



Ung kærlighed i Paris: Jean-Paul Belmondo og Jean Seberg i *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*).

## Nye blikke – bløde hatte og flade sko

### Om Jean-Luc Godards *À bout de souffle*

Af Edvin Vestergaard Kau

*Breathless* is the definitive manifesto of the new wave.  
Dudley Andrew (2008).

Man kan hævde, at Godards debutfilm, *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*), blandt andet handler om, hvordan Godard vil vise Jean-Lucs gangster-movie for sit biografpublikum. Det første, der dukker op på lærredet, er en dedikation til Monogram Pictures, et amerikansk filmselskab,

der fra begyndelsen af 1930'erne til først i 1950'erne leverede sin del af de lowbudget-spændingsfilm, der også i Danmark fyldte salene til biografernes forestillinger søndag eftermiddag. Godard signalerer, at han vil præsentere et stykke amerikansk *pulp fiction* af egen aftapning, en parisisk variant

af den traditionelle amerikanske krimi- og gangsterfilmgenre. Altså både en kobling til og en nyforvaltning af den slags film, han løste billet til som barn og teenager.

Umiddelbart efter dedikationen følger titlen, A BOUT DE / SOUFFLE, som i kæmpebogstaver over to linjer fylder hele lærredet. Uden yderligere fortekster går Godard direkte ombord i præsentationen af begivenhederne: Hele lærredet fyldes af forsiden af et magasin med vittigheder og 'dristige' pinup-tegninger (à la det *Hudi-bras*, man fandt i datidens danske kiosker). Michel Poiccards (Jean-Paul Belmondos) stemme siger: "Jeg er ikke for klog," men også, at han er nødt til at gøre det. Det viser sig, at det, han er nødt til at gøre, er at stjæle (endnu) en bil og tage turen fra Marseille til Paris, hvor han skal have kradset penge ind, som en vis Antonio skylder ham, og så få overtalt pigen Patricia (Jean Seberg) til at tage med til Rom.

Resten af et traditionelt handlingsreferat kan se ud som følger. Bilen, Michel stjæler (med hjælp fra en pige, han ikke gider have på slæb til Paris), er naturligvis en stor, amerikansk Oldsmobile tilhørende en amerikansk officer. Undervejs finder han en revolver i handskerummet, og da han bliver forfulgt af to motorcykelbetjente (enten fordi han kører for hurtigt, eller fordi den stjalne bil bliver genkendt), drejer han ind på en markvej, hvor bilen går i stå for ham (kablet, han har brugt til at *hot-wire* bilen med ved tyveriet, falder af). Da en af betjentene opdager ham, tager Michel revolveren frem, skyder og dræber betjenten og flygter over markerne. Han tommer til Paris, hvor han dels opsøger den pige, han er forelsket i – Patricia Franchini, en ung amerikansk kvinde, der sælger *New York Herald Tribune* på gaden, inden hun skal starte som studerende på Sorbonne – dels prøver at få fat i de penge,

han har til gode hos sin kollega i det kriminelle miljø.

En del af tiden er han sammen med Patricia og prøver samtidig at gøre sig usynlig for politiet, som selvfølgelig er godt i gang med at indkredse ham. Blandt andet via lysaviser og dagblade går det op for Patricia, at Michel er morder og faktisk også gift. Hun har i forvejen tvivlet på deres forhold og vel især på, om hun skal hænge på denne småsvindler og tyv, som oven i købet har lokket hende med i tankeløse biltyverier. Mod slutningen ringer hun til det telefonnummer, som en politiinspektør har givet hende, og angiver Michel. Men før politiet når frem, røber hun sit forræderi, og Michel har tid til at stikke af. Nu er den desperate situation imidlertid blevet for meget for ham. Han nægter at forsøge at redde sig og ender med at blive skudt af politiet. Michel dør på den brolagte gade for fødderne af Patricia, der ser op, vender sig og går. Sort lærred: FIN.

Mellem starten i Marseille, mordet, ankomsten til Paris og de sidste afgørende minutter med beslutninger og død sker der således i genretraditionel forstand ikke det store. Men hvad var og er det så, der får *À bout de souffle* til at virke frisk, veloplagt fortællende og indtagende? For i sin tid blev den jo en uventet succes, også økonomisk, og lige siden er den desuden blevet fremhævet som et nybrud og et vigtigt bidrag til udviklingen af filmsproget.

