

Sårets cinematografi

Af [OVE CHRISTENSEN](#)

Alain Resnais' film *Muriel ou le temps d'un retour* (Muriel eller en genkomsts tid) er et filmisk værk, der gennem sin fortælleform reflekterer over forholdene mellem tid og erindring samt sandhed og illusion. Både på det handlingsmæssige og det billedmæssige plan vendes og drejes disse størrelser, så tilskueren bliver helt rundtosset i forsøget på at finde ud af, hvordan man skal forstå sit liv, den moderne verden og denne film. At dette filmiske projekt lykkes er dybt imponerende, hvilket man ikke kan sige om DVD-udgivelsens ekstramateriale.

Det moderne liv er fragmenteret. Det føler alle; malerier bærer ligesom litteraturen vidne om dette, så hvorfor skulle filmen ikke gøre det samme i stedet for at holde fast ved den traditionelle lineære konstruktion?

- Alain Resnais

Den franske nybølge har spillet en afgørende rolle i filmens udvikling fra den dukkede op omkring 1960 og frem til filmiske bevægelser i dag. Bølgen var dog snarere to end én bølge. Den del af bølgen, de fleste kender til, er den del, der forholdt sig til de traditionelle fortælleformer og genrer. Den anden del af bølgen har været tættere knyttet til det avantgardiske litterære miljø blandt andet omkring 'den nye roman' med forfattere som Marguerite Duras og Alain Robbe-Grillet som toneangivende. En afgørende forskel mellem de to dele af nybølgen er, at den ene primært er socialt interesseret, medens den anden mere søger en intellektuel fordybelse i det mentale eller psykologiske. Det er i den sidste gruppe, vi finder filminstruktøren Alain Resnais.

Resnais arbejdede sammen med henholdsvis Duras og Robbe-Grillet i sine to første spillefilm: *Hiroshima min elskede* (1959) og *I fjor i Marienbad* (1961). Det var samarbejdet med en tredje forfatter Jean Cayrol, der resulterede i filmen *Muriel ou le temps d'un retour* fra 1963. Cayrol og Resnais arbejdede også tidligere sammen om filmen om Holocaust *Nat og tåge* (1955). Denne korte dokumentarfilms tema er: hvordan fremstiller man holocaust? Og det er i høj grad den samme problemstilling, der er det centrale i *Muriel*, hvor krigens gru står i centrum af filmen. Der bliver konstant henvist til krige, især til Anden Verdenskrig og Frankrigs krig med Algeriet.

Historien

Filmen foregår i 1962 og handler om den midaldrende Hélène Aughain, der fra sin lejlighed sælger antikviteter. Hun har inviteret sin gamle kæreste Alphonse Noyard, som hun ikke har set i over 20 år. Hun vil gerne have, at han kommer og besøger hende, inden hun skal dø, som hun har forklaret ham i et brev. Han ankommer sammen med sin elskerinde Françoise, som han præsenterer som sin niece (fig. 1).

Denne del af fortællingen handler om, hvordan man kan genskabe fortiden i nutiden, men historien kompliceres en del af, at de involverede personer til stadighed lyver for hinanden og for sig selv. De kan eksempelvis ikke blive enige om, hvordan fortiden egentlig var, og hvem, der gjorde hvad, hvornår. Hvem, der forlod hvem, er således usikkert, da det afhænger af, hvad man vælger at tro på. Der henvises til breve, der måske og måske ikke er blevet afsendt og måske og måske ikke er modtaget og læst. Tilskueren bliver aldrig sikker på noget.

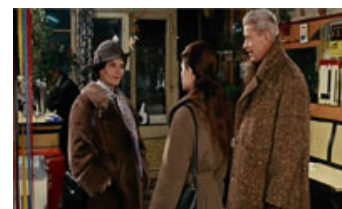


Fig. 1. Muriels første møde med Héléne.

Alphonse fortæller gerne om sin tid i Algeriet, hvor han angiveligt har boet i 15 år og drevet en club for indflydelsesrige personer. Han nægter dog konsekvent at blive specifik i sine henvisninger, og det bliver efterhånden åbenbart, at han skaber en historie om sit liv, der ikke har hold i virkeligheden. Der opstår hele tiden situationer, hvor han konfronteres med konsekvenserne af de historier, han fortæller. Héléne spørger blandt andet til hans søster, hvilket gør ham forvirret, indtil han kommer i tanke om, at niecen, han har introduceret, må have en mor.

