



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-symbolske 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.

Jean-Pierre Melvilles film handler om lovbyrderens verden. Idet lovbyrderne bryder samfundets love skaber de nye love. Mens godt og ondt i den traditionelle gangsterfilm defineres i forhold til samfundets love, så defineres godt og ondt i Melvilles film i forhold til forbrydernes.

Muligvis ligger der en vis værdinihilisme i alle Melvilles film. De synes at sige, at det ene sæt love kan være lige så gode som det andet. Hvad det gælder om er, at vælge sine egne love og leve efter dem. Og det vil sige at være solidarisk med andre, der lever efter ens egne love.

»Storgangsterens sidste kup« handler om en gangster, der, efter at han har indset at spillet er tabt, kun har den ene opgave igen at bevise over for sine gangsterkammerater, at han ikke doublecrossede dem; at det kun er politiet, som ved hjælp af »ufine« metoder fik det til at se sådan ud.

»Ekspert i drab« handler om en lejemorder, der bliver doublecrosset af sine arbejdsgivere. Han har for betaling myrdet en ham ukendt mand. Det er imidlertid ikke det, der er problemet. Problemet er, hvordan han kan hævne sig på sine arbejdsgiver, som svigtede forbryderens lovsystem. Lejemorderen har, som storgangsteren, givet op. Imod slutningen af filmen tilbyder hans falske arbejdsgiver ham et nyt job; han beklager, at han har svigtet lejemorderen da det så ud til han var i politiets klør. Lejemorderen får en chance for at slå en streg over dette snyderi indenfor forbrydernes system. Han afviser tilbudet, skønt der er store pengesummer knyttet til det. Det er vigtigere for ham at skaffe retfærdighed i den snævre verden, som er hans.

Der er noget paradoksal ved denne begrænsede retfærdighedstørst. Melville skildrer den med uforbeholden loyalitet. Lejemorderen bliver til en slags gangsterens politi. Det skildres ikke som paradoksal, at den samme mand der myrder for betaling (og altså helt uden retfærdighedsmotiver) uden for det system, som er hans, inden for systemet er villig til at ofre livet i retfærdighedens navn.

Gangsterfilm laves af lovlydige instruktører til et publikum af lovlydige borgere. I sine forbryderkomedier (som altid har appelleret til det borgerlige publikum) skildrer en Bert Brecht forbryderne som borgerlige, for at fortælle borgerskabet, at det selv lever efter forbryderiske love. Melville gør egentlig det modsatte. Han skildrer forbrydere, der er langt mere lovlydige end de fleste borgere. Han fortæller os, ved at »dyrke« disse forbrydere, at vi skal vælge love og leve efter dem.

Hvad han ikke gør, er at diskutere forbrydernes love. Han prøver ikke, som Penn i »Bonnie og Clyde«, at retfærdiggøre forbrydelsen ved at anlage samfundet. Han hævder ikke, at samfundets love er lige så urimelige eller rimelige som forbrydernes. Han synes at mene, at alle love (samfundssystemer, livssyn, religioner) er lige rigtige, og at de alle kun får værdi igennem, at et individ eller en gruppe vælger dem.

I »Ekspert i drab« har han taget konsekvensen af dette syn. Mens han tidligere kun har skildret berigelsesforbrydere, forbrydere der kun dræber når de er nødt til det, eller i det mindste når samfundets repræsentanter uventet, uforudset, stiller sig

imellem berigelsen (friheden) og dem selv, så skildrer »Ekspert i drab« en mand, hvis forbrydelse fra begyndelsen består i at slå ihjel. Lejemorderen kender ikke sine ofre, og kan derfor fra begyndelsen kun retfærdiggøre sine drab i forhold til sig selv – og ikke i forhold til noget som helst retfærdighedskodeks, noget som helst ydre sæt love.

Hermed synes Melville selv at have bragt sin dyrkelse af de lovlydige gangstere derud, hvor den bliver absurd. Men filmen vil skildre det stik modsatte af et absurd univers eller et menneske, der har opgivet at finde en mening i tilværelsen. Tværtimod skal filmen handle om et menneske, der i sin profession og dens love har fundet *meningen*.

Det tjener filmen til ære, at den ikke argumenterer for det, der ikke kan argumenteres for: troen. Og at den ikke bringer lejemorderens forudsætninger ind i billedet: hans ulykkelige barndom og/eller økonomiske omstændigheder. Men hvis man ikke deler den melvilleske værdirelativisme, der går ud på, at enhver tro, ethvert sæt love, kan være lige gode så længe man bare tror på dem og overholder dem, kort sagt: hvis man nødtigt ser at ens fjender sætter en lejemorder på en, og hvis man i det hele taget anser mordet for en abnormitet som samfundet bør beskytte sig imod, så må man forkaste filmen for dens manglende analyse af en morders mentalitet.

