

BOGER & TIDSKRIFTER

VEJE TIL GODARD

Man erindrer sig endnu let gysende Jean Collet's bog om Godard (1963, på dansk 1965), der trods et patetisk formuleret ønske om saglighed, endte i det savlende panegyriske og »filosofisk« vrøvlede. Grundigt afskrækket af denne meget »franske« form for filmkritik vender man sig med nogen forventning til to engelske bøger om Godard, der er udkommet i efteråret. Den ene (»The Films of Jean-Luc Godard«) er, redigeret af Ian Cameron, skrevet af 12 kritikere med nærmere eller fjernere tilknytning til det genopstandne »Movie«, den anden (»Godard«) tegner »Sight and Sound«-manden Richard Roud sig for. Navnene og nationaliteten skulle borge for et mere »svalt« analytisk syn på den forkætrede Godard.

Netop denne forkættelse (og tilsvarende begejstring) har været udgangspunkt for begge bøger, og i principielt ensartede formuleringer pålægger man sig selv et sagligt common sense-synspunkt: »This book is intended to open up the area between the extremes by a range of reasoned opinions on his films« (Cameron). Og: »So it seems all the more important that a book about his work should seek essentially to describe and analyse, rather than to praise or criticize« (Roud). Og lad det da være sagt straks: ingen af de to bøger prisgiver sig i nævneværdig grad bavlet, de er begge interessante og hæderlige, men rejser med deres forskelligartede strategier flere metodiske spørgsmål end de selv kan løse.

Først Camerons bog. Fremgangsmåden er den enkle, at hver skribent hæfter for én film (dog således at visse film bæres med to analyser, plus at der er Camerons indledning og en afsluttende nedrakning ved Raymond Durgnat). Dette sikrer naturligvis på overfladen, at alle film tages i rimelig betragtning, men redaktionsprincippet viser sig dog underneden at være en kende for smart. Det er nemlig så løst, at det tillader den enkelte kritiker foruden det at beskrive den pågældende film, også at skrive snart sagt alt andet. Det Cameron skulle have gjort sig klart og pålagt sine folk var, at de hver, foruden at behandle den udlitterede film, skulle have sat den i relation til et bestemt tema, problem osv. Så havde vi måske fået ordentlig besked om f. eks. Godard om Brecht, som omtales flere gange, men aldrig fyldestgørende.

Disse løsgætheder i redaktionen skal de enkelte kritikere selvfølgelig ikke lastes for. Men de har også deres egne fejl. De er begribeligvis ikke alle lige gode, men i deres metodiske fejltagelser viser de et rørende fællesskab. En af de mest prominente bomerter er den, der angår beskrivelsen af forholdet mellem en films hovedperson og dens skaber, Godard. Alt for ofte accepteres det glat at den meget filosofierende

mandlige helt står som Godards talerør, hvorved man risikerer at vælte ikke blot personrelationens (mand/kvinde), men også hele filmens balance. Nok er Godard en meget »subjektiv« filmkunstner, men også en meget »åben«, og netop det at beskrive en films holdning er en yderst speget affære. Charles Barr tager det på udmærket måde op som principielt problem i sin gennemgang af »A Bout de Souffle«, og det er et principielt problem, for en films holdning er ikke nødvendigvis den samme som den mands, der empirisk set skabte filmen.

Nært beslægtet hermed er de grasserende intentionelle fejlslutninger, hvor man efter hæderligt nok at have fremanalyseret et motiv, straks udnævner det til bevidst intention, der så igen »dokumenteres« med evt. det samme eksempel, som befordrede ideen om motivets beskaffenhed. Denne cirkel-slutning underbygges evt. med Godards egne udtalelser, der alt for kritikløst tages som sidste autoritet. »Don't trust the artist, trust the tale« mumler man endnu engang udmattet med Robin Wood.

Disse gamle kendinge bundet dybest set i en manglende k o n k r e t h e d i metoderne, men de optræder heldigvis også (kun) som bagside for deres positive modstykker, de steder hvor analytikerne er sig metodisk bevidste og går konkret til værks.

Det er førnævnte Robin Wood, der trods en evigt småbekymret snakkesalighed, tegner sig for nogle af de bedste afsnit. Han skriver om både »Bande à part« og »Alphaville« og gentager i det første bidrag nogle af sine fornuftige synspunkter om Godard og traditionsbevidstheden (Kosmorama 79), men vigtigere i denne sammenhæng er det, at han som dér tager udgangspunkt i enkelt-sekvens-analyser, en både pædagogisk og overkommelig fremgangsmåde i en bog af dette format. Han gør det på en solid facon og er den eneste der i et rimeligt omfang beskæftiger sig med filmenes udtryksside; i »Alphaville«-analysen påviser han således udmærket solidariteten mellem visse udtrykselementer (lys/mørke, lige linje/cirkel) og tilsvarende indholdselementer.