Er der, som det er blevet foreslået, tale om et narrativt alternativ til en Hollywood-baseret måde at lave filmfortællinger på? (Bordwell 1985, Bordwell & Thompson 2003). Eller er der andet på spil? Hvilken oplevelse blev og bliver filmpublikummet udfordret til? Jeg vil i det følgende give en række bud ved at diskutere elementer i fremstillingen af udvalgte scener og sekvenser. Overalt, hvor der

er skrevet om og analyseret på *À bout de souffle*, fremhæver man et bestemt træk, nemlig Godards brug af jump-cuts, som giver en del scener den karakteristiske, 'springende' fremtræden. Men også andre sider af den visuelle iscenesættelse er bemærkelsesværdige. Det gælder f.eks. påfaldende lange, uklippede indstillinger (long takes), der i flere tilfælde samtidig rummer meget virtuose kamerakørsler; et resultat af Godards samarbejde med mesterfotografen Raoul Coutard.



**Aux Champs Élysées.** Da Michel er ankommet til Paris, går han på jagt efter de penge, han har til gode, samtidig med at han leder efter Patricia, først på hendes hotel og siden på gaden. Både på rejsebureauet, hvor han spørger efter Tolmatchoff, som skal have pengene til ham, og på gaden, hvor han spørger en anden amerikansk pige, der sælger *Tribune*, er der tale om locationoptagelser med direkte optaget lyd. Men så snart der på avispigens anvisning klippes til Patricia, der med sit reklameråb "New York Herald Tribune!" træder ind i billedet, smægter Martial Solals orkestermusik med strygere og det hele ind over den unge pige i flade sko, slacks og T-shirt med avisens navn påtrykt. Heltinden, den kortklippede, romantiske drømmepige, er på plads. Hun er oven i købet en amerikanerinde i Paris, på vej til studielivet ved Sorbonne finansieret af rige forældre.

Den første indstilling, der følger efter hende med håndholdt kamera, kunne nemt opfattes som Michels point-of-view, men så overhaler Belmondo kameraet, og mens det følger efter dem begge på deres tur ad Champs Élysées, bliver det klart, hvor lavt placeret kameraet er. Næppe i øjenhøjde med Michel. Raoul Coutard bliver med sit *Éclair Caméflex* letvægts-



Raoul Coutard og hans kamera følger efter Patricia og Michel, og bakker derefter foran dem langs Champs Élysées.

kamera 'dolly'et' af sted i en af postvæsenets trækvogne, sådan at den slentrende location-stil viser de to unges 'casual' og dog prøvende snak og forsøg på at nærme sig hinanden. Hvad laver de hver især, hvad er deres planer, hvor mange gange har de været i seng sammen, hvornår skal de mødes igen? De er indlejret i storbyens dagligdag, men også i en krimi-intrige med stor, romantisk klingende underlægningsmusik. I den første del af denne meget lange, uklippede kamerakørsel bevæger kameraet sig forlæns i hælene på de to, stopper op, da de gør holdt ved



En ung pige prøver at sælge Cahiers du cinéma til Michel.

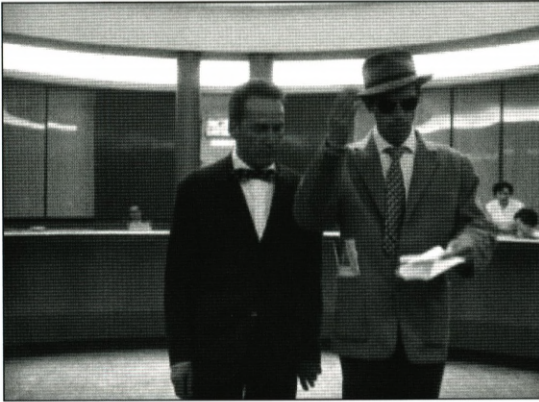
en sidegade, og uden at der bliver klippet, kører det nu baglæns foran dem, da de går (endnu længere) samme vej tilbage.

