Nr. 243 - sommer 2009

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Den ny bølge 50 år

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.

Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (jettep@dfi.dk), samt pr. check udstedt til Kosmorama eller ved indbetaling via Danske Bank – reg.nr.: 0216, kontonr.: 4069018262 att. Kosmorama. Abonnement 2009, 55. årg., koster kr. 250. For medlemmer af Cinemateket er prisen kr. 200, idet man ved tegning af abonnement opgiver medlemsnummer. Løssalg kr. 175 pr. nummer.

Redaktion: Eva Jørholt (ansvarshavende), Jesper Andersen, Rasmus Brendstrup, Dan Nissen, Peter Schepelern, Lars-Martin Sørensen.

Visse af dette nummers artikler er fagfællebedømt.

Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri.

ISSN nr. 0023 4222.

www.dfi.dk/cinemateket/kosmorama

Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle ukrediterede rettighedshavere til billeder benyttet i dette nummer. Skulle der mod forventning være rettighedshavere, som redaktionen er ubekendt med, vil DFI mod behørig legitimation udbetale royalty for de anvendte illustrationer, som om aftale var indgået.

Omslag: *Les 400 coups/Ung flugt* (François Truffaut, 1959) og Jean-Luc Godard.

Den ny bølge 50 år

Forord

For 50 år siden, i maj 1959, ramte den ny bølge Cannes-festivalen og ændrede for altid opfattelsen af, hvad film er eller kan være. Som impressionismen små 100 år tidligere havde gjort op med de fleste af malerkunstens hævdvundne principper, viste den ny bølge vejen til en fri og personlig filmkunst baseret på engagement og nødvendighed. Der var ikke længere nogen regler. Alt var tilladt, når bare det føltes sandt, ægte og vigtigt for instruktøren selv.

Dét førte til et overflødighedshorn af vidt forskellige film, hvis eneste fællesnævner er instruktørens personlige frihed. Hvor François Truffaut pustede nyt liv i det klassiske filmsprog, nedskrev Jean-Luc Godard systematisk samme til et decideret nulpunkt. Men blandt de ny instruktører var også Alain Resnais, som i film efter film filosoferede over fænomenet tid, og Agnès Varda, der gav bølgen et feminint touch, mens hendes mand, Jacques Demy, fik hverdagsrealisme og den måske mest verdensfjerne af alle genrer, musicalen, til at gå op i en højere enhed.

Det var film, der talte om kærlighed – også til filmkunsten, musikken, malerkunsten og litteraturen, samt, ikke mindst, til Paris. Film, der kunne tage filosofiske spørgsmål op og gøre dem umiddelbart vedkommende. Film, der i visse tilfælde forholdt sig direkte til tidens påtrængende politiske emner – fra krigene i Algeriet og Vietnam til studenteroprøret i maj 68. Film, der talte ungdommens eget sprog.

Fra Frankrig skyllede bølgen ud over Europa og videre til Japan, Latinamerika samt, et tiår senere, USA. Ville der have været en Fassbinder, en Almodóvar, en Leigh, en Scorsese, en Kore-eda, en Iñarritu eller en Lars von Trier uden den ny bølge? Næppe. Og skønt de danske dogmebrødre med flid søgte at lægge afstand til bølgen og især dens 'auteur'-begreb, der stempledes som borgerlig – og dermed falsk – romantik, så er Dogme 95 vel i høj grad netop en bestræbelse på at genfinde den kreativitet og opfindsomhed, som var et af den ny bølges vigtigste kendetegn.

Dette nummer af Kosmorama ser tilbage på den franske nybølge, da den endnu var ny og frisk. Christian Braad Thomsen lægger ud med en artikel om bølgens forhold til Cannes-festivalen, hvor det hele startede – men hvor nybølge-instruktørerne ikke desto mindre aldrig opnåede helt den anerkendelse, som de fortjente.

Af afgørende betydning for nybølgen var filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma*, hvor Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer og Rivette skrev om film, før de selv begyndte at lave dem. Henrik Uth Jensen tegner et portræt af den rebelske kritiker og klassisk orienterede filmskaber François Truffaut, med særligt fokus på hans gæld til forbillederne Hitchcock og Renoir. Edvin Vestergaard Kau retter søgeren mod Jean-Luc Godards uortodokse stil i debutfilmen *Åndeløs*, især hans brug af jump cuts og lange, uklippede indstillinger, mens Lasse Kyed Rasmussen agerer kustode i det veritable museum af kunsthistoriske referencer, som Godard præsenterer i *Pierrot le fou*. Eric Rohmers filosofiske **tale**film tages under kærlig behandling af Kenneth T. de Lorenzi, der ser nærmere på Rohmers første serie, de 'Seks moralske fortællinger'. Og Mads Mikkelsen introducerer til to visionære outsidere:

Jacques Rivette – den mindst kendte af bølgens mest kendte instruktører – og den noget yngre Philippe Garrel, der er blevet kaldt 'filmkunstens Rimbaud'.

Ved siden af Cahiers-gruppen var der den såkaldte Rive gauche-gruppe bestående af bl.a. Alain Resnais, Agnès Varda og Jacques Demy. I sin artikel om Agnès Varda – der er blevet kaldt den ny bølges bedstemoder, fordi hun, uden at vide af det, faktisk allerede i 1954 havde lavet en nybølgefilm – vurderer Rasmus Brendstrup rimeligheden af at opfatte bølgen som organiseret i to separate grupper. Og med hjælp fra Gilles Deleuze og Walter Benjamin diskuterer Chr. Mattias H. Blicher Winther Alain Resnais og nouveau roman-forfatteren Alain Robbe-Grillets labyrintiske *I fjor i Marienbad* – en film, der gør en dyd ud af at kortslutte ethvert forsøg på logisk og rationel udlægning.

1920'ernes og 30'ernes hårdkogte amerikanske romaner dannede forlæg for adskillige af især Godards og Truffauts film. Karsten Wind Meyhoff ser nærmere på bølgens forvaltning af arven fra denne litterære noir-tradition. En anden instruktør, der i høj grad hentede inspiration i amerikansk litteratur og kultur i det hele taget, var Jean-Pierre Melville, som de unge nybølge-instruktører hyldede som deres åndelige fader. Isak Thorsen beskriver, hvordan Melville op igennem 1950'erne var med til at bane vejen for en ny og fri filmkunst. Også Carl Th. Dreyer var i høj kurs blandt nybølge-instruktørerne, der betragtede ham som en af den internationale filmhistories allerstørste auteurs – hvilket bl.a. kom til udtryk ved deres 'redningsaktion' for Dreyers sidste film, *Gertrud*, der fik premiere i Paris i 1964. Morten Egholm ser nærmere på forholdet mellem Dreyer og bølgen.

I marts 1960 ramte den franske nybølge Danmark og gjorde, ifølge Palle Kjærulff-Schmidt, med ét slag filmens verden komplet uigenkendelig. Palle Kjærulff-Schmidt afslutter dette nummer af Kosmorama med sine personlige erindringer om denne frodige brydningstid – som to år senere skulle resultere i hans egen og Klaus Rifbjergs *Weekend*, der introducerede nybølgen i dansk film. Som Kjærulff-Schmidt udtrykker det: "Det eneste helt fundamentale viste sig jo at være, om man dybt i sig havde noget på hjerte. Hvis indholdet føltes livsvigtigt, så behøvede man blot at fortælle løs, så ville en brugbar form trænge sig frem gennem stoffet." Bedre kan den franske nybølge næppe sammenfattes.

Næste nummer af Kosmorama kommer til vinter og sætter fokus på storbyfilm.

Indhold

Christian Braad Thomsen
Fra triumf til eksil
Den ny bølge og Cannes-festivalen 7

Henrik Uth Jensen
Frihedens grænser
François Truffaut og nødvendigheden af at være traditionel for at være moderne 19

Edvin Vestergaard Kau
Nye blikke – bløde hatte og flade sko
Om Jean-Luc Godards *À bout de souffle* 37

Lasse Kyed Rasmussen
Galleri Godard
Kunsthistoriske referencer i Godards film 49

Kenneth T. de Lorenzi
Samtale fremmer forståelsen
Eric Rohmers moralske fortællinger 63

Mads Mikkelsen
Visionære outsidere
Jacques Rivette, Philippe Garrel og Zanzibar-gruppen 77

Rasmus Brendstrup
Verden set fra venstre bred
Agnès Varda og Rive gauche-gruppen 90

Chr. Mattias H. Blicher Winther
Krop og tanke
Refleksioner over *L'Année dernière à Marienbad*s
narrative labyrint og æstetiske spejlkabinet 109

Karsten Wind Meyhoff
Streets of no return
Den hårdkogte amerikanske roman og nybølgen 123

Isak Thorsen
"At blive udødelig – og derpå dø"
Jean-Pierre Melville – en ny tendens i fransk filmkunst 138

Morten Egholm
En mester lader sig ikke påvirke af sine beundrere
Om Carl Th. Dreyer og den ny bølge 149

Palle Kjærulff-Schmidt
En bølge af frihed
Nogle minder fra en snart fjern tid 162

Om forfatterne 175

François Truffaut og den 14-årige Jean-Pierre Léaud til filmfestival i Cannes 1959.

Fra triumf til eksil

Den ny bølge og Cannes-festivalen

Af Christian Braad Thomsen

Der gik et sus igennem den franske filmverden, da den uforsonlige filmkritiker François Truffaut i 1959 fik Cannes-festivalens pris som bedste instruktør for sin generøse debutfilm, *Les Quatre cents coups* (*Ung flugt*). På festivalen vistes desuden

Emmanuelle Riva og Eiji Okada som de elskende i Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959, *Hiroshima, min elskede*).

Alain Resnais' debutfilm, *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima, min elskede*), som filmkritikerne belønnede med Fipresci-prisen som festivalens bedste. På Berlin-festivalen fik Claude Chabrol samme år Guldbjørnen for *Les Cousins* (*Fætrene*), og året efter fik Jean-Luc Godard i Berlin en sølvbjørn som bedste instruktør for sin debutfilm, *À bout de souffle* (*Åndeløs*).

Dermed skyllede *la nouvelle vague* for alvor ind over alverdens biografer og satte nye standarder for, hvad filmkunst var. Indercirklen blandt bølge-instruktørerne var alle tidligere filmkritikere, og de revolutionerede nu filmkunsten i stærk opposition til den herskende filmindustri. Rollerne var fra starten fordelt på en interessant måde, idet der herskede en perspektivrig modsætning mellem bølgens hovedpersoner: Truffaut og Chabrol skabte film inden for det traditionelle formsprog, der samtidig blev nedbrudt og fornyet af Godard og Resnais. Denne rollefordeling er dog klarere i tilbageblik, end den var i 1959. Dengang oplevede vi også, at traditionalisterne fortalte deres film på en forfriskende ny måde, først og fremmest under påvirkning af den italienske neorealisme, sådan som den personificeredes af en af bølgens valgfædre, Roberto Rossellini.