I det hele taget er det måske betegnende, at det er de af Godards værker, der er mest »abstrakte«, stiliserede, der afføder de bedste analyser, således også Camerons af »Les Carabiniers«. Han anvender (måske ureflekteret) et metodisk kneb der er bedst kendt fra sprogvidenskaben, nemlig kommutationsprøven. Den går kort ud på eksperimentelt at udskifte et givet element (egl. lydenhed) med dets alternative muligheder for at undersøge om dette element er betydningsbærende eller ej. Denne mekaniske analyseprocedure må ved overførsel til æstetiske værker (og ikke »sproget«) modificeres, det drejer sig især om at finde de steder, hvor kommutationen kan blive givtig, dvs. de steder, hvor »teksten« træder i profil, bliver karakterfuld.

Cameron kommuterer bl. a. på kampsce-nerne (eller rettere mangel på samme) i »Les Carabiniers«, dvs. genre-kommuterer, viser hvordan Godard punkt for punkt forholder sig kritisk til den gængse krigsfilmsgenre.

For det gode skal endelig Robin Wood nævnes igen. I artiklen om »Bande à part« diskuterer han generelt vanskelighederne ved at analysere Godards film, fordi de er så disparate, ikke har nogen klar plotstruktur osv. Det bringer ham ind på problemet vurdering. Det gængse normative krav om sammenhæng, både tematisk og fortælle-mæssigt, er problematisk for Wood, der vel ikke får løst nogen knuder, men i alt fald er klar over de indviklede forhold.

Er Wood i frugtbar tvivl om i hvilken grad man rettelig kan forlange, at en film »hænger sammen«, så er Paul Mayersberg i sin idiosynkratiske nedrakning af »Pierrot le fou« det bestemt ikke. Han siger ganske enkelt: »But we don't want poetry on the screen: we want stories, action and characters.« Så er det sagt, men som »reasoned opinion« er det ikke overvældende. Ligeså må man sige om Raymond Durgnat's »Asides on Godard«, det er fornøjelig læsning, men intet værd. Her burde redaktøren være skredet ind, men morsomt (og betryggende?) er det i hvert fald, at de kritikere, der overhovedet ikke kan forlige sig med Godard, heller ikke kan skrive om ham.

Richard Roud's bog er lettere at gå til. Hvor man hos Cameron og hans mænd fik et meget flaksende billede af Godard og ustandselig måtte springe fra én argumentation til den anden, har man her det privilegium at kunne følge den logiske udvikling i en stram komposition. Begreber stilles op og videreudvikles, man kan komme til at formulere sin kritik i sammenhæng.

Roud bestemmer indledningsvis Godard som en pr. temperament Hegel-inspireret kunstner, som dialektiker. Det fører ham til selv at forsøge at afstikke tre fundamentale begrebspar, dikotymier, imellem hvilke portrættet af Godard spændes op. Med dem står og falder bogen. Den første kalder han kontrasten mellem »personal and social preoccupations«. Nr. to er så svingningen mellem »the imperatives of narrative and those of comment: novel versus essay«, mens den tredje går på »the alternative claims of reality and abstraction«. Det ser jo meget net ud, men en lille ubekvem fornemmelse sniger sig ind allerede her: dikotymierne har ikke hjemme på samme plan, den første går på materiale, de to sidste på forskellige arter af strukturering af dette materiale. Roud er selv opmærksom på problemet, men hans forklaring er ikke god; han indrømmer at første modsætningspar er »a question of content more than of form, perhaps, but the distinction between the two is not really valid in the case of Godard«. Men det

er distinktionen jo aldrig, helt bortsat fra at ordene form og indhold er ret ubrugelige. Men lad det være, hvad bruger så Roud sine begreber til?

Resten af hans bog er en videreudvikling af de tre begrebspar, første par får to kapitler, det andet får et, og det tredje to, hvoraf det sidste er en demonstration af modsætningen, gennemført på »Made in USA« og »Deux ou trois choses« (plus appendix om »La Chinoise« og kortfilmene). Først skildres filmenes landskab, storbyen, cafeerne, hotelværelserne, de ensomme udsidere, det er materiale. Met et elegant kvalitativt spring hopper Roud så over i temaerne og hævder, at det da på baggrund af »landskabet« ikke er sært, at hovedtemaet i Godards film må være kærlighedens umulige vilkår. Dette er et personligt tema, men viser sig også socialt, tilspidset i prostitutionens problematik, der fra sin første forekomst i »Vivre sa vie« frem til »Deux ou trois choses« har udviklet sig til ikke blot at gælde kropslig, men også åndelig prostitution.