Samtidig med, at de skifter retning, forstummer musikken, og skiftet i lydbilledet kan opfattes som et direkte bidrag til fortællingen: Michel har netop sagt, at han har et ærinde et andet sted i byen, og Patricia siger farvel, men Michel har ikke lyst til at skilles straks. ”Åhr, gå nu med mig lidt!” (et kvalificeret gæt er naturligvis, at han, som eftersøgt politimorder (!), under overfladen er rystende angst. En angst, som situationen med Patricia skal døve). Da musikken hører op præcis ved talen om

at gå hver sin vej, følger nogle sekunders tavshed og usikre blikke, Patricia tyer til sit Tribune-råb, Michel foregiver at kigge i avisen, men stikker hende den med den tåbelige alibi-bemærkning, at der ikke er nogen horoskoper i. Snakken kommer trægt i gang igen, og før kameraturen slutter, når de at få snakket om deres forhold (Michels insisteren, Patricias tøven), om at Michel er nødt til at blive i Paris, til han får fat i ham, der skylder ham penge, men også om, at han vil til Rom, fordi han ”hader Frankrig” og vil ud af byen, hvor han ”er i fare”, fordi han ”har fjender” i det kriminelle miljø – og sidst, men måske ikke mindst, jo vil blive indkredset af politiet. Under den rolige overflade viser den uklippede kameraindstilling i virkeligheden Michels desperate situation. Hans nervøsitet anes i hans små bemærkninger og udbrud af ærgrelse.

Direkte optaget reallyd uden underlægningsmusik, optagelser on location, håndholdt kamera, uklippede køreture og nærmest demonstrativ musikanvendelse med pludselige brud ind over virkeligheds-signalerende optagelser. Gangstergenren er blevet importeret, varieret og sat af på fortovet i Paris. I en verden, livsstil og samtid, som fransk og europæisk ungdom forstår som nærværende, og langt fra de nok elskede, men også verdensfjerne og overkonstruerede røverhistorier fra Hollywood.

**Cool tur til Tolmatchoff.** Da de to skilles – Patricia vender sig, løber hen til Michel og giver ham et kys – klippes der til en total i fugleperspektiv. Et skift i dramatisk niveau, kraftigt understreget af, at lydsiden igen fyldes med musik, denne gang et mere jazzet big band-arrangement, der slutter for fuld udblæsning, netop som Michel passerer en filmplakat: *Vivre dangereusement jusqu'au bout!* (dvs. leve livet farligt



I én lang, kontinuerlig kamerabevægelse følger Coutard og Godard Michel ind i rejsebureauet, hvor han bliver vist hen til Tolmatchoff. Michel får den crossede check og går ud ad døren, idet politiet ankommer.

og helt ud'), den franske titel på Robert Aldrichs *Ten Seconds to Hell* (1959, *Selv-mordspatroljen*) med Jeff Chandler og Jack Palance. Det er ikke advarsler, det skorter på. Det svarer jo til genrens musik i amerikanske udgaver og f.eks. deres røde lamper og skilte med "Danger", men her afleveret med ironi. På vej til rejsebureauet, hvor Tolmatchoff, ham med pengene til Michel, arbejder, ser Michel sekunder senere i avisen, at politimorderens identitet allerede er afsløret, og oven i købet, at betjenten efterlader sig fire børn! Jordan brænder under ham.

Tolmatchoff hører ikke til de søde drenge, men Michel skal trods risikoen ved at bevæge sig rundt i byen på jagt efter

sine penge virke afslappet og ikke vække opsigt. Sjældent har nogen 'gangster-helt' set så nonchalant ud, som da Belmondo/Michel træder ind på rejsebureauet Agence Interamericana, som det selvfølgelig må hedde i denne krydsning af amerikansk og fransk genreforvaltning. Tøjet er i den grad på plads med stribet skjorte, jakke, slips og fedora-hat; ikke at forglemme solbrillerne, som han naturligvis beholder på også indendørs. I rollen som Michel er Belmondo indbegrebet af cool.