På samme måde kan Hélénes liv ses som en illusion, da hun lever mellem møbler, der er til salg, og derfor konstant skiftes ud med andre gamle møbler. "I denne lejlighed, ved man aldrig, hvilken periode man vågner i", som Hélénes stedsøn på et tidspunkt siger. Der er ingen stabilitet; ingen fast tid; ingen identitet at knytte an til. Og på trods af, at de omgives af historiske møbler og genstande, er disse netop kun rester af andres historie og ikke af deres egen. Héléne er i egne øjne mislykkedes, og hun kan ikke finde ud af, om hun vil – og ville – leve vildt og bohemeagtigt, eller om hun søger trygheden, som hun angiver som forklaring på, at hun giftede sig med Aughain.

Selvom Alphonse og Françoise er på besøg hos Héléne, er de alle travlt optaget hver for sig. Héléne tager konstant til Casinoet for at se, om hun kan rette op på sin temmelig miserable økonomi. Alphonse går rundt og skaber venskaber i havnebyen Boulogne, og han søger måske et sted, hvor han kan etablere en restaurant, eller måske søger han blot et arbejde. Det er lidt svært helt at blive klog på – i hvert fald indtil langt inde i filmen. Trekantsdramaet ligger konstant og lur, men bryder ikke rigtigt ud, og det er svært at se, hvor fortællingen om disse mennesker skal og vil hen.

Héléne bor sammen med sin nu afdøde mands søn, der for otte måneder siden blev sendt hjem fra Algeriet, hvor han har deltaget i krigen. Krigen har ændret hans karakter, og han bærer rundt på et traume, han ikke kan og måske heller ikke ønsker at komme sig over. Han har deltaget i tortur af en kvinde, som soldaterne ønskede oplysninger fra. Det er denne kvinde, der har fået navnet Muriel, og som udgør det tematiske omdrejningspunkt for filmen: Traumatet og hvad det gør ved folk og deres erindringsevne.

Personerne lever ikke i nuet eller nutiden, men har hele tiden travlt med at få hold på fortiden, som de dog heller ikke kan fastholde. Heller ikke stedet forekommer at kunne give en stabilitet. Filmen foregår i Boulogne i det nordligste Frankrig. Boulogne blev temmelig beskadiget under Anden Verdenskrig, og byen er således blevet frataget *sin* historie, så den nu kun eksisterer som reminiscenser mellem al nybyggeriet. I en i øvrigt ikke for handlingen særlig central scene i filmen sidder nogle lokale og diskuterer, hvilke butikker, der lå hvor før udbombningen, men det kan de naturligvis ikke blive enige om. Krigen er en forhindring for historisk bevidsthed og til skade for erindring. Dette er et af de store temaer i manuskriptforfatteren Cayrols litteratur. (Dette ved jeg kun fra opslagsværker, da jeg ikke har læst hans bøger. Cayrol har selv siddet i en KZ-lejr, og siger, at det har givet ham en særlig form for amnesi, hvilket afspejles i hans bøger.)

Fortællingen

Som man også kan forstå af ovenstående, er *Muriel* ikke en traditionelt fortalt historie. Det er ikke muligt at afdække personernes *virkelige* motiver, da de ikke lægges blot i filmen. De siger mange ting som begrundelse for deres handlinger, men disse stabiliseres aldrig til en konstant. Dialogen er således til stadighed båret af den enkelte kontekst, men bæres ikke over i den næste, hvor de til enhver tid kan sige det modsatte; som Hélénes divergerende ønsker om sikkerhed og stabilitet eller det modsatte er et eksempel på. Det samme gør sig gældende i forhold til Alphonse, der på den ene side hele tiden er på vej tilbage til Paris, men på den anden side siger, at han ikke kan få sig til at tage af sted af hensyn til Héléne.

Filmen er fortalt på en ganske særlig måde. Vi følger den første dag nøje, og vi får mange detaljer i forløbet – selvom disse ikke samler sig til en sammenhæng. Dette følges af et elliptisk forløb, hvor vi får fremstillet en række hændelser, der har karakter af gentagelser eller sædvanehandlinger, hvor vi skiftevis ser de fire hovedkarakterer. Dette etablerer en fornemmelse af, at tiden går. Samtidig sker der ikke noget afgørende i handlingen eller i forholdet mellem personerne. Midtvejs i filmen får vi Bernards beretning om Muriel. Tidligere i filmen har der

været henvist til hende men kun på den måde, at Bernard har fortalt Héléne, at hun er syg. Altså igen en usandhed, der gør det umuligt for personerne at etablere et virkelighedsbillede, de kan agere i forhold til, da de forskellige personernes opfattelse af virkeligheden ikke stemmer overens.