Underevs kombineres dette med reklamen, og i andet kapitel kobles det specifikt politiske ind, specielt krigen, i »Les Carabiniers« osv. Det hele er som man vil se en sær mixture af stof og tema og holdning, og i hvert fald ikke videre originalt.

Bogens bedste kapitel er det om fortælling contra kommentar; Godard fortæller ikke historier, og Roud gør solidt rede for de strukturændringer, Godard foretager, når han tager udgangspunkt i (kriminal)romaner. Pudsigt nok filosoferer han meget lidt over de evt. grunde til den generelle vægning ved at fortælle historier, som vi har oplevet i det 20. årh. Men han er her befriende konkret og viser ved eksempler den udvikling, Godard på dette punkt har gennemløbet, fra en art blok-konstruktion med meget lange sekvenser kombineret med »montage court« (kulminerende i »Le Mépris« 30 min. lange sekvens) til en mere generel fragmentationsteknik på alle planer.

Desværre vælter så de to sidste kapitler om »reality and abstraction« hele billedet. Der gøres uendelig omstændeligt rede for Godards krav om realisme i det lydlige, i belysning osv. Og så kommer bomben. Den hverdagsrealisme, Roud fremhæver, bliver i hans øjne kun udgangspunkt for den kunstneriske formgivning, »abstraction«. Med dette vanskeligt håndterlige ord forstår Roud ting som klipning, musik (dele af mise-en-scène, ville man vel sige), mens selve den optagne film blot bliver råmateriale. Og ikke nok med det, den optagne film viser sig at være lig med »subject-matter« og »content«, mens »abstraction« bliver »form«. Det er næsten ordret identisk med de gamles montage-teorier. Og det i 1967! Hør blot: »But Godards subject-matter, his content is strong enough to, shall we say, support any amount of abstraction, he cares to impose on it.« Og videre: »... and Godard is fascinated by the possibility of capturing reality with the camera, and then, and only then, doing something with it. And that something, of course, is to make of it a work of art.« Billedet med kameravinkler osv. osv. er altså blot æstetisk inaktivt råstof. Og »abstraction« betyder i virkeligheden ikke noget, den vækker ved sine inddelinger blot æste-

tisk behag; det er den definitive begrebsforvirring.

Der sluttet af med en lovprisning af »Deux ou trois choses«, som Roud anser for at være Godards bedste film, og igen viser skævhederne i begrebsapparatet sig. Det synes simpelthen indrettet med det formål, at man gradvist skal arbejde sig henimod denne film (og til dels de andre »essayistiske«), mens »Pierrot le fou« og »Made in USA« bliver meget stedmoderligt behandlet og udsættes for en vilkårlig subjektiv kritik. Det er naturligvis ethvert begrebsapparats skæbne at det ikke kan dække alt, men man må nok sige at det i dette tilfælde er grumme lidt det overhovedet kan dække.

Endeligt: på side 25 og igen på side 128 omtales kort den determinerende kraft der lægger så mange kærlighedsforhold hos Godard øde, der tales om »pure chance«, »life itself, the human condition« og om Godards grundliggende pessimisme. Det er størrelser der er meget aktive i filmene og

Roud indrømmer det, idet han siger at rigtignok ikke alt i filmene kan forklares socialt eller psykologisk. Netop denne absurde determinisme, der i visse tilfælde truer med at lukke for filmenes flertydigheder, burde Roud have bestemt nærmere, den er uomgængelig.

Peter Kirkegaard.

»The Films of Jean-Luc Godard«. 144 s., redigeret af Ian Cameron, med bidrag af Charles Barr, Stig Björkman, Barry Boys, Ian Cameron, Raymond Durnat, Edgardo Cozarinsky, Philip French, Jose Luis Guarner, Paul Mayersberg, V. F. Perkins, Richard Winkler og Robin Wood.

Movie Paperbacks, Studio Vista. Kr. 13,80.

Richard Roud: »Godard«. 178 s., Cinema One, Secker & Warburg. Kr. 18,45.

PREMIERERNE

Fra 1. marts til 30. april.

