

## Deux ou trois choses que je sais d'elle

### (Jeg ved 2-3 ting om hende)

Prod.: Anouchka/Argos/Films du Carrosse/Parc Film/Godard. Frankrig. 1967. Udlej.: Gloria. Instr.: Jean-Luc Godard/ass.: Charles Bitsch, Isabelle Pons. Manus.: Jean-Luc Godard, Forlæg: Catherine Vimenets enquête. Foto: Raoul Coutard (e-c/Techniscope). Klip: François Collin. Musik. Medv.: Marina Vlady, Anne Duperey, Roger Montsoret, Jean Narboni, Christophe Bourseiller, Marie Bourseiller, Joseph Gerard, Raoul Levy, Helena Bielisic, Robert Chevassu, Yves Beneyton, Jean-Pierre Laverne, Blandine Jeanson, Claude Miller, Jean-Patrick Lebel, Juliet Berto, Anna Manga, Benjamin Rosette, Helen Scott. Prem.: 25/3, 1968 Carlton. Længde: 85 min., 2385 m, censur: gul.

Jean-Luc Godards »Jeg ved 2 eller 3 ting om hende« fik en ret ublid modtagelse i dagspressen, hvilket er forståeligt, men næppe rimeligt. Filmen er nemlig ikke blot Godards mest ulidelige, men sandsynligvis også hans væsentligste. Den handler ikke blot om et par ting, han ved om *Marina Vlady* eller om Paris, men er en trøstesløs vision af den vestlige verdens kultur og vores måde at leve med hinanden på.

»To eller tre ting« er optaget samtidig med »Made in USA«, og de to film ligger tæt op ad hinanden, men er samtidig meget forskellige. Begge er Godards mest handlingløse, fragmentariske og statiske, begge er kraftigt inspireret af pop-kunsten, og mens »Made in USA« handler om volden, handler »To eller tre ting« om kedsomheden. Volden og kedsomheden synes for Godard at være de dominerende træk ved vores civilisation og to sider af samme sag. Mens »Made in USA« var en ophobning af blod, vold og mord, så er »To eller tre ting« en ophobning nærbilleder af parisiske piger, der keder sig til døde. Begge Godards nye film beskriver en civilisation, hvis indbyggere er blottet for vitalitet og følelse, og som reagerer enten ved at vandre rundt med Marina Vlady/Juliette Jansons triste, ligeglade ansigt eller ved at slå ihjel og derved skabe en slags indhold i det indholdsløse. Vi er så fjernt fra Vietnam som overhovedet muligt, men ind i den parisiske kedsomhed klippes nu og da billeder af lidende, sårede, blødende vietnamesere, som er i stand til at føle noget, at engagere sig og konstatere, at noget er værdifuldere end andet. Denne tredie verdens fødsel er langt, langt borte, samtidig med at den rykker nærmere og nærmere i Godards film. I hans to næste film »La Chinoise« og »Weekend« befinder Vietcong-partisanerne sig pludselig midt i Frankrig!

Men hvordan ser nu vores verden ud? I Godards film er der et ord, der dukker op igen og igen, klagende og som en næsten glemt mulighed, ordet »sammen«. At være sammen, at tale sammen. Man taler ikke meget sammen i denne film, – man taler hovedsagelig ud til kameraet. Man elsker heller ikke meget. Da Juliette til sidst ligger i sengen med sin mand, fortæller hun ham forskellen på sand og falsk kærlighed: »Den falske er, når man bare blir sig selv igen bagefter, – den sande, det er når man har forandret sig.« Om hendes mand har forandret sig? Han er træt, og Juliette beder i

stedet om en cigaret. Og på lydbandet hvisker Godard: »Jeg glider ind i drømmen og glemmer resten. Jeg glemmer Hiroshima, Auschwitz, Budapest og Vietnam. Jeg glemmer alt undtagen, at da man har reduceret mig til et nul, må jeg begynde derfra igen...«