Også kameraet, der præsenterer dette spil, er cool. Coutard/Godard-teamet følger Michels besøg fra først til sidst i én lang indstilling med et fuldstændig steady, nu rullestols-kørt og stadig håndholdt Éclair

Caméflex. Elegant og tilsyneladende så let som ingenting, men tydeligt minutiøst tilrettelagt, starter de med at bakke foran Michel ind i lokalet mod højre fra indgangsdøren. Da han standser ved en skranke og spørger en kvinde efter Tolmatchoff, gennemløber kameraet en blanding af panorering og stadig bakkende bevægelse modsat dets første retning. Michel er blevet vist hen til den modsatte side af lokalet, og kameraet fortsætter helt symmetrisk i forhold til første del af ruten, vender efter samme mønster og følger Tolmatchoff og Michel (stadig bakkende foran dem) ind i et kontor bag ekspeditionslokalet, hvor de får en kuvert med en check til Michel. Undervejs krydser kameraet og de to hindrens baner, samtidig med at de overhaler rullestolen med Coutard. Dermed er han og kameraet klar til også at følge dem tilbage til Tolmatchoffs plads ved skranken, så Michel kan låne en telefon og ringe til Antonio Berrutti, som skal hjælpe ham med at få checken indløst til kontanter. I en kombination af bakken og panorering slutter kamerakørslen og dette ekstreme long take med at følge Michel ud gennem stedets glasdør. Straks kommer politiinspektør Vital og hans assistent ind gennem nabo-døren, og der bliver klippet til selv samme kvinde, som Michel talte med nogle minutter forinden ved skranken. Han er allerede ved at blive indkredset.

Naturligvis har Coutard og Godard nydt at konstruere denne virtuose kamerakørsel og fortælle begivenheden på denne måde. Og Orson Welles eller Stanley Kubrick ville ikke have skammet sig over løsningen! Som de vælter Godard sig i hele det filmstilistiske repertoire af valgmuligheder, og han udforsker/genopfinder dem, så de fremstår som friske fortælle-mæssige udspil til et nyt, samtidigt publikum. Det gælder også brugen af f.eks. irislukninger og –åb-

ninger, naturligt lys (ingen lamper) og hans og Coutards eksperimenter med nye, lysfølsomme filmkvaliteter. Coutard splejsede selv Ilford 400 ASA filmstumper beregnet til almindelige fotografiapparater sammen til ruller, han kunne bruge i sit filmkamera, og som han efterfølgende kunne presse i fremkaldelsen til 800 ASA. Det gav dem den nødvendige lysfølsomhed og resulterede i den flotte sort/hvide billedkvalitet (Salt 1992).

Stilen og det koreograferede kameraarbejde er meget direkte fortællende. Gentagelsen af Solals musikalske tema, kameraets 'slentren' med Michel, hans indfældning i det nærmest labyrintiske rum, dialogens rids af hans penible situation og relationer til 'kolleger', venner og fjender i miljøet, alt sammen inviterer filmtilskuerne til at se mere, nemlig spændingen mellem Michels desperation og hans kun akkurat tilkæmpede ro udadtil. Nok er han cool, grænsende til det afstumpede, men pengene er blevet et meget nødvendigt middel til at forsvinde til Italien, helst sammen med Patricia. Og han ville ønske, han kunne gemme sig hos hende, hvad han lidt senere også forsøger. Godard lader dem tilbringe op mod en halv time af filmens varighed på hendes hotelværelse, hvor de snakker, diskuterer, flirter, går i seng og står op sammen. Men dét er også en del af Godards strategi.

Mellem en films start og slutning skal hverken den eller publikum nødvendigvis skynde sig eller gennemgå mange mere eller mindre afgørende, eventuelt handlingsmættede plotbegivenheder. Tiden skal jo gå frem til slutningen, en vis langsomhed og tålmodig – og opmærksom – tøven skal der til. Noget af det, denne *ventetid* går med, er Michels opmærksomhed over for byens arkitektur, dens smukke pladser, tøj (silkesokker!), altså hans kvalitetssans,

dog især for hans favoritbiler. Det bidrager også til at demonstrere, at det er, hvad der sker i denne type eksperimenterende film mellem start og slut: En mere eller mindre varieret venten. Såvel filmen som publikum skal følge et forløb med den nødvendige tøven, så tiden kan gå med nogle hændelser, som samtidig frem mod afslutningen giver dem chancen for at *vente og se*.