Det var også på Cannes-festivalen i 1959, at de unge instruktører løb ind i deres første problem med de politiske magthavere. Fra starten var instruktørerne

egentlig upolitiske, idet de repræsenterede, hvad man kunne kalde en cineastisk humanisme. Og alligevel fik de problemer. *Hiroshima mon amour* var oprindelig udvalgt til festivalens officielle konkurrence, men måtte vises uden for konkurrence efter politisk pres fra USA, som var forulempet over, at Resnais og hans manuskriptforfatter, Marguerite Duras, fortalte to parallelhistorier om krigstraumer, et kollektivt forårsaget af amerikanernes atombomning af Hiroshima, og et individuelt forårsaget af en fransk kvindes kærlighed til en tysk soldat. Året efter blev i øvrigt Godards anden film, *Le Petit soldat* (*Den lille soldat*), totalforbudt af den franske censur, fordi den fortalte om franskmændenes brug af tortur i Algeriet.

Umiddelbart skulle man dog tro, at nybølge-instruktørerne efter triumfen i 1959 nu kunne regne med Cannes-festivalen som deres naturlige udstillingsvindue. Men med ganske få undtagelser skete der det modsatte: Til trods for, at verdens mest prestigefyldte filmfestival havde hjemme i Frankrig, blev instruktørerne forvist til festivalerne i Berlin og Venedig. Det mærkeligste eksempel er Jean-Luc Godard, som op igennem 1960'erne var den mest opsigtsvækkende fornyer i fransk film, og som også globalt personificerede filmkunstens oprør mod filmindustrien. Ikke en eneste af hans 60'er-film blev vist i Cannes.

Kritik af Cannes-festivalen. Det åbenlyse fjendskab mellem bølge-instruktørerne og Cannes-festivalen hang formentlig sammen med, at instruktørerne i deres tid som filmkritikere ofte var voldsomt kritiske over for festivalens repertoire og prisuddelinger. Fem år før sin instruktørdebut fik den dengang kun 21-årige François Truffaut i 1954 trykt en opsigtsvækkende artikel i *Cahiers du cinéma* under den beskedne titel "Une certaine tendance du cinéma français" ("En vis tendens i fransk filmkunst").[1] Her foretog han et frådende opgør med det, som han fuld af foragt kaldte "kvalitetstraditionen" i fransk film, nemlig de film, som overvejende snyltede på anerkendte litterære succes'er eller på store, ambitiøse temaer. Denne pseudokulturelle tradition blev netop personificeret af instruktører, som Cannes-festivalen hyldede op igennem 50'erne: Jean Delannoy, Henri-Georges Clouzot, André Cayatte og René Clement. Øverst på Truffauts hadeliste stod de ellers højt respekterede manuskriptforfattere Jean Aurenche og Pierre Bost samt instruktørerne Christian-Jaque, Yves Allégret og Claude Autant-Lara, hvoraf sidstnævnte endda var en af *Cahiers*-redaktøren André Bazins yndlinge. François Truffauts rabiate kritik førte til en behersket konflikt mellem ham og hans mentor André Bazin, der få år tidligere havde fået Truffaut ud af det fængsel, hvor han var havnet som desertør fra den franske hær. Ved den lejlighed erklærede hærens psykiater, at Truffaut havde "en ustabil karakter", men Bazin garanterede for hans lovlydighed, fordi han havde stiftet bekendtskab med Truffauts store kærlighed til filmen. Truffaut flyttede nu ind hos familien Bazin, og Bazin blev et filmkritisk forbillede for Truffaut. De elskede hinanden som far og søn, men det afholdt ikke Bazin fra at være ret forbeholden over for Truffauts første større artikel. Gennem et helt år måtte Truffaut skrive den om igen og igen, til Bazin tøvende offentliggjorde den. Hans medredaktør, den senere bølgeinstruktør Jacques Doniol-Valcroze, følte sig endog nødsaget til at undskylde artiklen i en leder:

> Vi indser klart, at den polemiske stil, som præger nogle af dens vurderinger, kan vække til modsigelse, men vi håber, at hinsides tonen –

som forfatteren alene er ansvarlig for – og bortset fra visse specifikke værdidomme – disse er altid et individuelt spørgsmål, og vi er langtfra enige i dem alle – så vil læseren ikke desto mindre genkende en kritisk orientering, eller bedre endnu, et punkt for teoretisk sammenfald, som er vores.

Det er ret uhørt, at et tidsskrift tager afstand fra både tone og værdidomme i en artikel, det alligevel vælger at publicere – men så var *Cahiers* ligesom garderet. François Truffaut garderede sig derimod ikke, men fortsatte de kommende år sit amokløb mod den forlorne "kvalitetstradition" i fransk film, samtidig med at han erklærede sin kærlighed til outsidere som Robert Bresson, Jean Cocteau, Alexandre Astruc, Sacha Guitry og Jacques Tati, men også til mere etablerede instruktører som Jean Renoir og Max Ophüls. Han havde sine helte og skurke, hans filmsyn var sort/hvidt som filmen selv på den tid. Hans synspunkter vandt imidlertid de følgende år bred anerkendelse blandt de øvrige *Cahiers*-medarbejdere, hvoraf de vigtigste var de kommende bølge-instruktører Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette og Eric Rohmer. De var alle kritiske over for Cannes-festivalen, fordi den negligerede de kunstneriske auteur-principper og overvejende satsede på kommercielle eller snobbistiske kriterier.

For *Cahiers*-gruppen var det således stærkt kritisabelt, at 50'ernes store Hollywood-film glimrede ved deres fravær. Det skyldtes utvivlsomt den hastigt voksende franske anti-amerikanisme og en manglende evne hos festivalledelsen til at indse, at der også i Hollywood kunne skabes betydelig filmkunst, f.eks. af Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Raoul Walsh, Vincente Minnelli og Douglas Sirk. Deres hovedværker blev ikke vist i Cannes, men de blev til gengæld hyldet af de unge, selvsikre *Cahiers*-kritikere, som så klare auteur-kvaliteter hos de foragtede Hollywood-instruktører.

François Truffaut måtte som kritiker lide den tort, at Cannes-festivalen nægtede ham presseakkreditering i 1958, fordi han havde kaldt juryen "inkompetent", da den gav Guldpalmen til William Wylers *Friendly Persuasion* (*Folket i den lykkelige dal*). Men næste år tog Truffaut en grusom hævn: Han vendte tilbage i triumf med *Les Quatre cents coups*. Resten er historie.

Bølgen ruller. Begrebet 'la nouvelle vague' blev opfundet af en journalist på *L'Express*, og blandt bølge-instruktørerne var der ingen filmpolitisk enighed om, hvad begrebet egentlig skulle dække. Chabrol sagde, at den ny bølge slet ikke fandtes – der findes kun havet. Truffaut mente for så vidt det samme, når han understregede, at det ikke handler om at lave film på en ny måde, men tværtimod om at lave film, som de gamle altid havde gjort det, bare bedre! Godard viklede sig derimod under en diskussion med en gruppe ældre instruktører ind i de mest obskure teorier og blev til sidst afbrudt af en irriteret Clouzot, der godt ville vide, om en film ikke fortsat burde have begyndelse, midterparti og slutning, som Aristoteles havde foreskrevet dramaet. Godards svar var legendarisk: "Jo, – men ikke nødvendigvis i den rækkefølge."

Men faktisk havde filmkritikeren og instruktøren Alexandre Astruc allerede i 1948 skrevet det skelsættende essay "En ny avantgardes fødsel: Kameraet som pen"[2], hvis overskrift blev et slagord for de unge instruktører: Det gjaldt om at bryde med massekulturens anonyme og standardiserede filmsprog og bruge kameraet lige så personligt som forfatteren sin pen og maleren sin pensel. Og den mest publikumsvenlige af alle instruktørerne, François Truffaut,

Anna Karina og Jean-Claude Brialy i Godards *Une femme est une femme* (*En kvinde er en kvinde*) fra 1961.

satte denne holdning på spidsen i en artikel fra 1957:

> Morgendagens film vil ligne den, der laver dem, og antallet af tilskuere vil være proportionalt med antallet af instruktørens venner.[3]

Disse helt uironiske bemærkninger er ikke blot et forsøg på at vende en gammel kritikerkliché på hovedet og lægge en positiv værdiladning ind i den hånlige påstand om, at her er en film, som kun er for instruktørens nærmeste venner og familie. Truffauts forhåbninger til morgendagens film går også på, at de vil være en så personlig og intim henvendelse, at tilskuerne automatisk vil føle sig som venner med instruktøren. Alligevel målte Truffaut som instruktør sine films værdi på deres evne til at få publikum i tale – med det resultat, at han var urimeligt kritisk over for to af sine bedste, *Tirez sur le pianiste* (1960, *Skyd på pianisten* og *La Peau douce* (1964, *Silkehud*), der kun opnåede behersket succes ved billetlugerne.

Det var en gave for 'den ny bølge', at den også i sine egne rækker rummede modsætningen mellem tradition og fornyelse. Uden en tradition at spænde sig op imod risikerer fornyeren at ende i iltfattig avantgardisme, og uden fornyende udfordringer risikerer traditionalisten at ende i hule klichéer. Det er en spænding, som hver

Catherine Deneuve som pigen med paraplyerne i Jacques Demys *Les Parapluies de Cherbourg* (1964).

enkelt kunstner må rumme i sig, nu var spændingen desuden personificeret ved bølgens to betydeligste instruktører, Truffaut og Godard.

Skønt bølge-instruktørerne havde triumferet på verdens tre største filmfestivaler i 1959-60, var de uønskede i Cannes. På Venedig-festivalen udmærkedes Alain Resnais i 1961 med Guldløven for *L'Année dernière à Marienbad* (*I fjor i Marienbad*), og samme år fik Godard på Berlin-festivalen en sølvbjørn for *Une Femme est une femme* (*En kvinde er en kvinde*), og året efter en sølvløve i Venedig for *Vivre sa vie* (*Livet skal leves*). Der gik imidlertid hele tre år, før endnu en bølge-instruktør blev inviteret til Cannes, nemlig Agnès Varda med *Cléo de 5 à 7* (1962, *Cleo fra 5 til 7*), og først i 1964 triumferede bølgen atter i Cannes, idet Vardas mand, Jacques Demy, fik Guldpalmen for sin originale musical *Les Parapluies de Cherbourg* (*Pigen med paraplyerne*).