Ikke engang den fysiske kærlighed eksisterer mere mellem Godards mennesker. De stigende leveomkostninger har tvunget Juliette ud i prostitution, og hendes første kunde placerer møjsommeligt et stort spejl ved siden af sengen, så han deri kan ligge og betragte deres legemsøvelser. Voyeurismen som et resultat af den absolutte mangel på lidenskab. Det samme med den amerikanske soldat på orlov fra Vietnam (spillet af instruktøren *Raoul Levy*, der skød sig nytårsnat): han går ikke i seng med sine to prostituerede, men fotograferer dem i en panorering, der starter ude på publikum – ligesom for at inddrage os blandt voyeurerne, måske. På samme måde som Godard i den første indstilling i »Le mépris« lod *Raoul Coutard* fotograferer filmens publikum. Kærlighedsløsheden demonstreres også ved at *Raoul Levy* lader de to prostituerede vandre rundt med store sække over hovedet, så kun deres nøgne kroppe, frarøvet enhver personlighed, bliver tilbage. Men midt i denne maskinelle og a-personlige verden dukker alligevel en slags blufærdighed op, som et rudiment fra en svunden fortid: Da Juliette skal behandle sin første kunde, smører hun et tykt lag højrød læbestift på for måske at camouflere sine nøgne, udsatte læber. Man husker, at *Anna Karina* i »Livet skal leves« ikke tillod, at kunder kyssede hende. I et bordel hænger der for resten en tegning af *Anna Karina*, som hun så ud i »Livet skal leves«, og der hænger også en plakat fra *Mizoguchis* store film »Ugetsu monogatari«, en film Godard må føle sig nært knyttet til med dens mytiske skildring af mennesker, der dør af mangel på kærlighed, og opfattelsen af drømmen som det eneste sted, hvor kærligheden kan udfolde sig.

Bordel-scenerne kunne være hentet ud af »Alphaville« eller kortfilmen »Anticipation« med deres helt mekaniske og klaustrofobiske atmosfære. Og ligesom for at understrege det klaustrofobiske er væggene dekoreret med rejseplakater for Japan, Indien og andre fremmede lande. Det indelukkede fremhæves også af, at den første bordelscene er holdt i én ubrudt indstilling: Juliette afleverer sin datter hos monsieur Gerard, der både har bordel og børneparkeering i sin lejlighed, og som har sit hyr med at få børnene til at tie og med at tage tid på parrene i de forskellige værelser. Kamera-turen viser til sidst ud af vinduet, hvor Juliette og et par andre piger trækker på gaden.

Som det allerede er fremgået, kan der naturligvis hele tiden trækkes paralleller fra »To eller tre ting« og til Godards tidligere film, fordi han monomant beskriver den samme verden og de samme problemer i film efter film. Scm i »Livet skal leves« og »Le mépris« demonstrerer han sin yndlingstese: at det kun er muligt at leve i det moderne samfund, hvis man prostituerer sig, og vil man ikke det, så bliver man dræbt, – som *Anna Karina*, som *Brigitte Bardot*, som vietnameserne. Og som i »Alphaville« beskriver Godard en verden,

hvor følelserne ikke mere eksisterer, og hvor sproget er frataget sine elementære udtryksmuligheder. Bestandigt kredser Godard om det sproglige problem, som er en hovedårsag til hans personers isolation. »Mor, hvad er sproget« spørger den lille dreng, og Juliette svarer: »Sproget er det hus, hvori vi bor.« Godards mennesker bor aldrig fast nogen steder. Som *Richard Roud* påpeger i sin Godard-bog er de næsten altid hjemløse, altid på vej ud eller på vej ind i en ny lejlighed, aldrig fastboende. Juliette beklager, at »hvad jeg siger med ord, er aldrig det jeg i virkeligheden siger«, og i sin speakercommentar *hvisker* Godard filmen igennem, som om sproget er et dyrebart, nyopdaget redskab, man må omgås med største varsomhed, hvis man ikke vil sprænge det. Godard hvisker om sit eget udtryksproblem, når et ganske banalt handlingsforløb skal skildres: Skal kameraet placeres der eller der? Er det for tæt på eller for langt borte?

I filmens mest forbløffende sekvens drøftes også det sproglige problem. Kameraet indfanger en kaffekop, og der klippes til et nærbillede af kaffen (i cinemascope!), der syder og bobler som sære stjernetåger, som en verden i tilblivelse. Imens hvisker Godard på lydbandet:

»Måske er en genstand det, der tjener til at sammenknytte, at gå fra et emne til et andet, altså leve i et samfund, være sammen. Men da al social forbindelse er dobbelttydig, da min tanke foriller lige så meget som den forener, da mine ord forbinder ved det, de udtrykker, og isolerer ved det, de fortier, og da et svælg skiller den subjektive vished, jeg har om mig selv, fra den objektive sandhed, jeg udfører for andre, og da hver begivenhed omformer mit daglige liv, og da det ustandselig mislykkes for mig at kommunikere, dvs. at forstå, at elske, at blive elsket, og da hver fiasko gør mig ensom, eftersom jeg ikke kan rive mig løs fra den objektivitet, der knuser mig, eller fra den subjektivitet, der isolerer mig, og jeg hverken kan hæve mig til væren eller synke ned i ikke-væren, må jeg lytte. Jeg må mere end nogensinde se mig omkring. Verden. Min lige. Min bror. Verden i dag, hvor revolutioner er umulige, hvor blodige krige truer mig, hvor kapitalismen ikke mere føler sig sikker, og arbejderklassen er på tilbagetog, – hvor videnskabens stormende frem-skriddt gør kommende århundreder foruroligende nærværende, hvor fremtiden er mere nærværende end nutiden, hvor fjerne stjernetåger er lige uden for min dør. Min lige, min bror. Hvor skal man begynde? Gud skabte Himlen og Jorden, ja, men det er for nemt sagt. Man må kunne udtrykke det bedre, – sige at sprogets grænser er min verdens grænser. Og ved at tale begrænser jeg min verden, slutter den. Og når døden, logisk og mystisk, udsletter denne grænse, vil der hverken være spørgsmål eller svar, ... alt vil være udvisket. Men hvis tingene tilfældigvis igen blir synlige, kan det kun ske ved samvittighedens tilsynekomst. Og alt kædes sammen.«