**En hot-wired start og jump-cuts.** Filmens meget omtalte jump-cut-klipning var ganske rigtigt noget, der var overraskende i samtiden, ligesom den faktisk stadig springer i øjnene, når man ser filmen. Men nogle af de steder i filmen, der oftest refereres til som eksempler på jump-cut, er det måske egentlig ikke. Det gælder f.eks. klipningen af mordet på betjenten i starten af filmen. Her er der snarere tale om en ekstremt elliptisk klipning med blot (usædvanligt) korte glimt af begivenhedens elementer: Michel ser betjenten komme ned mod sig fra hovedvejen, og en indstilling rettet mod Michels venstre side viser ham læne sig ind i bilen for at tage revolveren i handskerummet. Betjenten siger til Michel, at han skal blive stående, ellers vil han skyde, og før der klippes igen, ser man hans skygge glide ind over Michel. De to står altså ret tæt på hinanden.

Næste indstilling viser Michels ansigt fra højre side (brud på 180-graders reglen), og en tiltning ned over ansigt og skulder starter. Dernæst glider en panorering mod højre hen over Michels underarm. Dette skift fra skulder til underarm kan til nød beskrives som et jump-cut, men den følgende indstilling, hvor vi får et ekstremt nærbillede af revolvertromlen og en panorering langs løbet, er så forskellig fra den foregående indstillings kameraafstand, at man næppe kan tale om jump-cut. I hvert fald ikke i den snævre definition af jump-

cut som en indstilling, hvor en 'midterdel' er klippet ud, så man får en fornemmelse af, at der 'mangler noget'. Da der samtidig med skuddet klippes til betjenten, som styrter om i skovbrynet, er der tydeligvis blot tale om en yderst elliptisk klipning til kernen i den hændelse.

Scenen med Michels første besøg hos et af hans pigebekendtskaber i Paris, Liliane, byder derimod på egentlige jump-cuts, ligesom de ganske rigtigt er på spil i den oftest fremhævede scene, hvor Patricia kører i åben sportsvogn med Michel gennem Paris. Stilvalget er her tydeligt og faktisk i uhyre smuk overensstemmelse med Michels lille monolog af et improviseret digt om de mange smukke ting, han er betaget af hos Patricia, hendes nakke, bryster, stemme, pande, hænder, knæ. Men næsten mere frapperende er hendes samtale med en journalist, hvor der under en af dennes længere replikker er fuldstændig kontinuitet på lydsiden, så ingen ord f.eks. snupes af, mens der på billedsiden med mellemrum er klippet ganske få frames ud, så der fremkommer en hel række spring i hans hoveds position på lærredet. Derudover fæstner dette et indtryk af filmen som hurtig, måske ligefrem springende og legesyg – sandsynligvis fordi Godard bryder konventionerne og klipper overraskende hurtigt ind og ud af scener og indstillinger. Altså f.eks. ind i bevægelser, der allerede er påbegyndt, og væk fra dem, før de er afsluttet eller faldet til ro i pæne kompositioner. Resultatet kan virke afsnuppet, men i konteksten sigende, uden at noget kan påstås at mangle i forhold til et traditionelt forløb.

**Bogie og de andre.** Et andet klassisk tema i litteraturen om denne film er Michels optagethed af Humphrey Bogart. Uden at vide sig direkte forfulgt kommer han op af



Belmondo som Michel med Bogart-gestus.

metroen og gør holdt foran en biograf med en plakat for *The Harder They Fall* (1956, *Jo hårdere falder de*, instr. Mark Robson), Bogarts sidste film. Han siger: "Bogie," og kigger gennem sin egen cigaretrøg nærmere på et star-foto af helten i udhængskabet. Godard klipper et par gange frem og tilbage mellem Bogart og Belmondo/Michel, som var det en shot-reverse-shot-klippet dialog. Nu får de jo ikke sagt meget, men Michel slutter med at tage solbrillerne af og gøre en Bogie-agtig gestus med tommelfingeren hen over læberne.