Efter denne del får Muriel-historien og dermed Bernard mere plads samtidig med, at Alphonse er ved at blive indhentet af den fortid, han fornægter og flygter fra. Det går op for os som tilskuere, at Bernard arbejder på et projekt, hvor han vil fortælle historien om Muriel – og dermed fortælle om krigen i Algeriet. Men som hans kammerat siger i en tematisk central scene: "Du vil fortælle Muriels historie. Det er umuligt." Hermed udsiger Robert filmens præmis: At fortælle om katastrofen er umuligt. Vi er her tæt på *Nat og tåge* (1955), og den problemstilling Jean Cayrol og Resnais behandlede der: Hvordan fortælle om krigens rædsler uden at gøre dem til et spectacle; underholdning. En fortælling er en måde at forstå noget på. Men krigens rædsler lader sig ikke forstå og derfor heller ikke fortælle. Og som den franske tænker Lyotard har sagt, så kan man heller ikke fremstille Holocaust som ufremstillelig, for dermed gør man den sublim og enestående, hvilket er en ophøjelse.

Den sidste del af filmen forsøger tilsyneladende at samle trådene. Her træder et sandhedsvidne frem for at fortælle om Alphonse og hans virkelige identitet. Han forklarer forskelligt om Alphonse, der delvist kaster lys ud over hans og Hélénes fortid, men dog ikke mere end at tilskueren aldrig får et helt billede af fortiden – eller af nutiden for den sags skyld. Den sidste del af filmen giver ikke en slutning i traditionel forstand. Konflikterne er aldrig blevet klare og det bliver deres (op) løsning heller ikke.

Cinematografisk sår

Det mest fantastiske ved filmen – efter min mening – er den måde, hvorpå Resnais har valgt at fremstille historien på. Der er en evig skiftet mellem forskellige klippemåder, fortælleformer og billedholdninger, der i mindst i lige så høj grad som fortællingen udgør en refleksion over filmens temaer.

Filmene skifter mellem langsomme og stemningsfulde fremstillinger og kaotiske (tomme) handlingsmættede sekvenser. Der er i første tilfælde tale om en række dialogsekvenser, hvor man enten mærker, at personerne fortæller noget, de rent faktisk tror på eller vil, at den anden skal tro på. Eller er det en del af de løgne om både fortid og nutid, Alphonse og Héléne vikler sig ind i? Disse sekvenser er dog få. I de rene handlingssekvenser er billedet kaotisk, og personerne haster ud af og ind i billedrammen. Der er en række spisesituationer i løbet af filmen (den er fransk!). Her er der aldrig nogen, der sidder stille. De rejser sig, går ud henter noget, andre går til og fra, og Bernard vælger til sidst helt at forlade selskabet. På samme måde med de mange sekvenser hvor en gruppe mennesker skal samles. Her haster de ind og ud af rummene, så der aldrig bliver tale om en egentlig enhed, der gør noget sammen.

Disse kaotiske indstillinger, veksler med billeder af personerne alene. Eksempelvis i begyndelsen af filmen, hvor Héléne har hentet Alphonse og Françoise på stationen, og de samles i stuen for at få en drink. Man ser igen, at det er umuligt for kameraet (og fortælleren) at få samlet personerne i stabile spatiale relationer, hvilket er den traditionelle måde at muliggøre almindelig krydsklipning mellem samtaltende personer. I stedet ser vi personerne stående eller siddende isolerede, som om de ikke har noget med de øvrige personer at gøre (fig. 2-4).

Fragmenteret montage

En anden måde Resnais fortæller sin historie på er gennem den fragmenterede montageform. Han bruger denne fragmenterede montageform på tre forskellige måder – eller i det mindste til tre forskellige formål.