Til gengæld blev Truffauts *La Peau douce* samme år buhet ud af Cannes-festivalens publikum, forbigået af juryen og jordet af de fleste franske kritikere. Det var et af Cannes-festivalens legendariske justitsmord på et hovedværk i filmkunsten. Herostratisk berømt blev en fransk filmkritikers hånlige udsagn om, at *La Peau douce* ligner en dokumentarfilm om gearskift i en Citroën – hvormed han sigtede til, at Truffaut filmen igennem er stærkt optaget

Truffauts *Fahrenheit 451* (1966).

af hverdagens mekanik, dvs. relationen mellem mennesker og alle de tekniske detaljer, der skulle lette vores tilværelse, men i lige så høj grad besværliggør den. Han overså imidlertid, at Truffauts fokusering på gearskift, lyskontakter, elevatorknapper, mønttelefoner etc. danner et konstant medrivende klipperytmisk mønster, der hele tiden spejler en følelsesmæssig dimension. Lad mig give et enkelt eksempel. Truffaut, der sammen med Alfred Hitchcock er filmkunstens mest blufærdige instruktør, undlader i denne film om en erotisk besættelse at vise en eneste erotisk scene. Da den intellektuelle hovedperson en hel aften har underholdt en ung stewardesse om Balzacs kærlighedsliv, og hun til slut inviterer ham med op på sit hotelværelse, klipper Truffaut først til en hånd, der tænder for lyskontakten, og derpå til en anden, der slukker: En mekanisk gestus forvandles til filmisk poesi. Derpå klipper han fra de elskendes silhuetter på sengekanten til et fly, som næste dag flyver op over skyerne. Det er først og fremmest et realistisk klip, fordi parret jo vitterligt sidder i flyet tilbage til Paris. Men samtidig forvandler han fuldstændig utvunget realismen til symbol: At klippe fra de elskende til et fly i luften er også at henlede opmærksomheden på en fallisk form, der kløver det himmelske rum. Dermed sender han en lun hilsen til Hitchcock, der jo slutter *North by Northwest* (1959, *Menneske-*

Tumultagtige scener uden for festival-palæet i Cannes 1968.

jagt) med det berømte klip fra de elskende i sovevognskupéen til toget, der kører igennem en bjergtunnel.

Han har udtalt, at når han ind imellem var i tvivl om, hvordan han skulle løse en scene kamera- og klippemæssigt, tænkte han altid på, hvad hans store forbillede, Hitchcock, ville have gjort – og løste på den måde problemet. Truffauts dybt personlige fornyelse af den klassiske filmtradition bestod ikke mindst i, at han forstod at overføre Hitchcocks thrillerteknik til franske hverdagsfilm.

De følgende år triumferede Godard i Berlin og Venedig. *Alphaville: Une étrange aventure de Lemmy Caution* (*Alphaville*) fik Guldbjørnen i Berlin 1965, *Masculin-Féminin* inviteredes til Berlin 1966, mens så vigtige film som Godards *Pierrot le Fou* (*Manden i månen*) og Truffauts *Fahrenheit 451* samme år fik premiere på Venedigfestivalen. Her fik de dog ingen priser, idet juryformanden, den engelske instruktør Lindsay Anderson, ikke kunne døje 'nybølge'-filmene, selv om – eller måske netop fordi – han i England stod i spidsen for et tilsvarende oprør mod den traditionelle filmindustri. Men i 1967 fik Eric Rohmer en sølvbjørn i Berlin for *La Collectionneuse* (*Nymfomanen*).

Mens nogle af nybølge-instruktørernes bedste film således var henvist til festivaleksil, fik en så karakterløs og publikumsleflende instruktør som Claude Lelouch i

1966 Guldpalmen i Cannes for en døgnflue som *Un Homme et une femme* (*Manden og kvinden*). Cannes-festivalen var dybt problematisk og ikke nogen ven af filmkunsten.

Festivallukningen 1968. Hverken Truffaut eller Godard var inviteret til Cannes-festivalen i 1968, men de mødte op alligevel – for at lukke festivalen. Og det lykkedes.

Hvor Truffaut op igennem 60'erne på det mest personlige havde videreført det klassiske filmsprog, havde Godard systematisk nedbrudt det. Med udgangspunkt i de etablerede genrer som gangsterfilm, musical, science fiction, krigsfilm og melodrama demonstrerede han, hvordan den moderne virkelighed ikke kunne rummes inden for rammerne af en Hollywood-skabelon. Han udsatte filmtraditionen for et veritabelt Big Bang med det resultat, at fragmenter fra denne tradition sejlede rundt i rummet som retningsløse asteroider, der længtes mod en tabt helhed. Nu og da blev en sådan asteroide opfanget af Godard, der vendte og drejede den som et poetisk tegn fra en næsten glemt fortid – og som et varsel om en fremtid, der endnu ikke var i sigte. Godards kunst lå i fragmenteringen, ikke i at skabe nye helheder.

I 1967 fik Godard i Venedig sølvløven for *La Chinoise* (*Kineserinden*), som ligger i forlængelse af det andet spor i hans film, et mere tøvende og dokumentaragtigt forsøg på at komme så tæt på den eksisterende virkelighed som muligt uden om filmens klichéer. Her forsøger han solidarisk-kritisk at skildre en gruppe unge franskmænd, der vil overføre den maoistiske kulturrevolution til fransk grund. Efter filmens afsluttende *Fin* tilføjer han *d'un début*, som om filmen markerer en ny begyndelse. På Berlin-festivalen 1968 præsenterede han så sin sidste spillefilm, *Weekend* (*Udflugt i det røde*) om et Frankrig i total opløsning og nogle maoistiske partisaner, der ikke lader borgerskabet noget efter i grusomhed. Den afslutter han med et *Fin de cinéma*.

Godards opløsning af det traditionelle filmsprog var i pagt med den politiske venstrefløjs drøm om at opløse det kapitalistiske samfund, som jo også filmen var en del af. Godard var radikalt afvisende over for filmindustriens normer. For ham repræsenterede lukningen af Cannefestivalen i 1968 et brud med biograffilmen, som han fandt ude af trit med den aktuelle politiske virkelighed. Man måtte ud af biografen, ud på gaderne blandt strejkende arbejdere og kæmpende studenter og bruge kameraet som et våben i stedet for som en sovepille. Den fortsat apolitiske Truffauts begrundelse for festivallukningen var snarere den modsatte. Han satte aldrig spørgsmålstegn ved filmsproget, som var hans livline til virkeligheden. Hans begrundelse var udelukkende, at den franske regering netop havde afskediget den visionære leder af la Cinémathèque Française, Henri Langlois, som havde været nybølge-instruktørernes mentor i deres tidligste ungdom. Det var i Langlois' filmmuseum, at de havde lært sig at lave film ved at se og diskutere filmkunstens klassikere fra morgen til sen aften. Truffaut ræsonnerede som så, at når de fyrer Langlois, så lukker vi da bare Cannesfestivalen. Festivallukningen var således for Godard et opgør med filmtraditionen, mens den for Truffaut var en solidaritetserklæring til den samme tradition.

Sammen med en gruppe yngre instruktører fra hele verden – deriblandt flere, hvis film det år skulle vises i Cannes – indtog Godard og Truffaut scenen i den store festivalbiograf og talte dunder imod festivalen. På et tidspunkt slukkede festivalledelsen lyset i salen og begyndte at spille dagens planlagte konkurrencefilm, Carlos

Jean-Luc Godard og François Truffaut.

Sauras *Peppermint frappé* (*Den giftgrønne drink*), i håb om, at de gale mennesker ville trække sig tilbage. Men da billedet af Geraldine Chaplin i filmens hovedrolle tonede frem på lærredet, sprang den rigtige Geraldine Chaplin op på scenen og trak tæppet for filmen, så man måtte opgive at vise den. Her smeltede virkeligheden sammen med mange tidligere Godard-film, hvor hans skuespillere var trådt ud af deres roller og havde kommenteret dem i direkte henvendelser til publikum. Situationen er f.eks. nært beslægtet med den scene i *Les Carabiniers* (1963, *The Soldiers*), hvor en bondesoldat er inde til sin første filmforevisning i storbyen og ser en nøgen pige i et badekar, som desværre skjuler hendes ynder. Resolut springer han op og vil kigge ned i badekarret, hvorved han kommer til at rive filmlærredet ned, så filmen ikke kan vises. Revolutionære og erotiske lyster har i deres uopsættelighed det til fælles, at de begge kan være til fare for filmkunsten.

Truffaut og Godard blev slået omkuld foran lærredet af rasende repræsentanter for den kommercielle filmbranche, men de holdt ud, og da dagen var omme, var festivalen det også. Ledelsen kunne godt se, at det ikke nyttede at sætte politiet ind mod nogle af verdens ypperste filminstruktører.

Jeg var selv til stede i salen under den stormfulde festivallukning, idet jeg havde fået fri fra filmskolen for at tage til Cannes. Ved den lejlighed lykkedes det at få et kort

interview med Godard på min båndoptager. Han sagde nogle ord, der kom til at stå som et motto for mit senere filmarbejde:

> Hver gang en ung mand kommer til mig med et manuskript og beder mig læse det og hjælpe ham med at finde en producent, siger jeg til ham: du behøver hverken manuskript eller producent for at kunne lave film. Film består af billeder og lyde og er meget let at lave. Hvis du ikke har et 35mm Mitchell-kamera, så lav filmen på 16mm, og hvis du ikke har penge nok til 16mm, så lav den på 8mm. Vi må nedbryde filmindustriens fordomme og begrænsninger, for det er industriens skyld, vi befinder os så fjernt fra de ting, som virkelig sker.

Om sin egen rolle inden for filmindustrien sagde Godard:

> Jeg har fået lov at være fri i et fængsel. Og nu prøver jeg at undslippe fængslet med hjælp fra studenter og arbejdere i Frankrig. Via mine film søger jeg at nærme mig de kammerater, der studerer og arbejder. Vi har en masse at lære af dem, fordi vi ikke selv ved, hvad vi skal sige, eller hvordan vi skal sige det. Det vi siger, er ikke vort virkelige sprog. Filmsproget er skabt af en lille gruppe mennesker på toppen af industrien, og de har samtidig været med til at fratage os vort eget sprog.

Hvad der siden skete. Skønt de to venner Godard og Truffaut stod skulder ved skulder under festivallukningen, betød deres vidt forskellige motiver, at deres veje skiltes, og deres venskab opløstes de følgende år i dyb bitterhed. Truffaut fortsatte med at lave film, som de gamle havde gjort det, men ind imellem 'bare bedre', mens Godard tog afsked med biograffilmen og begyndte at lave billige politiske traktatfilm uden hoved eller hale og i et sprog, der føltes mere kryptisk end personligt nødvendigt. Godard havde mildest talt selv vanskeligt ved at finde sit eget sprog.

I første omgang forsøgte Truffaut på sin vanlige, kærligt-ironiske facon at tage afstand fra Godards forestillinger om at stille sig til de strejkende arbejderes disposition med sit filmkamera. Han kom med et godt eksempel på forskellen mellem f.eks. Godards og Jean-Paul Sartres revolutionære engagement: Hvis Sartre skulle skrive en indkaldelse til strejkemøde, ville han forfatte en løbeseddel, hvor der lakonisk stod, at mødet finder sted i fabrikskantinen førstkommende torsdag kl. 12, hvorimod Godard ville fortabe sig i grammatikalske overvejelser om forholdet mellem subjekt og objekt og tid og sted samt om, hvad det overhovedet vil sige at mødes, så løbesedlens ordlyd til slut ville være helt uforståelig for dem, den henvendte sig til.