Som enkelte har fremhævet, var de franske nybølgefolk blandt de første instruktører, der lavede film til et film- og medieant publikum af nærmest jævnaldrende unge

(Cook 1990). Både disse unge, instruktørerne og skuespillerne kunne se og reflektere sig selv og hinanden gennem filmmediet og dets fremstilling af både verden og dem selv. Filmen blev en spejlsal af billeder til tolkning af liv, verdens- og selvopfattelser. I det konkrete tilfælde kunne biografgængerne se sig selv opleve Belmondo se sig selv som Michel, der også godt er klar over, at Bogart er en (ældre) filmhelt, han kun kan bruge som et midlertidigt og blot fantasibaseret spejlbillede. Og Godard selv er på vej ud af starthullerne for at skille klinten fra hveden i sin genreforvaltning og gennemlysning af filmsprogets magt og muligheder.

'Familie-referencerne' omkring Michel/



Belmondo rækker i øvrigt fra Jean Gabin i *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1936) til *Bob le Flambeur* (1956) af Jean-Pierre Melville, der har en lille rolle som skrækkelig kruk-ket forfatter i *À bout de souffle*. Men der henvises også indforstået til de for samti-dens unge måske mere nærværende *young rebels without a cause*, James Dean og Mar-lon Brando. Brando har f.eks. en *look-alike* i filmen i form af en mand i hvid T-shirt, som får stjålet sin Ford Thunderbird af Michel. Længere op i tiden og i filmhisto-rien kan man finde slægtninge til Michel i skikkelse af f.eks. Alain Delons lejermorder Jef i samme Melvilles *Le Samourai* (1967, *Ekspert i drab*) eller kollegaen Ghost Dog i Jim Jarmusch's film af samme navn fra 1999. Fra en anden genre kunne man end-og føje endnu et medlem til familien i form af Billy the Kid, især i Sam Peckinpahs *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973).

### Pengene eller livet – pengene og døden.

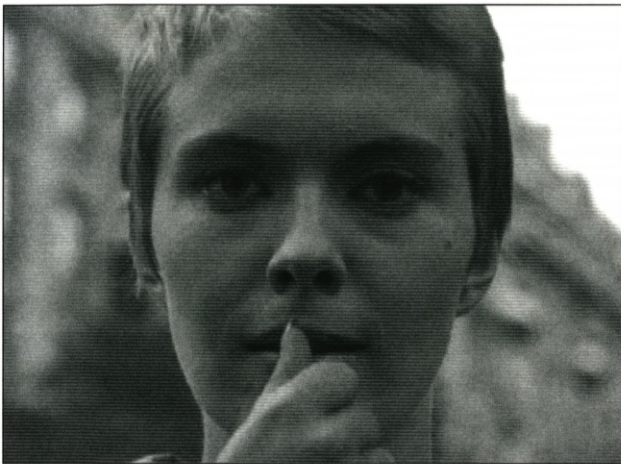
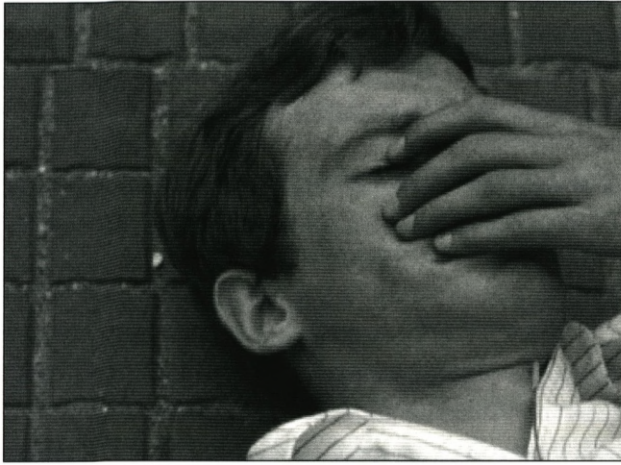
Efter endelig at have fået en aftale om indløsning af pengene fra den crossede check skaffer Michel sig selv og Patricia en lånt lejlighed/fotostudio at overnatte i, til Antonio kan komme med pengene næste morgen. I mellemtiden har hun imidlertid ikke bare deltaget aktivt i tyveriet af en flyder af en Cadillac, men også opdaget Michels levevej som smågangster og nu morder, samt at han er gift. Og næste mor-gen, da hun skal ud at købe *France-Soir* og en flaske mælk, ringer hun så til politiin-spektøren fra en café og røber, hvor Michel opholder sig. Da hun kommer tilbage til Michel, fortæller han, at Antonio har rin-get og sagt, at han kommer om et kvarter. ”Nu skal vi til Italien, min pige!”