Indledningssekvensen er en tour de force i montageteknik. De første 25 indstillinger afvikles på 23 sekunder. Vi ser close-up på en behandsket kvindehånd på et dørhåndtag, en kogende kedel, og så behandsket kvindehånd, der holder en kuffert (fig. 5-7). Derefter ser vi en kvindehånd med en rygende cigaret. Kameraet følger bevægelsen op til munden og ned igen. Klip til første indstilling igen og derefter, at der fra den kogende kedel hældes vand op i en kaffekande. Så klippes der

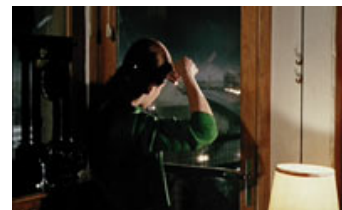


Fig. 2-4. Héléne, Françoise og Alphonse isoleret fra hinanden i samme rum.



til en gammeldags lysekrone og derefter til en antik stol og så tilbage til første indstilling. Dette følges af flere klip af antikke genstande som blandt andet et standur med prisseddel på. Efter det 16. klip, hvor vi ser kaffen gøres færdig klippes til et two shot af Hélène og en kunde, der under hele sekvensen har kværnet om et møbel, hun gerne vil have. Herefter ser vi nogle klip med detaljer fra kundens påklædning og et klip ned på Hélénes fødder.

Disse hurtige klip, der hver især varer under ét sekund, etablerer en særlig perceptorisk tilstand, hvor tilskueren tvinges til at forsøge at få en sammenhæng ud af klippene – som i den moderne storby? Vi ser lidt senere Bernard komme ind med kanden med kaffe, og derved kan vi forbinde de få hurtige klip med kedel og kaffe til ham og hans aktiviteter, der har foregået medens Héléne har stået og talt med kunden. De forskellige antikke møbler er selvfølgelig fra lejligheden, men alligevel forekommer de underlige og ude af kontekst. De bliver ikke bemærket af personerne, så de må begrundes et andet sted fra. Detaljerne fra Héléne og kunden reducerer personerne til deres forskellige attributter og dermed sker en dehumanisering, som ganske vist kan knyttes til deres gensidige bedømmelser af hinanden.

Virningen af denne første montage er, at vi som tilskuere efterlades med en tvivl om forholdet mellem perception og betydning. Som Resnais siger i citatet over denne artikel, så handler det om at anerkende den fragmenterede opfattelse som et grundvilkår i det moderne. Det er her Resnais er tættest på Picasso, hvis billede *Guernica* han i øvrigt lavede en kortfilm om ca. 10 år før *Muriel*. En anden måde, hvorpå Resnais bruger den hastige og kontekstløse montage, ser vi et eksempel på ca. 10 minutter inde i filmen. Héléne skal hente Alphonse på stationen. Efter nogle forgæves forsøg på at mødes, finder de sammen på en cafe, hvor Héléne introduceres for 'niecen' Françoise. Derefter går de mod Hélénes lejlighed, og vi har netop set dem forlade cafeen ved aftenstide (fig. 8). Herefter begynder en lille montageserie, hvor vi ser som en art postkort: cafeen ved dag; banegård ved nat, banegård om formiddagen, byens casino ved aften (fig. 9-12), den gamle byport i Boulogne, Casinoet fra en anden vinkel, den gamle bydel med brolagte veje, moderne boligblokke, hvor man dog også kan se traditionelle gamle bygninger og noget, der nærmest ligner moderne ruiner, detalje af et gammelt vindue, bytorv med fontæne og endelig et moderne bycentrum .

Denne montage har en anden karakter eller i det mindste en anden virkning end den første. Her er det byen – stedet – der fravristes sine betydninger og reduceres til enkeltdele, der er revet løs fra deres historie. Samtidig viser montagen krigens skader, og at krigens skader ikke kan repareres med nybygninger. Lidt romantisk (selvom der ikke er megen romantik i Resnais) kan man sige, at når byens historie og dermed sjæl først er dræbt, kan man ikke genskabe den. Det er dog snarere en inspiration fra fænomenologien og dens fokusering på tilstedeværelse og kropslighed, der er på spil i filmen. Og pointen er stadig, at byen og historien for evigt er gået tabt for de mennesker, der skal leve i den, og at dette bidrager til den moderne rødøshed.

Den tredje form for montage bruges, som tidligere antydte, til at demonstrere personernes isolation. Resnais vælger for så vidt ikke en psykologisk indgangsvinkel for at vise dette. Tværtimod isolerer han personerne og gør dem til studier uden for filmens egen kontekst. Han betragter dem – og får dem til at overspille deres roller. Følelserne sidder helt yderligt, kan man sige. Vi ser det første gang på vej hjem fra banegården den første dag. Héléne, Alphonse og Françoise går hen ad gaden, men så skifter filmen tone, og pludselig ser vi personerne enkeltvis, hevet ud af den sammenhæng, de netop er set i. Hélénes desperation vises tydeligt ligesom Alphonses undren over, hvad han laver der og endelige Françoises mistænksomhed og bekymring. Vi ser personerne hver for sig, de kommer helt tæt på kameraet, de kommunikerer direkte med (går direkte mod) kameraet – og træder dermed ud af fortællingens egen sammenhæng (fig. 13-15).