Festivallukningen i 1968 fik konsekvenser. Året efter blev revolutionen inviteret indenfor med Lindsay Andersons antiautoritære kostskolefilm *If...* (*Hvis...*), der hædredes med Guldpalmen, og Glauber Rochas brasilianske cinema novo-'western' *Antonio das Mortes* (*Antonio Dræberen*), der fik prisen for bedste instruktion. Desuden fik de franske filminstruktører nu deres eget forum, Quinzaine des réalisateurs, hvor film blev udvalgt efter auteurprincippet. Men denne serie blev efterhånden overhalet indenom af hovedkonkurrencen, som nu i stigende grad fokuserede på netop auteurfilmen.

Det var dog vanskeligt for den kommercielle filmbranche at vænne sig til de nye tider. Da Hollywood-skuespilleren Ingrid Bergman i 1973 var jurypræsident i Cannes, væmmedes hun ved to af festivalens mest originale film, Jean Eustaches *La Maman et la putain* (*Moderen og luderen*) og Marco Ferreris *La Grande bouffe* (*Det store ædegilde*). Hun kunne ikke forhindre, at de menige jurymedlemmer tildelte Eustache og Ferreri juryens Grand Prix Spécial, men hun udsendte i protest en pressemeddelelse, hvor hun kaldte begge film for "sjofle og vulgære". Det er uhørt i de internationale filmfestivalers historie,

at en jurypræsident således falder sin egen jury i ryggen. Til gengæld er det disse to kontroversielle film, vi husker fra den festival, hvorimod vi for længst har glemt de to opportunistiske guldpalmevindere, Jerry Schatzbergs *Scarecrow* (*Fugleskræmslet*) og Alan Bridges' *The Hireling* (*Hyrechaufføren*).

Chabrol og Godard var de to bølgeinstruktører, der sidst blev inviteret til Cannes. Efter ungdommens eksperimenter og de modne års mesterværker endte Chabrol fra midt i 70'erne som en af de rutineinstruktører, han selv ville have taget afstand fra i sine år som filmkritiker – og først i den egenskab blev han accepteret af Cannes-festivalen, nemlig med *Violette Nozière* (1978, *Giftmord*).

For Godard skulle der gå hele tyve år, inden han blev inviteret til Cannes. Det skete først i 1980 med *Sauve qui peut (la vie)* (*Slow Motion*), som betegner hans tilbagevenden til biograffilmen. Filmen handler dog meget betegnende om en instruktør, der ikke mere kan lave film, og Godard selv var nu blevet så tandløs, at han i samarbejde med festivalledelsen lod uddele en løbeseddel, hvori han advarede publikum mod, at *Sauve qui peut (la vie)* rummer scener, som muligvis kunne virke krænkende. Gid det var så vel.

Det kunne jo mildest talt ikke falde Godard ind at uddele den slags løbesedler, da han virkelig lavede krænkende film. Men når fanden bliver gammel, kan han fristes til at søge politisk asyl i klostret. De kommende år blev en række Godard-film inviteret til Cannes, og de handler alle om en træt instruktør, der ikke mere kan lave film. I *Prénom Carmen* (1983, *Fornavn Carmen*) spillede han endog med en vis selvindsigt hovedrollen som en instruktør, der er indlagt på psykiatrisk afdeling.

Truffaut blev derimod ikke inviteret tilbage til Cannes mere, skønt han lavede nogle af sine bedste film efter 1968. I *La Nuit américaine* (1974, *Den amerikanske nat*) spillede også han en filminstruktør, som i modsætning til Godard er vital og inspireret og gennemfører sin film imod alle odds. Her ydede Truffaut en vital og uforbeholden hyldest til den filmkunst, som Godard ikke længere magtede.

Noter

1. François Truffauts artikel er oversat til dansk i Ib Monty og Morten Piil: *Se – det er film 3* (Fremad, 1966).
2. Alexandre Astrucs artikel er oversat til dansk i Ib Monty og Morten Piil: *Se – det er film 3* (Fremad 1966).
3. François Truffaut er citeret efter Anette Insdorff: *François Truffaut* (Papermac 1978).

François Truffaut under optagelserne til *Les Deux anglaises et le continent* (1971, *De to englænderinder*).

Frihedens grænser

François Truffaut og nødvendigheden af at være traditionel for at være moderne

Af Henrik Uth Jensen

Da jeg var kritiker, mente jeg at en vellykket film på samme tid måtte udtrykke en idé om verden og en idé om filmkunsten [...] I dag kræver jeg, at en film enten udtrykker fornøjelsen ved filmskabelsen eller det smertelige ved filmskabelsen. Jeg er på ingen måde interesseret i noget derimellem; jeg er ikke interesseret i film, som ikke vibrerer.
François Truffaut (1978: 6).

Hovedfiguren i den franske nybølges bestræbelse på at finde et både mere personligt og mere virkelighedsnært filmisk udtryk var François Truffaut (1932-84). Som kritiker introducerede han med artiklen "Une certaine tendance du cinéma français" ("En vis tendens i fransk filmkunst")[1] i 1954 et nyt filmsyn, som

Les Quatre cents coups (1959, *Ung flugt*).

nærmest skulle få karakter af et manifest for nybølgens instruktører. Truffaut var dengang bare 21 år, og fem år senere skulle han med sin debutfilm, *Les Quatre cents coups* (1959, *Ung flugt*), demonstrere det såvel kunstneriske som kommercielle potentiale i personlige film optaget på lavt budget uden for studierne.

At Truffaut opfattede sig som del af eller måske ligefrem bannerfører for en ny tendens i fransk film, er indiskutabelt, men samtidig betonede han konsekvent sin og kollegernes uafhængighed af en egentlig filmbølge. Nok arbejdede de inden for fælles rammer, men de fandt hver især deres eget personlige udtryk. Kort før premieren på *Les Quatre cents coups* udtalte Truffaut i tidsskriftet *Arts* (29. April, 1959):

> Jeg ser kun ét fællestræk ved de yngre filmskabere; alle spiller systematisk pinball, i modsætning til de ældre instruktører, som foretrækker kortspil og whisky. Dette er intet paradoks, for bortset fra spillet observerer jeg mest af alt forskelle imellem os. Vi kender hinanden, selvfølgelig, vi holder af de samme film, vi udveksler venskabeligt idéer, men når man bedømmer resultatet af vores arbejde på lærredet, er det tydeligt, at Chabrols film intet har at gøre med Malles film, som igen intet har til fælles med mine. (Truffaut 1969: 225).

Mens flere af hans samtidige bestræbte sig på at fremme nybruddet og det moderne, var Truffauts virke båret af kærligheden til traditionerne. Han ville som instruktør hellere udvide end sprænge rammerne

François Truffaut.

og var meget eksplicit om sine forbilleder. Jean Renoirs særlige forståelse for menneskets væsen og Alfred Hitchcocks betoning af sammenhængen mellem filmsproget og tilskuerens reaktion blev de to pejlemærker, der gav Truffaut svar, når han som instruktør skulle løse et filmisk problem.

I det følgende vil jeg se nærmere på Truffauts virke som kritiker, instruktør og manuskriptforfatter. Med udgangspunkt i artiklen fra 1954 vil jeg diskutere hans debutfilm og vise de modsatrettede kræfter – længslen efter frihed og behovet for rammer – som kom til at dominere Truffauts film frem til hans død i 1984. Eftersom den tendens i fransk filmkunst, som 1954-artiklen gør op med, især var kendetegnet ved filmatiseringer, vil jeg desuden foretage et længdesnit i Truffauts oeuvre og se på hans egen tilgang til manuskriptskrivning generelt og til filmatiseringer i særdeleshed.

En vis tendens. Nybølgen blev undfanget i januar 1954. Det skete med Truffauts banebrydende artikel "En vis tendens i fransk filmkunst", der blev publiceret i *Cahiers du cinéma*. Filmtidsskriftet var blevet grundlagt blot tre år forinden af bl.a. filmkritikeren André Bazin (1918-58) og blev omgående toneangivende i den fransksprogede verden. Omkring sig havde Bazin samlet en gruppe yngre filminteresserede, hvoriblandt særligt Eric Rohmer (f. 1920) og

François Truffaut kom til at tegne det nye filmmagasins profil.

Med fjorten års aldersforskel blev Bazin Truffauts mentor. Han havde allerede opdaget Truffaut i 1948, da denne var gerådet i økonomiske vanskeligheder med sin filmklub. Bazin og hans kone hjalp flere gange Truffaut. Da han blev anklaget for at desertere fra hæren, gik Bazin i forbøn for ham og reddede ham fra fængsel ved at skaffe ham arbejde, bl.a. på *Cahiers du cinéma*.

Truffauts forståelse af film blev således farvet af Bazins idéer om en realistisk filmkunst baseret på sekvensindstillinger og dybdefokus. Intet havde dog større indflydelse på Truffaut end Bazins og Alex-andre Astrucs idé om instruktøren som den egentlige skaber af en film. Kameraet skulle med Astrucs ord være instruktørens pen, og en film skulle med Jacques Rivettes formulering udtrykke sig i første person ental. Dette er i kortform auteur-politikken.

I sit kritiske virke gjorde Truffaut (undertiden under pseudonymet Robert Lachenay) auteuren til sit omdrejningspunkt. Enere som Jean Renoir, Jacques Tati, Robert Bresson og Jean Cocteau blev fremhævet på den hjemlige scene, mens han og *Cahiers'* øvrige unge løver hyldede amerikanske auteurs som Charles Chaplin, Alfred Hitchcock, Howard Hawks og Nicholas Ray, som indtil da ikke havde nydt synderlig kritisk anerkendelse.

I Truffauts hænder blev auteur-begrebet spidset til og drejet i en stærkt polemisk retning. Her var Bazin grundlæggende uenig med både sin protegé og tidsskriftets øvrige unge løver. For Bazin var værket – og ikke instruktøren – stadig det egentlige emne for kritikken. Når Truffaut igen og igen konstaterede, at den bedste film af en instruktør som John Huston til enhver tid ville være mindre interessant end den ringeste film af Howard Hawks, replicerede Bazin således, "auteur, ja, men af hvad?" (Bazin 1957, citeret efter *Cahiers du cinéma – the 1950s*, s. 258).

Allerede fra 1952 blev Truffaut berygtet for sine perfide angreb på nogle af de centrale figurer i fransk film. Og med artiklen "En vis tendens i fransk filmkunst" gjorde den unge hedspore op med den litterært baserede kvalitetsfilm. Artiklen var et oprigtigt forsøg på at afdække svaghederne ved den franske prestigefilm, men det er fristende også at se den som et manifest for et nyt filmsyn og en ny mere personlig filmkunst med Truffaut og hans kritikerkolleger Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette og Jacques Doniol-Valcroze som frontløbere.

'Kvalitetstraditionen' døber Truffaut sarkastisk den tendens i fransk filmkunst, som han giver en yderst kritisk karakteristik af. Det er primært manuskriptforfatterne Jean Aurenche og Pierre Bost, der står for skud. Det er sigende, at det er dem, og ikke instruktørerne, som bliver regnet for centrale i denne tradition.