Ud over, at Godard også i denne scene komprimerer præsentationen af de tos situation og meningsudvekslinger ved brug af jump-cuts, følger Coutards kamera igen



Michel løber såret og vaklende ned ad gaden. Patricia løber fortvivlet efter ham, mens kameraet bakker foran hende. Michel styrter midt i gadekrydset.

stædigt deres bevægelser og gang rundt i rummet, først fra en hems-lignende afsats,



Michel lukker selv sine øjenlåg og udånder. Patricia's blik og Bogart-gestus, og hendes nakke, da hun og filmen går i sort.

Mens de diskuterer og argumenterer om deres forhold og dets afslutning, følger vi først Patricia på hendes ture omkring en søjle midt i rummet. Hun prøver at argumentere for, at hendes angiveri er et bevis for, at hun ikke elsker Michel; hun har søgt holdepunkter for, at hun enten elskede eller ikke elskede ham, og når hun kan være ond mod ham, må det betyde, at hun ikke elsker ham, siger hun. Kameraet giver bogstaveligt talt rum til hendes tvivl og usikkerhed. Michel siger blandt andet: "Jeg talte om mig – og du om dig. Du skulle have talt om mig, og jeg om dig." Deres diskussion kører fast, eller i ring, Michel bevæger sig også rundt i rummet som en løve i et bur, og kameraet følger ham, mens han siger, at han nu allerhelst vil i fængsel, for så kan han nøjes med at glo på væggene og behøver ikke at tale med nogen. Patricia har en idé om, at hendes afsløring til politiet kan tvinge Michel til at flygte (også ud af hendes liv), men han gider ikke engang forsøge. Det håndholdte, men samtidig gennemkontrollerede kamera viser deres verbale nærkamp nærmest som befandt de sig i en boksering.

Gongongen lyder først, da Michel kommer i tanker om Antonio Berrutti og farer ud på gaden, hvor han råber til Berrutti, der kører lidt længere væk for at parkere. Selv om politiet er på vej, giver Godard sig tid og plads til at lade Michel fortælle, at han hverken vil prøve at slippe væk eller tage imod den automatpistol, Berrutti tilbyder ham. Sidste gang, han havde et våben i hånden, er alt for tæt på, viser hans kropssprog. Om få øjeblikke vil politiet være der, men alligevel falder Michel nærmest hen i bemærkninger om, at han vil blive, har fået nok, er træt, og har mest lyst til at sove. Trods det påstår han dernæst, at han nok skal slippe fra politiet, og når også en bemærkning om, at det altså er

dernæst, i sidste del af scenen, igen fra den kørende og panorerende rullestolsposition.

irriterende, at han ikke kan lade være med at tænke på Patricia. Politiet ankommer med hvinende bremses, Antonio kaster den automatiske hen til ham, og da Michel tager den op, plaffer inspektør Vital ham ned. Midt i den effektive lukning af forløbet, der startede med en stjålet bil i Marseille og nedskydningen af en politimand, holder Godard fast ved, at *hans* gangsterfilm-variant – ikke blot i det store midterparti, men også her i sit klimaks – bliver orkestreret med en brug af tid og rum, der er nogle grader forskudt i forhold til traditionen.

Solals big band får en sidste chance for at følge både Michels vakkende løb og Patricia helt til gadens ende. Michel ligger for fødderne af hende og politifolkene, og musikken hører op, netop som der klippes til Patricias forstenede ansigt. Forinden har Michel under hele løbeturen holdt sin evige cigaret i munden (man kan se røgen om og over den sårede mand), og da han efter at være styrtet om, får sig vendt om på ryggen, havner cigareten på brostenene ved siden af hans hoved, mens han i en halv-nær indstilling sender sin sidste røgsky ud af munden. Lidt efter lukker han selv sine øjne med hånden, cool til det sidste! Men forinden veksler Michel og Patricia blikke i nærbilleder, han siger, at det jo er ad helvede til ("vraiment dégueulasse"), Vital fejlciterer ham, da Patricia spørger, hvad han sagde (at *hun* er "vraiment dégueulasse"), hvorefter hun stirrer frem for sig og direkte mod kameraet og tilskueren, mens hun spørger, hvad "dégueulasse" betyder, gentager Bogie-gestussen med tommelen over læberne, vender sig om og forsvinder i sort sammen med filmen.