Disse tre montageformer bruges på forskellig måde forskellige steder i filmen sammen med de to ovenfor nævnte fortælleformer: De stille stemningsscener og kaotiske handlingsbilleder.

Såret

Og midt i filmen har vi en smalfilm af glade soldaterminder fra krigen i Algeriet. Vi ser en række soldater og turistbilleder fra det dejlige land

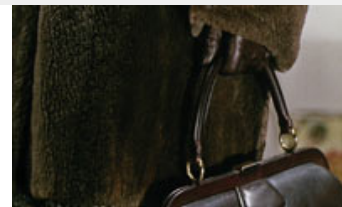


Fig. 5-7. En Alain Resnais-film stiller ofte tilskueren over for den opgave selv at skulle finde nøglen til montageprincippernes indre logik. Måske derfor har Resnais som første indstilling valgt at vise en hånd, der griber et dørhåndtag.

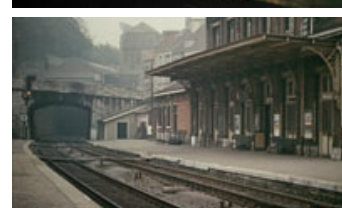
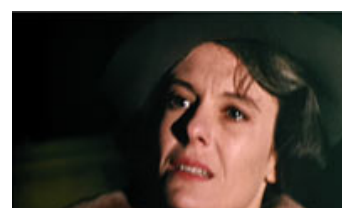


Fig. 8-12. Héléne, Alphonse og Françoise forlader caféen ved aftenstid, hvorefter der følger en montage af forskellige lokaliteter i forskellige tider: fx caféen ved dag, banegården kl. 23.10, banegården kl. 9.35 og byens casino ved aften.



med den evige blå himmel. Billederne er meget grovkornede, og det kan indimellem være svært at tyde, hvad det egentlig er man ser (fig. 16). Farverne er forfærdelige, men man forstår, at det er hyggeligt at være soldat i Algeriet, selvom man også bemærker visse mere alvorlige elementer. Disse billeder følges af Bernards beretning om, hvordan han har været med til at tortere en pige, som soldaterne har givet navnet Muriel. Det er direkte hjerteknusende at se denne scene, og man forstår, at Resnais virkelige anliggende er det, der ikke kan vises – heller ikke på film. Hans film må derfor gå forskellige omveje og indirekte vise, hvor han vil hen. Dette gør ham ikke til en romantisk filmskaber, der vil vise det ufremstillelige, hvor det ufremstillelige henviser til det, der er større end menneskelivet. Han vil vise det, der gør det svært for moderne menneske at kende, genkende, anerkende og bekende deres egen tilværelse – altså det, der er lavere end menneskelivet, eller det der unddrager sig det menneskelige uden at vise hen til det ophøjede.

Afslutning

Det er en fantastisk film, Resnais begik i 1963. Den er meget beslægtet med (intentionen) i Chris Markers næsten samtidige *La jetée* (1962). Det handler om erindring og tid, og det handler om, hvordan vi kan skabe en provisorisk mening ud af den tilværelse, vi gør os selv til en del af.

Desværre yder denne DVD-udgave ikke filmen retfærdighed. Ikke fordi filmen ikke fremstår udmærket, men der er ikke noget ekstrap materiale af betydning. Et lille udmærket foredrag om Resnais' film og en ganske udmærket trailer – der næsten er som en hel film i sig selv. Det er for så vidt udmærket, men meget uambitiøst i forhold til Resnais mesterværk, filmen, der trods alt er det vigtigste.

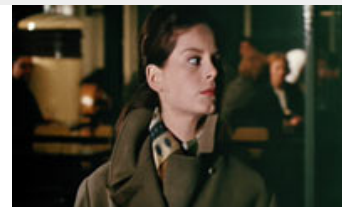


Fig.13-15: Selv om Héléne, Alphonse og Françoise følges ad, så isoleres de fra hinanden i separate indstillinger og går alene mod kameraet.



Fig.16.

Fakta

Muriel, Alain Resnais, 1963. Region 1.

Dvd'en er udgivet af Koch Lorber Films og indeholder som nævnt trailer og et interview med kritikeren Francois Thomas som ekstrap materiale.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)