Artiklen blev til over en periode på næsten tre år, hvor Bazin rådede Truffaut til talrige præciseringer og nuanceringer. Til brug for artiklen opsøgte Truffaut i 1952 Bost og lånte flere manuskripter, som han leverede tilbage med en venlig takkehilsen.

Men selv efter talrige revisioner står artiklen stadig så skarp og uforsonlig, at Truffaut ifølge Bertrand Tavernier i Serge Toubiana og Michel Pascals dokumentarfilm *François Truffaut: Portraits volés* (1993) i et privat brev senere sagde undskyld til Pierre Bost. Dette kan dog ikke bekræftes af andre kilder.

Artiklen blev, af tre årsager, den vigtigste i *Cahiers'* historie. For det første, fordi den som den første udtrykte de fordringer til instruktøren som personlig filmskaber, som man i dag tager for givet. For det an-

Den kritiske Truffaut i biografen (s.m. Claude Jade).

det, fordi den lagde fundamentet for nybølgen. Og for det tredje, fordi den klargjorde nogle af de udfordringer, romanfilmatiseringer rummer. I det følgende vil artiklen primært blive set i lyset af dens indflydelse på nybølgen.

Lad os opsummere de fem centrale punkter i Truffauts karakteristik af kvalitetstraditionen. Den

- vægter manuskriptforfatter over instruktør (upersonlige film);

- låner seriøsitet ved at filmatisere lødige romaner og klassikere;
- vælger nemme løsninger med henvisning til det uoversættelige i litteraturen;
- lader historien følge maksimer frem for personer;
- arbejder med en ydre realisme (sådan er verden) frem for en indre sandhed (sådan er jeg).

Denne karakteristik af den dominerende tendens i fransk film kan formuleres positivt som en hyldest til film, der fortjente større udbredelse. Men implicit i artiklen ligger samtidig en slags programerklæring for de unge *Cahiers*-kritikere, som fem år senere skulle springe ud som instruktører.

De fem karakteristika kan således omsættes i fem generelle fordringer til film. Fem fordringer, som bliver bærende for Truffauts egen filmkunst, men som også kan ses som en poetik for nybølgefilmen:

- filmens ophavsmand må være den personlige filmskaber (auteur);
- film må bedømmes ud fra sig selv og ikke ud fra forlæggets kvalitet;
- filmatiseringer må tage udfordringen med 'det uoversættelige' op og i øvrigt være loyal over for det værdisæt, romanen måtte rumme;
- film må give afkald på maksimer;
- film må tage udgangspunkt i den indre sandhed og den personlige erfaring.

I disse fem punkter finder man de træk, som Truffaut har til fælles med sine nybølgekolleger. Formuleringerne er nemlig brede nok til, at så vidt forskellige filmskabere som Jean-Luc Godard, Claude Chabrol og Alain Resnais hver især kunne finde deres egen umiskendelige stil inden for disse rammer.

Hvor Bazin i sin filmkritik stræbte mod at forstå filmens væsen i en sådan grad, at hans samlede essays kan læses som en decideret filmteori, gjaldt det for den uskolede Truffaut ikke på samme måde om at forstå film i generel forstand. Han var i stedet den skarpt sansende kritiker, der aldrig tøvede i sine ofte idiosynkratiske vurderinger. Lidenskabeligt forsvarede han sine helte, og lige så passioneret revsede han de instruktører, der ikke levede op til den idealstandard, alle film i hans øjne måtte måles efter. Men uanset om hans kritik var positiv eller negativ, kunne den altid læses som et forsvar for filmkunsten.

Med sin kompromisløshed blev Truffaut 1950'ernes betydeligste filmkritiker. Men parallelt med sit arbejde som kritiker instruerede han i 1958 den lovende kortfilm *Les Mistons* (*Lømlerne*), der indvarslede såvel den løse, handlingsforankrede realisme som den optagethed af kærligheden og barndommen, der kom til at gå som en rød tråd igennem hans værk. Da Bazin døde den 11. november 1958, havde Truffaut netop påbegyndt optagelserne til sin første spillefilm.

Truffauts karriere som filmkritiker ophørte i 1959. Frem til sin død fortsatte han ganske vist med at skrive om film, men fra det øjeblik, han havde haft sin instruktørdebut, fandt han det upassende at kritisere sine kolleger. Han skrev herefter kun om film og instruktører, der kunne begejstre ham.

At den skarpe kritiker skulle blive en blid og nænsom instruktør, uden at at gå på kompromis med sine idealer, det havde de færreste nok forestillet sig. Men med sit forsonlige blik på menneskets svagheder, manier og besættelser og sin kærlighed til litteraturen og filmen blev Truffaut hurtigt sin generations mest indflydelsesrige instruktør.

Debutfilmen. Med *Les Quatre cents coups* fødtes den franske nybølge. Indtil da var alt

krusninger og skvulp. Men da Truffauts debutfilm ramte Cannes i 1959, var man ikke i tvivl om, at her var en ny måde at tænke og producere film på. Filmen var sammen med Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959, *Hiroshima, min elskede*) udtaget til hovedkonkurrencen, og den indbragte Truffaut prisen for bedste instruktion. I første omgang gjorde *Les Quatre cents coups* indtryk på Truffauts franske kolleger. I anden omgang fik den indflydelse på den internationale filmkunst i en sådan grad, at alle væsentlige nybrud siden har målt sig op imod den franske nybølge.

Titlen henviser til en fransk talemåde, "faire les quatre cents coups" – hvilket kan oversættes til 'at lave ballade' eller 'at gøre oprør'. Var det ikke netop dét, Truffaut havde anstrengt sig for i sin tid som kritiker?

De selvbiografiske træk i denne film, som Truffaut skrev i tæt samarbejde med forfatteren Marcel Moussy, er åbenlyse. Hovedpersonen Antoine Doinels sammenstød med forældre, lærere, politi og andre autoriteter afspejler instruktørens egne erfaringer. Også kærligheden til litteraturen og filmen er Truffauts egen. Og det samme er længslen efter den fuldstændige frihed, som leder Doinel frem til havet i filmens legendarisk fastfrosne slutscene.

Les Quatre cents coups er en tilnærmelsesvist direkte skildring af Truffauts egen opvækst, hvor han konstant blev afvist af sin mor. Men da han lavede filmen, var barndommen kommet så meget på afstand rent tidsmæssigt, at han var i stand til at skildre forældrenes svigt fuldstændig neutralt og uden den sorg og vrede, som han først sent var i stand til at slippe i sit virkelige liv.

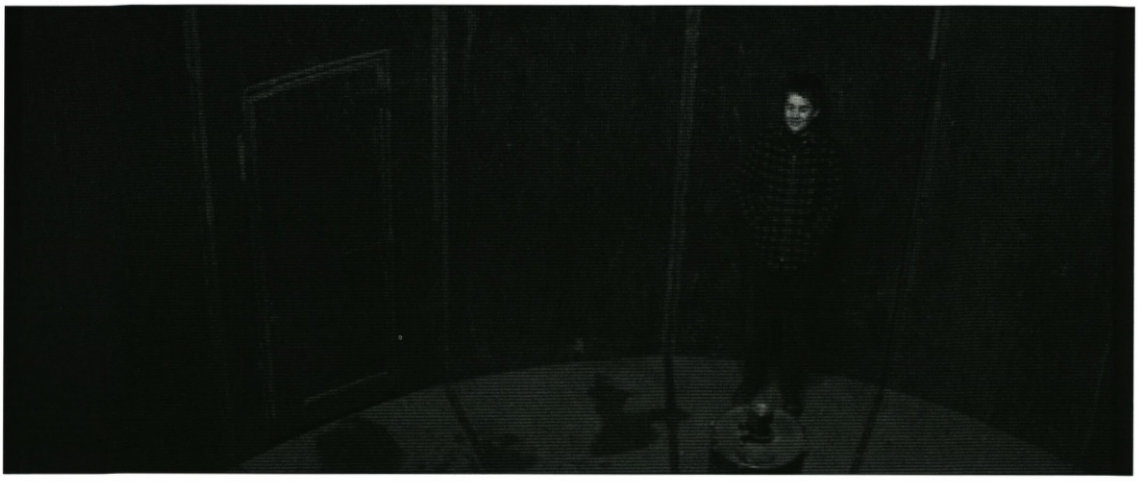
Antoine (Jean-Pierre Léaud) forsømmes af sin mor og sin ellers joviale stedfar, og hans kammerat René er ikke sen til at overtale ham til at pjække fra den skole, hvor læreren ikke forstår at værdsætte den på én gang opvakte og oprørske Antoine. De to drenge tilbringer dagene som ren *Zéro de conduite* med brætspil, cigarer og rødvin, indtil lommerne er tomme, og de napper en skrivemaskine fra stedfaderens arbejde for at pantsætte den. Da Antoine bliver pågrebet og ryger i forvaring, er hans mor ikke sen til at afskrive ham fuldstændig – for hende kommer episoden blot som en belejlig anledning til at sende ham på et hjem for besværlige unge. Det er herfra, han til slut flygter ud til havet, løber og løber, mens kameraet følger ham i et langt tracking-shot, indtil han ude i vandkanten vender sig om og ser udtryksløst ind i kameraet.

Én scene i filmen er et kondensat af Antoine Doinels situation, samtidig med at den også kan siges at opsummere Truffauts tilgang til det at lave film: scenen, hvor Antoine og René pjækker første gang og går i tivoli.

Vi ser sjovt nok aldrig hele tivoliet med de mange forlystelser. I stedet klippes direkte til en bestemt forlystelse, som Antoine prøver, mens René ser på: en stor tromle, der fungerer som centrifuge. Når tromlen roterer, presses Antoine og de øvrige i forlystelsen mod tromlens væg. Ved fuld hastighed er kraften stærkere end tyngdekraften, og presset op mod væggen kan Antoine derfor kravle rundt og se verden på hovedet.

Denne centrifugale bevægelse kendetegner hele filmen, som påpeget af Roy Jay Nelson (Nelson 1985). Fra åbningsbilledets køretur omkring Eiffeltårnet beskriver *Les Quatre cents coups* én lang spiralerende bevægelse, hvor Antoine søger væk fra skole, hjem, politi og ungdomshjem, indtil han når den yderste grænse: det hav, han altid har drømt om.