**Stil til tiden.** Godards og den ny bølges gennembrud ramte det fremvoksende ungdomspublikum. En ungdom, der ikke blot

kunne genkende sine egne medie- og stjerne-spejlinger i Belmondos både selvbevidste og –ironiske brug af Bogart-ikonet, men også så deres livsstil repræsenteret på lærredet. I filmen signaleres f.eks. den fremvoksende ungdoms- og popkultur, når Michels veninde Liliane lytter til Radio Luxembourg, der dengang spredte populærmusik til store dele af Europa. Disse unge var ikke blot optaget af og dyrkede nye film og ny musik, de var også et nyt købedygtigt mediepublikum. Medieindustrien så mulighederne og sendte både gode og mindre gode produkter ud på dette voksende marked.

For Godard, den ny bølge og andre yngre filmfolk er den selvbevidsthed, som ligger indbygget i deres produktioner, også en indforstået henvendelse til et publikum og en kultur, de selv og deres film var en del af og et svar til. Med bud på en forståelse af og refleksion over livssituation, filmkunst og heltedyrløse. Det lette og dynamiske filmsprog, den visuelle stil i *À bout de souffle* løfter således genren og inspirationen til samtiden, til ungdommen, til den ny bølges egne omgivelser, Paris, Frankrig (med havet, bjergene og byerne, som Michel i starten hylder, direkte henvendt til kamera og publikum), Europa – og *fra* de tungere fortalte amerikanske genreforbilleder med deres dybt konstruerede og ofte ikke særlig troværdige plots.

*À bout de souffle* er en film i øjenhøjde med det unge publikum, og den og andre af 'bølge-filmene' blev i deres måde at henvende sig på, i selve deres stilistiske udtryk, en visualisering af ungdommens livsstil, væremåder og tidsfølelse. Det kan være en mulig forklaring på bølgens relative succes. (De første nybølge-film indtjente mere, end man havde turdet håbe på, og åbnede dermed dørene for instruktørernes følgende produktioner). Den på én gang

genreforelskede og eksperimenterende stil, som *À bout de souffle* holder op for øjnene af publikum, bliver en iscenesættelse af spillet mellem et dagligt storby-spejlende liv og mediedrømte og -bårne stjernebilleder.

#### Credits

*À bout de souffle* (1960). Instr.: Jean-Luc Godard. Prod.: Georges de Beauregard, Impéria Films, Société Nouvelle de Cinéma. Manus: Godard efter idé af François Truffaut. Fotograf: Raoul Coutard. Klip: Cécile Decugis. Musik: Martial Solal. Medv.: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Henri-Jacques Huet, Jean-Pierre Melville, Jean-Luc Godard. 89 min.

#### Litteratur

- Andrew, J. Dudley (2008). "Breathless Then and Now". Essay på Criterion's hjemmeside: <http://www.criterion.com/current/posts/256>.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (2003). *Film History: An Introduction*, 2. Ed. New York, McGraw-Hill.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (2008). *Film Art. An Introduction*, 8. Ed. New York, McGraw-Hill.
- Bordwell, David (2005). *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley, University of California Press.
- Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. London, Routledge.
- Cook, David (1990). *A History of Narrative Film*, 2. Ed. New York, W. W. Norton & Company.
- Grøngaard, Peder (2001). "For Ever Godard. Two or three Things I Know About European and American Cinema". In: *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*. No. 12, december 2001.
- Grøngaard, Peder (1981). *Fra Eisenstein til Truffaut. Teorier om filmen som kunstart*. København, Akademisk Forlag.
- Jørholt, Eva (1996). *Tænkende billeder, II*. København, Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.
- Kolker, Robert (2006). *Film, Form & Culture*, 3. Ed. New York, McGraw-Hill.
- Raskin, Richard (1998). "Five explanations of the jump cuts in Godard's *Breathless*". In: *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*. No. 6, december 1998.
- Thomsen, Christian Braad (1971). *Godard. Fra gangstere til rødgardister*. København, Rhodos.
- Wollen, Peter (1998). *Signs and Meaning in the Cinema*, 4. Ed. London, BFI Publishing.