Godards mistillid til sproget har ofte ført ham ud i en mistillid til kunsten overhovedet, og hans mandlige hovedpersoner fra den lille soldat til *Pierrot le Fou* har mere eller mindre været indespærret i kunstens verden. Denne kunstskese er et dybt paradoksalt træk hos Godard, fordi han jo net-



op – som *Friz Lang* i »Le mépris« – overlever ved at lave 2-3 film om året, men disse film er samtidig Sisufos-agtige forsøg på at nedbryde skellet mellem kunst og virkelighed. Ved improvisation og reportage søger Godard med sand dødsforagt at bekæmpe sine egne film. Det er en kunstnerisk ambition hos ham at slippe væk fra kunsten, og denne kamp finder også sted i »To eller tre ting«, – bl. a. derved at Godard i sin speakerkommentar gør sin film til en næsten hensynsløs *privat* betoelse i stedet for et afrundet kunstværk. Og er det mon for meget at se disse uendelige monologer ud mod kameraet som en indbygget destruktion af Godards eget værk? En enkelt interview-scene er polemisk rettet mod opfattelsen af kunstneren som et menneske, der ved mere om livet end andre. Det er scenen med en anonym pige, der på en bar spørger den litterære Nobel-pristager Ivanoff om, hvad f. eks. »livets beruselse« er for noget. Han svarer, at det ved hun sikkert bedst selv, men hun insisterer på, at han er den eneste, der kan råde hende, og venligt-afvisende spørger han, om hun ikke har venner, forældre, lærere.

Den samme scene rummer i øvrigt en af Godards kinesisk-orienterede forudsigelser af en sovjetisk-amerikansk akse. Da Ivanoff blir spurgt, hvordan kommunismens moral vil være, svarer han, at den sikkert vil være som i Vesten i dag. Nobel-pristageren bærer ikke tilfældigt et russisk navn. I en artikel om »To eller tre ting« (Sight and Sound, Winter 66/67) fører Godard et pudsigt bevis på alliancen mellem Sovjet-socialismen og kapitalismen: »Der er kun én løsning, og det er at vende ryggen til amerikansk film. Jeg beklager den kendsgerning, at den sovjetiske drøm er at efterligne Hollywood netop nu, da Hollywood ikke har mere at sige. Dette er, om man vil, min egen personlige måde at beklage den hemmelige russisk-amerikanske forståelse.« Det er unægtelig på et specielt, men næppe urealistisk grundlag, Godard drager sine politiske slutninger!

Fra de første billeder er der en fascinerende dobbelthet i »To eller tre ting jeg ved om hende«. *Hende* er både Paris og

filmens kvindelige hovedperson, som igen er både skuespillerinden Marina Vlady og en gift kvinde ved navn Juliette Janson. Filmen handler hele tiden meget konkret om Paris/Juliette Janson og Marina Vlady/Juliette Janson. Ind i Juliette Jansons dagligliv klippes bestandigt store totalbilleder af en by i tilblivelse, kraner, byggepladser, nye højhuse, og på lydbåndet hvisker Godard: »Omlægningen af Paris-regionen gør det lettere for regeringen at fremme sin klassepolitik og for stormonopolerne at organisere økonomien uden at tage hensyn til regionens 8 millioner indbyggeres håb om et bedre liv.« For Godard er der en indlysende sammenhæng mellem »landets økonomi og den dagligdags moral«: De høje huslejer og elektricitetsregninger er skyld i, at Juliette Janson må prostituere sig, hvis hun en dag vil have en ny kjole. Og hvor Juliette Janson går og står, skal hun hele tiden i sin egenskab af Marina Vlady dreje sig mod kameraet og udveksle et par bemærkninger. Filmen er Godards mest Brecht'ske, et lærestykke, som Godard selv har givet undertitlen »18 lektioner i det industrielle samfund«, og Marina Vladys første replik i filmen lyder henkastet: »Ja, tale som om man citerer sandheden. Det er Fader Brecht, der har sagt det...«