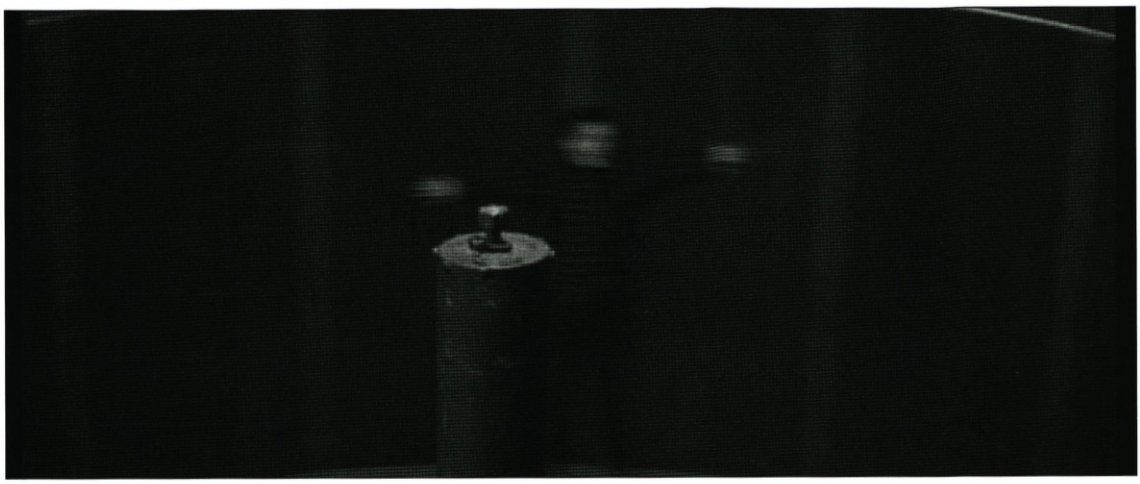
Men dette er kun den ene side af tivoli-

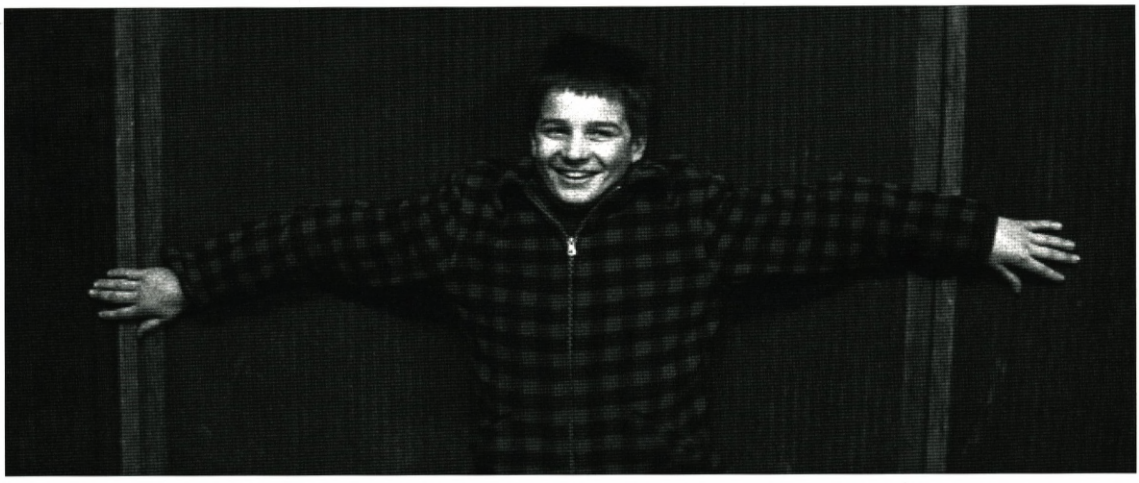


centrifugen, for det er jo ingen fornøjelse at blive kastet ud og bort. Det vil de færreste slippe helskindede fra. Nej, forlystelsen består i mødet mellem centrifugalkraften og den begrænsning, der ikke blot forhindrer Antoine i at blive slynget ud gennem luften, men tillige gør ham i stand til at overvinde en mere permanent kraft: tyngdekraften.

At centrifugen betyder noget ganske særligt for Truffaut, er da også tydeligt. For det første er det alene Antoine, der prøver forlystelsen, mens René nøjes med at se på. Og for det andet er det netop centrifugescenen, instruktøren har valgt til sin egen, Hitchcock-agtige cameo-optræden. I det øjeblik, hvor Antoine forlader centrifugen, ser vi således Truffaut selv stige ud fra forlystelsen umiddelbart efter Antoine. Han har med andre ord underkastet sig samme kræfter som sin hovedperson.

Centrifugen i tre indstillinger. Det kan derfor være nyttigt at studere, hvordan scenen er filmet (af den erfarne Henri Decaë, der forinden havde arbejdet for Jean Cocteau, Jean-Pierre Melville, Claude Chabrol og Louis Malle). Fordelt på femten klip er





Antoine og vennen René, da Antoine prøver centrifugeforlystelsen i *Les Quatre cents coups* (1959, *Ung flugt*).

der tre grundindstillinger med hver sin kameraposition. Den første giver et stationært blik ned på Antoine fra noget, der må betragtes som Renés synsvinkel (R). Derfra klippes til en indstilling fra tromlens væg i noget, der svarer til Antoines optiske *point of view* (A) op på René og de øvrige tilskuere. Der veksles helt klassisk mellem disse subjektive indstillinger, der understreger forholdet mellem de to venner, mens tromlen sætter sig i bevægelse. Antoine suser forbi og bliver uigenkendelig for Renés og vores blik. Tilsvarende opløses René i Antoines POV til vandrette linjer, i takt med at centrifugen vinder fart.

Da Antoine og René ikke længere kan se hinanden, introduceres en ny indstilling, der ikke er begrundet i personernes blikke: en 'objektiv' indstilling (O) fra tromlens akse ud mod Antoine. Det er her, hvor centrifugen arbejder på sit højeste, at Antoine er i stand til med største besvær at kravle rundt med ryggen mod væggen, så han kommer til at se verden på hovedet. Først da tromlen sagtner farten og står stille, bliver den objektive indstilling overflødig, og billederne af Antoine, der hamrer på døren for at komme ud, er igen fra Renés syns-

vinkel.

Udvekslingerne mellem René og Antoine indrammer scenen, men det er betegnende, at når synsvinklen til slut går tilbage til René, møder Antoine ikke længere hans blik. Scenen starter med drengenes samhørighed, men efter oplevelsen i centrifugen, er Antoine en erfaring rigere, som han ikke kan dele med René.

Skulle sekvensen sættes på formel, ville den se sådan ud: RARAOAOAOAOAOORA. Da der næsten konsekvent alterneres mellem på den ene side de to blikke på Antoine og på den anden side Antoines POV, er (A) hyppigst forekommende, men i den tidslige udstrækning dominerer den objektive indstilling (O), som foretager samme bevægelse som Antoine om tromlens akse. Fokus er således mindre på, *hvad* Antoine oplever, end på, hvordan han *reagerer* på oplevelsen.

Det giver mening at se scenen som et billede på Antoines splittelse mellem to kræfter. På den ene side ønsket om at løsrive sig, at slippe bort, og på den anden side behovet for grænser, her repræsenteret ved væggen.

Det er i dette spændingsfelt mellem frihedstrang og længsel efter rammer, mange af Truffauts film udspiller sig. Antoine får ofte nok forældrenes vrede at føle, men samtidig kerer de sig ikke tilstrækkeligt om ham til at udstikke egentlige rammer. I stedet er han overladt til sin egen samvittighed. Det er sigende, at han slipper af sted med at stjæle skrivemaskinen fra sin stedfars arbejdsplads, men bliver pågrebet, da han får samvittighedskvaler og returnerer den. Det er ikke hans gale streger, men hans egen moral og forsøg på at opføre sig ordentligt, der bringer ham i fedtefadet.

Afsløringen blev et fundamentalt element i Truffauts hovedværker, såsom *La Peau douce* (1964, *Silkehud*), *Fahrenheit 451* (1966), *La Sirène du Mississippi* (1969, *Den falske brud*), *La Nuit américaine* (1973, *Den amerikanske nat*) og *Le Dernier métro* (1989, *Den sidste metro*). På mange måder er det her, slægtskabet med Alfred Hitchcock bliver tydeligst: Det handler ikke så meget om skyld som om skam. Ikke mindst i de af Truffauts film, der skildrer repressive miljøer – som netop *Les Quatre cents coups*, *Fahrenheit 451* og *Le Dernier métro*.

Centrifugescenen kan imidlertid også opfattes som en metafor for Truffauts æstetiske praksis, for det er netop i forholdet mellem tradition og nybrud, at Truffaut udfolder sig mest suverænt.

Inspirationskilder. I "En vis tendens i fransk filmkunst" havde Truffaut plæderet for et dristigt filmsprog, men i sammenligning med Godards konstante regelbrud, Alain Resnais' fragmenterede fortællinger og Jacques Rivettes improviserede gåder kan *Les Quatre cents coups* og Truffauts øvrige film umiddelbart virke konventionelle. Det klassiske lå ham så meget på sinde, at han jævnligt er blevet anklaget for at skabe nøjagtigt lige så borgerlige film som dem, han skosede i sin berømte artikel fra 1954. Det, Truffaut kritiserede, var imidlertid ikke den borgerlige film, men derimod den forfalskede, letkøbte antiborgerlighed. At lade dristig og ukonventionel var for Truffaut æstetisk hykleri. Truffaut så altid sit arbejde som en forlængelse af en tradition. Når det kom til kamera og klipning, orienterede han sig efter Hitchcock. Når det kom til følelser og forholdet mellem mennesker, orienterede han sig efter Jean Renoir. Men selv om han i høj grad lod sig inspirere af nogle af filmhistoriens store klassiske mestre, var Truffauts æstetiske praksis aldrig konventionel.

Hør blot, hvordan han selv beskriver

inspirationen fra Hitchcock i den helt centrale scene i *Les Quatre cents coups*, hvor Antoines mor pludselig dukker op i hans klasse, efter at han har forklaret sit fravær med, at hun var død:

Jeg ville aldrig have kunnet klare den scene i 'Ung flugt', hvor moderen kommer for at hente drengen, hvis jeg ikke havde tænkt på Hitchcock. [...] Hele billedfølgen baserer sig på blikkene. Først opdager læreren noget bag døren med ruden, derefter ser man igen læreren, der går ned mod inspektøren; i det øjeblik er der et middeltæt nærbillede af Jean-Pierre, som er en smule urolig, som føler, det drejer sig om ham, derefter inspektørens og lærerens stumme samtale og så et nært billede af Jean-Pierre og hans kammerater, som begynder at ane noget ved at se ham blegne. Derefter et billede, som ikke er ordentligt komponeret, men som er meget Hitchcock-agtigt – idéen – det viser inspektørens finger, som gør tegn til drengen. Det er en helt diabolsk idé, og derefter drengen, der gør gestus mod brystet ("Mig?") og så endelig moderens ankomst med et irreelt blik bag ruden. Det er her, Hitchcock er genial – han kan finde det øjeblik, hvor man ikke længere skal være realistisk. Det logiske ville være, at en moder som kommer i en klasse, ikke ved, hvor hendes søn er, og hendes blik skulle altså søge efter ham. Men hvis blikket går i forskellige retninger, er det ikke effektivt, og derfor har jeg ladet hende se direkte i drengens retning, som om hun vidste, hvor han sidder i klassen. På den måde bliver blikket forstenet, for det ser på os, ser på kameraet." (Interview med Truffaut i *SCRIPT*, april 1962, nr. 5, citeret efter Piil 1965: 4).