AMERIKANSKE:

THE AMBUSHERS (Matt Helm og de Lårkorte), 1967. Instr.: Henry Levin/James Havens. Medv.: Dean Martin, Senta Berger, Janice Rule. Prem.: 11/3 1968 Saga. Udlejning: Columbia. Længde: 102 min., 2790 m, censur: gul.

BEACH RED (Den blodige Strand), 1967. Instr.: Cornel Wilde. Medv.: Cornel Wilde, Rip Torn, Burr De Benning, Patrick Wolfe, Jean Wallace. Prem.: 15/4, 1968 Platan. Udlejning: United Artists. Længde: 105 min., 2825 m, censur: gul.

CAMELOT (Camelot) 1967. Instr.: Joshua Logan. Medv.: Richard Harris, Vanessa Redgrave, Franco Nero, David Hemmings. Prem.: 28/3, 1968 Imperial. Udlejning: Paramount. Længde: 179 min., 4945 m, censur: grøn.

CAPRICE (Operation Caprice), 1967. Instr.: Frank Tashlin. Medv.: Doris Day, Richard Harris, Ray Walston. Prem.: 15/4, 1968 Amager og Husum. Udlejning: Fox. Længde: 97 min., 2685 m, censur: grøn.

Pæn, stilfærdig komedie af Tashlin, der serverer en række ganske fantasifulde gags med professionel omhu. Man husker f. eks. endnu Michael J. Pollards håndfaste tilnærmelser til to piger på én gang (deriblandt en forskrækket Doris Day) under forevisningen af »Operation Caprice« i en almindelig biograf. Men selve historien vil man hurtigt glemme, og Tashlin er stadig langt fra Jerry Lewis- og Jayne Mansfields-årenes eksplosive højder. — Pim.

THE COMEDIANS (Maskespillet), 1967 USA/Fr./Bermuda. Instr.: Peter Glenville. Medv.: Richard Burton, Elizabeth Taylor, Alec Guinness, Peter Ustinov. Prem.: 22/4, 1968 Tre Falke. Udlejning: MGM. Længde: 156 min., 4090 m, censur: gul.

DIVORCE AMERICAN STYLE (Skilsmisse på amerikansk), 1967. Anm. dette nr.

DOCTOR DOLITTLE (Doktor Dolittle),

1967. Instr.: Richard Fleischer. Medv.: Rex Harrison, Samantha Eggart, Richard Attenborough, Anthony Newley. Prem.: 8/3 1968 Tre Falke. Længde: 152 min., 4165 m, censur: rød. Udlejning: Fox.

FIREBALL 500 (Dødsførsel på Racerbanen), 1966. Instr.: William Asher. Medv.: Frankie Avalon, Annette Funicello, Chill Wills. Prem.: 27/3, 1968 Nørreport. Udlejning: Athena. Længde: 91 min., 2530 m, censur: gul.

FIRECREEK (De fem Desperate), 1968. Instr.: Vincent McEveety. Medv.: James Stewart, Henry Fonda, Inger Stevens. Prem.: 22/4, 1968 Saga. Udlejning: Paramount. Længde: 107 min., 2860 m, censur: gul.

THE FLIM-FLAM MAN (Fidusmageren), 1967. Instr.: Irving Kershner. Medv.: George C. Scott, Michael Sarrazin, Sue Lyon, Slim Pickens. Prem.: 1/3, 1968 Camera. Udlejning: Fox. Længde: 104 min., censur: grøn.

Tematisk ligger »Fidusmageren« i fortsættelse af »Aldid i stødet«. Atter er hovedpersonen en individualist, der ikke vil tilpasse sig, men plattenslageren i denne film er i endnu højere grad en outsider end kunstneren i den forrige. Han er kriminel omend man kan sige, at hans forbrydelser er af næsten kunstnerisk karakter. Bag numrene er der da også en moral med en vis logik. Han snyder kun de mennesker, der ikke går af vejen for at snyde andre. I »Aldid i stødet« var kunstnerens forbindelse til virkeligheden materialiseret i hans kone, en fornuftig, sød, men også afmægtig pige. I »Fidusmageren« er der større balance mellem den uafhængige hovedperson og virkeligheden. Den unge mand følger fidusmageren langt, men siger dog til sidst fra, fordi han ikke kan leve i en verden af fantasteri og bedrag.

George C. Scott er naturligvis uovertruffen som fidusmageren, og han optræder med professionel autoritet og ironisk charme, når han udfører sine bondefangertricks over for de griske bønder. Kershner beskriver fupnumrene med stor tænde, og han klarer sig også elegant med