Godard laver film, som om han citerer sandheden til stor irritation for dem, der ikke har sans for poesien i hans patetiske aforismer, – eller den indbyggede selvironi, der dog er meget mindre fremtrædende i hans nye film end ellers. På samme måde som han i »Masculin-Féminin« indbyggede et skjult *Leroi Jones*-citater (negrene i toget talte med replikker fra »Dutchman«), således anbringer han i »To eller tre ting« et skjult *Feiffer*-citater. Scenen med Juliettes mand ved radioen er en filmatisering af en *Feiffer*-tegning: Præsident Johnson taler om, hvordan han med blødende hjerte bombarderer Nordvietnam, men Hanoi vil stadig ikke forhandle. Siden udstrækker han bombardementerne til Hanoi og Haiphong, men Hanoi vil stadig ikke forhandle. Siden til de kinesiske atomlagre og til Peking, men Hanoi vil stadig ikke forhandle. Og nu er amerikanske raketter rettet mod Moskva,

»for Hanoi må vide, at der er grænser for min tålmodighed«. Den smukkeste Vietnam-kommentar i filmen er den drøm, som den lille dreng fortæller sin mor. Han ser to tvillinger gå mod hinanden på en bro så smal, at de ikke kan passere forbi. Midt på broen blir tvillingerne pludselig til én person, og først da ser drengen, at det var Nordvietnam og Sydvietnam. Det efterfølgende klip til Marina Vladys lykkeligtlyttende ansigt er måske filmens mest bevægede øjeblik. Pludselig i et par korte sekunder udstråler denne dybt fortvivlede film en harmoni og en lykkefølelse i et kvindeansigt, som ellers er næsten udslukt. Pludselig illustrerer Godard denne mærkelige følelse, som hans hovedperson erindrings et par gange i filmen, følelsen af, at »jeg var verden og verden var mig«. Og typisk for Godard er det, at denne følelse frembringes af en drøm. Drømmene er altid det lykkeligste i hans film. Hans personer søger at realisere drømmene og går næsten altid under med deres drømme, idet de sander (med *Pierrot le Fou* i sivene), at »vi er skabt af drømme, og drømmene er skabt af os.«

Der er ellers ikke plads til drømme i »To eller tre ting«. Ikke engang drømmene eksisterer i denne realistiske version af »Alphaville«, hvor Juliette søger at karakterisere sig selv med én sætning: »Endnu ikke død,« og parallelt hermed hvisker Godard: »Tingene lever, og hvis man tager sig mere af dem end af personerne, skyldes det, at de lever mere end disse personer. Tingene er altid levende. Levende personer er tit allerede døde.« Det er karakteristisk, at når Godard kommer så tæt ind på virkeligheden som i »En gift kvinde« og »To eller tre ting«, så kan han ikke lade sine film slutte med den traditionelt-symboliske død, for jo tættere man kommer sine personer, jo tættere kommer man også døden i dette mærkelige ingenmandsland, som Godards mennesker færdes i. Døden er til stede mellem klippene, mest pinefuldt i filmens sidste billeder, hvor Juliette Janson og hendes mand synker ind i en søvn, som rummer glemsel i stedet for drømme, mens det store Cinemascope-billede fyldes af en gløden-de cigaret.

Filmens allersidste billede forekommer mig vulgært og overflødigt. På græsplænen foran højhusene har Godard placeret vasepulvere og andre brugsartikler. Med dette slutbillede forenkler Godard så utiladeligt, at han er lige ved at forråde sin roseliniske beslutning om altid at være »god og retfærdig.« *Chr. Braad Thomsen*

### Le Samourai (Eksperter i drab)

Prod.: Filmel-Eugene Lepicer-CICC/  
Fida Cia. Fr./It. 1967. Instr.: Jean-Pierre Melville/ass.: Georges Pellegrin. Manus.: Jean-Pierre Melville. Forlæg: Goan McLeods roman. Foto: Henri Decaë (eksteriør), J. Charvein (interiør). (e-c). Klip: M. Bonnot, Yo Maurette. Musik: François de Roubaix. Arkitekt: François de Lamonthé. Medv.: Alain Delon, Nathalie Delon, Cathy Rosier, François Périer, Jacques Leroy, Jean-Pierre Posier, Catherine Jourdan, Michel Boisrond.

Prem.: 18.4. 1968, Alexandra.  
Udlejning: Gloria. Længde: 95 min.