft og et blåt låg ved sit hoved. Lidt efter går hun rundt og leder langs garagens vægge, hvor der ustandseligt dukker farvestrålende genstande op, blå tønder, en rød bil-lift, gule plakater osv. Hun standser nogle gange, men forløbet er klippet på en sådan måde, at man forvirres med hensyn til kontinuiteten i rundgangen. Hun står blot ved vægge forskellige steder i garagen. Scenen er symptomatisk. I hele filmen knalder farverne, især de mange gange, Paula ses foran mure. Disse fortolker generelt indespærrethed, klarest der, hvor hun går frem og tilbage mellem en høj og en lav blå mur, mens hun i virkeligheden befinder sig i stuearrest på sit hotelværelse. Visse steder forvirrer klipningen den konkrete virkelighed, rum- og tidsfornemmelsen sættes ud af spil, tydeligst i dr. Korvos venteværelse, hvor en handling ses to gange (klinikdamen tager kittel på), og klipningen og kameraplaceringen gør hændelserne næsten uforståelige. Ved de blå mure skabes oven i købet en begivenhed, som ikke finder sted.

5. *Tredjeplan træder i person.* Doris Mizoguchis sang i badekarret er ejendommelig på samme vis. Mens Paula står ved den bevidstløse Typhus, stiller hun digteren David et spørgsmål. Her klippes den langvarige sang ind, og da der igen klippes væk fra den, lyder Paulas spørgsmål atter, og først nu svarer David. Sangen har ikke fundet sted. Det er en meningsløshed, at Mizoguchi, den i en vis forstand »ikke stedfundne« (for øvrigt i Beethoven-bluse!), senere myrdes sammen med Typhus, den politiske, men det betegner endvidere handlingens indtrængen på det fortolkende plan. Det er på dette David, Mizoguchis elsker, bevæger sig. Med ham træder planet definitivt i person.

David er digter. Hans eneste problem er, at han ingenting kan få gjort færdigt: hans onkel Typhus' død afficerer ham ikke, mens han derimod knytter Paula der kan sætte sidste linje på et vers, til sig som »fødselshjælper«. Og Paula føler fællesskabet: »Åh, vore mærkelige skæbner – vi mødes om en time,« siger hun. De mødes, nu for at *han* skal hjælpe hende, gribe ind og afslutte hendes poetiske handling: skyde Widmark. Skuddet sætter ham i stand til at fuldende sin roman, idet han benytter handlingens resultat til digterisk produktivitet, beskriver den dræbte.

Bevægelsen gennem planerne, bort fra det politiske, betegner en stigende grad af vilje til orden midt i virkelighedens uhåndgribelighed. Paula konstituerer den poetiske konsekvens, og mise-en-scène'n

»Made in USA«: Lazlo Szabo og Anna Karina i aktion.

tydeliggør hendes bestræbelser (og disses uvirkelige karakter) og involveres gennem Davids person i dem for at afslutte dem.

6. *Spillestilen.* Også den markerer fordelingen i de forskellige planer. Der er langt fra inspektør Aldrich's kompetence og nøgternhed, *over* Widmarks skiften mellem krybende underdanighed over for ham og karikaturagtig brutalitet over for Donald eller i garagen over for den overfaldne Paula (»What's the matter, sisterrr?«), *til* Donalds evige barn, der midt i gangsteralvoren leger dødsensfarligt med menneskers liv (jfr. Faithfulls »the children play«). Helt modsat Aldrich's står Davids nøgternhed. Den er ikke af denne verden. Han siger uden gestus de største tåbeligheder og udnytter koldt selv den mest voldelige begivenhed til at digte på.

På denne baggrund bliver Paulas bemærkning om Aldrich og Widmark klar: »Nu forstår jeg, hvad adjektivet parrallel betyder med henblik på politiet.« De to *har* til en vis grad fælles kompetenceområde, men Widmark spiller med i Paulas drama, hvad Aldrich ikke gør. Han dækker kun den politisk-politimæssige intrige. I dén sker der praktisk taget intet, sagen droppes.

7. *Paula.* I hendes skikkelse samles planerne. Richard Po . . . var engang hendes elsker og politiske kampfælle. Han er hendes motivation for handling. Tilsyneladende sætter hendes ansvarlighedsfølelse ind på det politiske område: At finde ud af mordet, evt. hævne det, i en følelse af solidaritet. I virkeligheden er hendes motiv et spørgsmål om identitet, ansvaret for kærligheden. Det hele kan synes sentimentalt, men over Paula hviler det som nødvendighed. Uden handling kunne hun ikke komme videre: »At forstå hvorfor Richardt er dræbt, er at forstå hvorfor jeg lever.« Hvad strander da hendes bestræbelser på? På sentimentaliteten.

8. *Sentimentalitet.* For det første er det tvivlsomt for Paula at binde sig til en elsker for fremtiden, som hun ikke ved, om hun stadig elsker, og som for øvrigt er død. For det andet er hendes eneste måde at bringe dette tvivlsomme i orden på, det mistænkelige spring bort fra virkeligheden over i overleverede poetiske handlingsmønstre (serie noir og, som det senere skal ses, den klassiske tragedie). Men også Richard er underlagt sentimentaliteten. Det var på en måde den, der dræbte ham. Hans (båndoptagne) tales refereren til Robespierre er farligt nostalgisk og hans politiske »renhedskrav« til kommunisterne om at holde sig fra ethvert midtvendt politisk samarbejde, er det ligeså. Dette krav fik rivaliserende venstregrupper til at dræbe ham. Selv Paula spørger sig, om ikke Richard blot var en drømmer. Sentimental er også Marianne Faithfulls sang om at genoprette tabte identiteter. På et tidspunkt forbindes den følgerigtigt med Richards tale!

Det bliver på alle planer fatalt, således sentimentalt at presse visse mønstre ned på en virkelighed, der er alt andet end enkel, for kommunisterne såvel som for Paula.

9. *Negationer.* Mod slutningen følger da også i hurtig rækkefølge negationer på alle tre planer. *Æstetisk:* Da David siger, at han nu kan skrive sin roman færdig, bliver han skudt af Paula. Sandheden er ilde hørt, og digtning er lig sandhed, som hun siger. Men det er snarere den æstetiske konvention, der udsletter sin tjener, nemlig det princip i den klassiske tragedie, der fastlægger, at alle må dø uden én. Det er også i dens tradition, at de to efter skuddet taler i rimede vers: »Ah, Paula, tu m'a dérobé la jeunesse« – »Ah, David . . . tristesse«. *Poetisk:* Ved trafikfyret gør Paula status over sit eventyr: »Min samvittigheds drama var kampen og tabet af den verden, jeg ville genoplive.« Bestræbelserne var forgæves. Af de nævnte grunde endte hun, hvor hun begyndte. Hun indtaler sig på Richards bånd og fuldkommengør derved den regressive identifikation med den døde, taber sig ind i Richard, i stedet for at levedegøre ham i sig. Det, filmen så lader stå åbent, er, om det er en tilfældighed, at Paula griber til konventioner, der ikke fører hende derhen, hvor hun ville. Altså om der skulle findes lykkeligere konventioner eller måske helt nye, ukonventionelle handlingsveje. *Politisk:* I den afsluttende biltur konstaterer journalisten Philippe kort og godt, at dén konflikttænkning, som hele filmen funderes i, er ugyldig: modsætningen højre/venstre er falsk.

Under denne biltur erstattes den tidligere underlægningsmusik af en ubrudt brusende symfoni!