Mens en »Bonnie og Clyde« tvinger én til en lang række moralske overvejelser, der både har at gøre med instruktørens (muligvis forføjede) hensigter og publikums reaktion (som man ikke kan lade være med at antille formodninger om), så er man, stillet over for »Ekspert i drab«, fritaget for en lang række udviklede argumentationer. Instruktøren ved tilsyneladende nøjagtig hvad han vil, og man ved som fanatisk og »gammeldags« rationalistisk modstander af mordere, at man må forkaste filmens budskab i dets radikale helhed.

Tilbage er kun ét problem: at filmen tilbyder én en dybt tilfredsstillende æstetisk oplevelse. Det samme gjorde »Triumph des Willens«. Lad os ikke – endnu en gang – fordybe os i dette paradoks, som kun den dovne eller uærlige kritiker løber fra ved at underkende den æstetiske oplevelse og holde sig til sine moralske domme.

»Ekspert i drab« rummer en æstetisk oplevelse, fordi den er skabt af en virtuos, der nøje ved hvad han vil og tilbyder en entydig og konsekvent opfattelse af det univers han skildrer. Af de senere års franske instruktører, er han den, der bedst forstår at fortælle en historie, og bedst forstår, at hvis man koncentrerer sig om historien skal alt det andet også nok komme med. Den meget omtalte »poesi« for eksempel. Både livssynet, spændingen og poesien, ligger i *selve* historien, er ikke klistret på bagefter. Det er ikke nødvendigt at interviewe Samuel Fuller eller citere Heidegger for at få med, hvad en for spinkel eller for indviklet eller for ulogisk historie mangler. Det er ikke nødvendigt at indblende andre mediers sprog; der fortælles økonomisk, men udtømmende med filmens eget.

Eksempelvis: Lejemorderen identificeres i filmens første lange indstilling med kanariefuglen i dens bur. Det kan ligne »symbo-

lik«, og man stjeler. Indtil det går op for én, at kanariefuglen er der *fordi den skal bruges*. (Hvilket kan minde én om kanariefuglen i Strindbergs »Frøken Julie«; også den har en dobbelt funktion, som symbol og som nødvendig rekvisit i handlingen).

Som historiens ingredienser, Melvilles fortællestil. De lange uklippede sekvenser under politiforhørene og brugen af ruderne mellem kontorerne (således at vi også ser de vidner og politifolk, som midlertidigt ikke er i ilden) kan ikke afvises som virtuose numre. De udnyttes til at skildre, hvilket uoverskueligt antal muligheder både politimanden og lejemorderen må arbejde med, hvilken åndsnaerværelse og kombinationssans, sans for rækkefølge og »timing« de begge må mobilisere. Instruktørens vanskeligheder med at få hele dette sammenkaldte maskineri til at klappe falder sammen med politiets og lejemorderens. Samtidig med, at fortællestilen bliver til en betydningsfuld del af selve historien, henter Melville den vigtigste pointe hjem, at politi og lejemorder (med hver sit system af love som forudsætning) *forbindes* af situationen. Melville sætter dem i samme situation og eliminerer afstanden mellem dem, hvilket netop bringer os ind til filmens motiviske kerne.

Der kunne skrives meget om filmens tilbageholdende brug af farver og musik, om dens tilbageholdende brug af Alain Delons fysiognomi, i det hele taget om dens sparsomhed. Det er en sparsomhed som umiddelbart virker funktionel, spændingsbefordrende, men som på længere sigt bidrager til indtrykket af, at vi har fået for lidt at vide om det (for os, ikke for Melville) væsentlige: hvad får en mand til at myrde for betaling, og hvordan ser han ud indvendigt? Anders Bodelsen

In Cold Blood (Med koldt blod)

Prod.: Columbia/Richard Brooks 1967.
Instr.: Richard Brooks/ass.: Tom Shaw.
Manus: Richard Brooks efter Truman Capotes bog. Foto: Conrad Hall (Panavision sort/hvid) Musik: Quincy Jones. Arkitekt Robert Boyle. Klip: Peter Zinner. Medv.: Robert Blake, Scott Wilson, John Forsythe, Paul Stewart, Gerald S. O'Loughlin, Jeff Corey, John Gallaudet, James Flavin, James Lantz, Charles McGraw, Will Geer, John McLiam, Ruth Storey, Brenda C. Curran, Paul Hough.
Prem.: 14.3. 1968, Imperial. Længde: 132 min. 3695 m. Censur: gul.

Det var et ikke uinteressant sammenbræk, at Richard Brooks' »Med koldt blod« kunne ses i København, den alt for korte tid den fik tilmålt af publikum, samtidig med Arthur Penns »Bonnie og Clyde«. Filmen ligner jo hinanden ved at skildre gangstere, men så hører ligheden også op. I den fundamentale forskel mellem de måder, hvorpå de to film anskuer virkeligheden, kan man godt finde en fundamental forskel mellem to tendenser inden for filmkunsten, og det er næppe udelukkende fordi man finder den ene »bedre« end den anden, at beundrerne af »Bonnie og Clyde« ikke sætter »Med koldt blod« meget højt og omvendt. Det må sikkert ses som udtryk for den enkelte tilskuers temperament