Antoines stedfar kvitterer på stedet med to syngende lussinger til den uvorne knægt, og i scenen umiddelbart efter reflekterer Antoine over, hvad han nu skal gøre. Her henleder Truffaut selv opmærksomheden på den skjulte inspiration fra Renoir:

I denne scene er dialogen temmelig vanskelig, fordi den virker lidt uvirkelig som barne-dialog; man måtte passe på, at folk ikke kom til at le. Det er da drengen siger: "Efter denne historie vil jeg ikke være hjemme længere, færdig med det – jeg vil forsvinde og leve mit eget liv". Han overdriver jo her, og man må have et barns mentalitet i tankerne, for at forstå sådan noget, thi hos et barn forfalskes proportionerne altid. Scenen var også vanskelig at spille – hvis den fik eftertryk, ville den blive latterlig. Jeg klarede mig ved at tænke på Renoir, for det er et problem, der angår spillet og ikke teknikken.

Jeg tænkte på den scene i "Menneskedyret" [La Bête humaine, 1938 (red.)], hvor Gabin vender tilbage til lokomotivet tidligt om morgenen efter at have dræbt Simone Simon, og siger til Carette med en betingelsesløs åbenhertighed og en utrolig enkelhed: "Ja, så skal jeg aldrig se hende mere, jeg har dræbt hende ... du forstår nok ...vi fortsætter med arbejdet ...". – Det, som er så vidunderligt her, er, at Renoir lader ham sige noget så usædvanligt på en så simpel måde. Derfor lod jeg i det øjeblik Jean-Pierre spille som Gabin for at hjælpe ham med at finde det rigtige udtryk.

Disse påvirkninger er usynlige, underjordiske er de virkelige arbejdspåvirkninger. Ikke en sjæl ville komme til at tænke på "Menneskedyret" ved at se denne scene." (Ibid.: 5).

Mestrenes indflydelse på Truffaut er, som han selv udtrykker det, underjordisk. Der er ikke tale om, at han kopierer hverken deres film eller deres stil. Snarere tjener de som forbilleder ved selve den måde, hvorpå de tænkte film. For Truffaut var der ingen regler, men regelmæssighed. Han udfordrer, bøjer og varierer konventionerne, men tager dem aldrig for givet.

En auteur og hans forfattere. En af de centrale fordringer i "En vis tendens i fransk filmkunst" var, at manuskript og manuskriptforfatter skulle være underlagt instruktørens interesser. Det betød imidlertid ikke, at instruktøren nødvendigvis selv skulle skrive sit manuskript. I modsætning til solisten Eric Rohmer skrev Truffaut således kun i et enkelt tilfælde et manuskript helt på egen hånd – til *La Sirène du Mississippi*, der var baseret på en kriminalroman af William Irish (pseudonym for Cornell Woolrich).

Helt fra debutfilmen brugte Truffaut manuskriptforfattere, hvilket formentlig hang sammen med hans kærlighed til kollektive processer, men nok også skyldtes

Françoise Dorléac i *La Peau douce* (1964, *Silkehud*).

den tidligere kritikers angst for, hvordan filmen ville blive modtaget. Hvor perfektionisten Kubrick søgte at overvinde denne angst ved at overveje og finpudse enhver detalje i det uendelige, indtil han var overbevist om, at nu kunne han ikke gøre det bedre – og det derfor kunne være ligegyldigt, hvad nogen anden måtte mene om resultatet – bestod Truffauts metode i simpelthen at holde sig i arbejde. Når en af hans film fik premiere, var han allerede i fuld gang med den næste. Skulle den aktuelle film floppe, var han allerede videre. På den måde vaccinerede han sig imod kritikkens og publikums dom, samtidig med at han blev en af sin generations mest produktive instruktører.

Men en sådan produktivitet kan ingen opretholde, hvis man insisterer på at være drivkraft i alle filmens faser. Derfor overlod Truffaut fra starten arbejdet med manuskripterne til manuskriptforfattere – eller rettere: til venner, medarbejdere og skønlitterære forfattere.[2] Og da han i 1960'erne fik økonomisk mulighed for det, uddelegerede han sine idéer til flere forskellige forfattere, som således arbejdede sideløbende på forskellige projekter.

Ligesom Resnais og amerikanerne har jeg tænkt mig at sætte tre eller fire manuskriptforfattere (som Moussy, Gruault og de Givray) til at arbejde med filmidéer, jeg har reserveret til mig selv. Bliver projekterne ikke til noget, vil jeg betale dem for at lægge dem døde, og to eller tre gange mere, hvis filmen bliver realiseret. Og jeg vil mø-

des med dem hver for sig ugentligt for at udvikle strukturen. (Truffaut i brev til Helen Scott 27. november 1964, cit. efter Truffaut 1989: 256-57).[3]

Sin mest personlige film, *La Peau douce*, skrev Truffaut i samarbejde med Jean-Louis Richard, der siden også skulle bidrage til *Fahrenheit 451*, *La Mariée était en noir* (1967, *Bruden var i sort*) samt – i samarbejde med Suzanne Schiffman – *La Nuit américaine*, foruden at spille rollen som den magtfulde teaterkritiker Daxiat i *Le Dernier métro*.

Historien i *La Peau douce* var inspireret af en avisnotits om en kvinde, der skød sin utro ægtemand, men filmen blev indspillet i Truffauts egen lejlighed i løbet af det sidste år, han boede sammen med sin første kone. Den skildrer nøgternt, hvordan den mandlige hovedperson styrer mod sin egen undergang, ude af stand til at vælge mellem de to kvinder, han elsker. Virker han veg eller ubeslutsom, er det fordi, han kun er i stand til at vælge kærligheden til. Omgivelserne må vælge fra på hans vegne. Lidt på samme måde som Truffaut selv, der konsekvent forelskede sig i sine skuespillerinder og kun formåede at være tro mod filmen.

Den, der havde det tætteste samarbejde med Truffaut, var utvivlsomt Suzanne Schiffman, der startede som scripter på hans anden film og hurtigt blev hans mest betroede medarbejder. Hvor de øvrige manuskriptforfattere, med undtagelse af Richard, sjældent fik lov og lejlighed til at se optagelserne, så virkede Schiffman fra 1970 som instruktørassistent på hovedparten af Truffauts film. På det tidspunkt fungerede hun reelt som konsulent på hans manuskripter, og netop hendes indblik i filmproduktion gjorde det naturligt, at hun skrev *La Nuit américaine* sammen med Truffaut og Richard. Derefter fortsatte hun med manuskripter til yderligere seks af hans film: *L'Argent de poche* (1976, *Lommepenge*), *L'Homme qui aimait les femmes* (1977, *Manden der elskede kvinder*), *L'Amour en fuite* (1979, *Kærlighed på flugt*), *Le Dernier métro*, *La Femme d'à côté* (1981, *Kvinden overfor*) og *Vivement dimanche!* (1983, *I al fortrolighed*).

Det er således tydeligt, at Truffaut var meget omhyggelig med, hvem han gav sine manuskript-idéer. Han valgte sine forfattere ud fra en klar viden om deres styrker og begrænsninger, og han overvågede skriveprocessen nøje. Desuden lod han gerne forfatterne arbejde i årevis på den samme idé med stadig nye revisioner af manuskriptet, indtil han fandt det modent til at gå i produktion.

Filmatiseringer. Når Truffaut i 1954 skriver, at en film aldrig må låne prestige i forlægget – som det skete i datidens mange filmatiseringer af lødige romaner og klassikere – skal det ikke opfattes som et krav om alene at arbejde med originalmanuskripter. Blandt Truffauts 21 spillefilm bygger kun omkring halvdelen på originalmanuskripter: foruden serien om Antoine Doinel er det *La Peau douce*, *La Nuit américaine*, *L'Argent de poche*, *L'Homme qui aimait les femmes*, *Le Dernier métro* og *La Femme d'à côté*.

Men allerede Truffauts film nr. 2, *Tirez sur le pianiste* (1960, *Skyd på pianisten*), var en filmatisering, af den amerikanske pulp-forfatter David Goodis' roman *Down There*. Ligesom Hitchcock fandt Truffaut ofte sit materiale i kriminalromaner og foretrak i det hele taget at filmatisere mindre kendte og anerkendte fortællinger frem for de store klassikere. Da han i *La Chambre verte* (1978, *Det grønne værelse*) tog udgangspunkt i Henry James, var det fragmenter og motiver fra tre af James' mindre kendte fortællinger, som inspirerede ham

Jeanne Moreau i *Jules et Jim* (1962, *Jules og Jim*).

– og *La Chambre verte* blev da også markedsført som en Truffaut-film, ikke som en Henry James-filmatisering.

Nøgleværkerne i Truffauts oeuvre er imidlertid på mange måder hans filmatiseringer af Henri-Pierre Rochés to romaner, *Jules et Jim* (1961, *Jules og Jim*) og *Les Deux anglaises et le continent* (1971, *De to englænderinder*), som set under ét skildrer kærlighedstrekanten som utopi og dystopi med henholdsvis kvinden og manden som centrum. Hvor Truffaut i sine krimier først og fremmest låner plot eller den centrale idé fra forlægget, fastholdt han i Henri-Pierre Roché-filmatiseringerne ordet og det litterære. I ånden fra Robert Bresson trådte oplæggets egen ordlyd tydeligt frem i fortællerstemme og dialog på en måde, så man aldrig var i tvivl om, at der var tale om litterære transpositioner. Manuskripterne til disse to film – samt *L'Enfant sauvage* (1970, *Den vilde dreng*), *L'Histoire d'Adèle H.* (1975, *I kærlighedens lænker*) og *La Chambre verte*, der alle har tilsvarende litterære kvaliteter – var skrevet i tæt samarbejde med Jean Gruault, som Truffaut havde fået anbefalet af Jacques Rivette.

Det uoversættelige i *Jules et Jim*. Lad os se nærmere på, hvordan Truffaut og Gruault 'oversætter' det uoversættelige i litteraturen til film. Slutscenen i *Jules et Jim* er et godt eksempel.

I slutningen af Henri-Pierre Rochés

roman kører den kvindelige hovedperson – som i romanen hedder Kathe – i døden med Jim for øjnene af Jules. I en slags indre monolog – eller *style indirect libre* – skildres scenen fra Jims synsvinkel, fra hans mistanke vækkes, til han fatter, at de skal dø:

> Der var ingen udvej. Jim havde været forberedt på meget, men ikke på dette.
> *Og hun fulgte med ham!*
> *Åh, så elskede hun ham altså?... I så fald elskede han også hende!* (Roché 1965: 168-69).

Men denne samhørighed opløses, da det sidste, Jim ser for sit indre blik, er Kathe i hendes elskers hænder. Derefter skiftes i flashback til Jules' synsvinkel på samme begivenheder:

> Jules fik sine bange anelser, da Kathe sagde til ham: "Se nu godt på os, Jules", og han fyldtes med rædsel, da han fik øje på rækværket, der manglede. Havde Kathe nu atter noget i sinde? (Ibid.: 169).

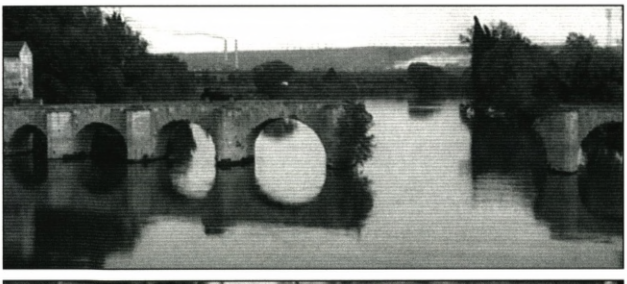
De ydre begivenheder er klare nok, men alt skildres først gennem Jims bevidsthed, hvor han ikke kan afgøre, om det, at hun tager ham med i døden, betyder, at hun elsker ham. Dernæst skildres alt gennem Jules' bevidsthed med håb, anelser og tanker om forholdet mellem de tre. Nærmest som en fortæller binder Jules i tankerne begivenheden sammen med en tidligere hændelse:

> Hvor er der dog sket meget mellem de to spring i Seinen, tænkte han ved sig selv. Det første spring skulle advare mig og forføre Jim. Det andet skulle straffe os alle sammen og vende bladet. (Ibid.: 170).

Det er imidlertid ikke en udenforstående fortæller, men den ene hovedperson, der i romanen fortolker begivenheden for læseren og dermed understreger dens narrative betydning – et greb, som ligger i naturlig forlængelse af de to titelpersoners besættelse af litteraturen.

Truffauts filmatisering af romanen bæres i høj grad af en fortællerstemme, der er løftet direkte ud af romanen, men netop her i slutscenen glimrer fortælleren ved sit fravær. Alligevel lykkes det rent filmisk at fange essensen af scenen (fotograferet af Raoul Coutard, der fra *Tirez sur le pianiste* og frem til *La Mariée était en noir* var Truffauts foretrukne fotograf):

Jules og Jim sidder i et two-shot, da Catherine kalder Jim til sig i en halvtotal ved bilen. Jim rejser sig, og kameraet følger ham mod venstre, inden det swishpan'er i forvejen og standser ved bilen, hvor Catherine råber til Jules: "Jules, se nu godt på os." Hvilket er stikordet til Georges Delerues musikalske tema, der fortsætter under resten af scenen. Catherine rykker over i førersædet, Jim stiger ind, og bilen kører ud af billedrammens højre side. Herfra klippes i en abrupt rytme, der understreger såvel det naturlige som det overraskende i forløbet: Jules alene tilbage. Et frontalt two-shot gennem bilens frontrude. Jims POV af Catherine i profil, idet hun vender sig, smiler og blinker direkte mod sit publikum. Totalbillede med panorering, der følger bilen ud på en bro. Ekstrem total, der afslører, at broen lidt længere fremme er faldet sammen. Jules rejser sig, chokeret. Jims POV ud ad forruden, hvor hullet nærmer sig. Jims POV på Catherine, der smiler. Bakspejl, hvor Jim ser udtryksløst frem for sig. Frøperspektiv neden for broen, hvor bilen kører ud mod og over kanten. Total fra den modsatte ende af broen: Bilen fortsætter ud over kanten, kameraet tilter med det ned mod floden og zoomer ind på bagenden, mens vandet plasker op og skjuler bilen kortvarigt, idet Jules' fortællerstemme vender tilbage.



I Truffauts behandling går scenen chokerende hurtigt. Alligevel bevares romanens skildring af, hvordan Jules fornemmer ulykken på forhånd, mens Jim først er intetanende, dernæst undrende og endelig accepterer Catherines handling. Der klippes herfra straks til begravelsen, hvor filmen lader Jules gå fra gravstedet, mens romanens slutord høres som fortællerstemme: "Catherine havde ofte udtrykt ønske om, at hendes aske skulle spredes for vinden højt oppe fra et bjerg. Men det tillod loven ikke." (Ibid.: 171). I hele forløbet er Catherine i centrum, men det er kun Jules og Jim, der tildeles hhv. fortællerstatus og POV. Det er igennem deres kærlighed, hendes handling skal give mening.

Sammen med Gruault beskrev Truffaut den monomane kærlighed, hvor individer knuses i forholdet mellem det ideelle og det reelle. I *Jules et Jim* kunne den kvindelige hovedperson ikke tåle tanken om, at hendes tilbederes kærlighed skulle være lige så omskiftelig som hendes egen. I både *L'Histoire d'Adèle H.* og *La Chambre verte* er kærlighedens genstand fraværende, og den elskende er dermed fri til at dyrke sin besættelse uden hensyn til virkeligheden. I *L'Histoire d'Adèle H.* tager forestillingen over i en forstand, så den vanvittige Adèle end ikke genkender sin elskede til slut, mens besættelsen af den døde i *La Chambre verte* kommer til at stå i vejen for et nyt engagement i kærligheden og de levendes rige.

Når Gruault-filmene står som en samlet enhed i Truffauts værk, kunne man fristes til at antage, at Truffauts oprindelige betoning af instruktøren på bekostning af manuskriptforfatteren var forhastet. Men man må dels huske på, at Truffaut nøje havde udvalgt sin manuskriptpartner, dels at det er umuligt at finde fælles træk mellem Gruaults film for Truffaut og hans ar-

bejde for Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Alain Resnais og Roberto Rossellini.

Truffaut og nybølgen. Med sine kritiske spidsformuleringer, sit eksempel og, ikke mindst, sin opmuntring af venner som Rohmer, Godard og Rivette gav Truffaut den ny bølge form, men når alt kommer til alt, var det kreative miljø og mængden af talenter så enormt på dette tidspunkt, at fransk film efter alt at dømme også uden Truffaut havde oplevet en form for nybølge.

I sin egen filmkunst holdt Truffaut ambitiøst fast i mennesket og det sandfærdige udtryk. Med sin kærlige accept af menneskets mange svagheder kan han opfattes som humanist, men i så fald en yderst pessimistisk en af slagsen, for selv hans mest sprudlende komedier rummer en melankolsk eller tragisk dimension. Alle hans film – hvad enten de bygger på hans eget liv eller tager afsæt i et litterært forlæg – er dybt personlige og dermed realiseringer af den auteurpolitik, han formulerede som purung kritiker. Som samlet værk minder Truffauts film os om, at den mest personlige filmkunst også er den mest universelle.

Slutscenen i *Jules et Jim* (1962, *Jules og Jim*).

Noter

1. I *Cahiers du cinéma* nr 31, januar 1954. Artiklen findes oversat til "En vis tendens i fransk filmkunst" i Monty og Piil 1966.
2. Kun i tilfældet Jean-Loup Dabadie, der adapterede Henry Farrells *Une belle fille comme moi* (1972, *En dejlig pige som mig*), valgte Truffaut en rutineret manuskriptforfatter med kendskab til fagets formalia og formler. Trods gensidig respekt mellem Truffaut og Dabadie fik denne kriminalkomedie aldrig hverken den tyngde eller den lethed, man kunne have håbet.
3. I umiddelbar forlængelse af citatet nævner Truffaut i brevet fem idéer til projekter. Det siger en del om hans langsigtede planlægning, at tre af dem realiseres – som hhv. *L'En-*

fant sauvage (1970), *L'Argent de poche* (1976) og *La Petite voleuse* (1988, *Den lille tyvetøs*, inst. Claude Miller) – mens en fjerde kan siges at være første skridt til Doinel-filmen *Domicile conjugal* (1970, *Elsker ... elsker ikke*). Kun hans idé om en kriminalkomedie med Jean-Pierre Léaud blev aldrig til noget.

Litteratur

Berre, Carole de (2005). *François Truffaut at Work*. London, Phaidon.

Bazin, André (1957). "De la politique des auteurs". In: *Cahiers du cinéma* nr. 70, april 1957.

Cahiers du cinéma – the 1950s (1985) (red. Jim Hillier). Harvard University Press.

Cahiers du cinéma – the 1960s (1985) (red. Jim Hillier). Harvard University Press.

Denby, Dave (red) (1969). *The 400 Blows*. New York, Grove Press.

Dixon, Wheeler Winston (1993). *The Early Film Criticism of François Truffaut*. Indianapolis, Indiana University Press.

Holk, Iben (red.) (1985). *Truffaut*. København, Centrum.

Insdorf, Annette (1978). *François Truffaut*. London, Macmillan Publishers Limited.

Jensen, Henrik Uth (2006). "Manden der elskede film". In: *Kristeligt Dagblad*, 1. februar 2006.

Jensen, Henrik Uth (2006). "Mellem kærlighed og uafhængighed". In: *Mifune*, nr. 15, April/maj 2006.

Nelson, Roy Jay (1985). "The Rotor: Elements of Paradigmatic Structure in Truffaut's The 400 Blows". In: *Wide Angle*, vol. 7, nr. 1 og 2, 1985.

Piil, Morten (1965). *Les Quatre cents coups*. København, Det Danske Filmmuseum.

Roché, Henri-Pierre (1965). *Jules og Jim*. København, Vintens Forlag.

Truffaut, François (1966). "En vis tendens i fransk filmkunst". In: *Se – det er film 3* (red. Monty og Piil). København, Fremad.

Truffaut, François (1969). *The 400 Blows. A Film by François Truffaut*. New York, Grove Press.

Truffaut, François (1978). *The Films in My Life*. New York, Simon and Schuster.

Truffaut, François (1989). *Letters* (red. Gilles Jacob og Claude de Givray). London, Faber and Faber.

Filmografi

1955 Une visite (kort)
1958 Les Mistons/Lømlerne (kort)
1958 Une histoire d'eau (kort, s.m. Godard)
1959 Les Quatre cents coups/Ung flugt
1960 Tirez sur le pianiste/Skyd på pianisten
1962 Jules et Jim/Jules og Jim
1962 Antoine et Colette (kort, episode i L'Amour à vingt ans/De unge elskende)
1964 La Peau douce/Silkehud
1966 Fahrenheit 451
1968 La Mariée était en noir/Bruden var i sort
1968 Baisers volés/Stjålne kys
1969 La Sirène du Mississippi/Den falske brud
1970 L'Enfant sauvage/Den vilde dreng
1970 Domicile conjugal/Elsker ... elsker ikke
1971 Les Deux anglaises et le continent/De to englænderinder
1972 Une belle fille comme moi/En dejlig pige som mig
1973 La Nuit américaine/Den amerikanske nat
1975 L'Histoire d'Adèle H./I kærlighedens lænker
1976 L'Argent de poche/Lommepenge
1977 L'Homme qui aimait les femmes/Manden der elskede kvinder
1978 La Chambre verte/Det grønne værelse
1979 L'Amour en fuite/Kærlighed på flugt
1980 Le Dernier métro/Den sidste metro
1981 La Femme d'à côté/Kvinden overfor
1983 Vivement dimanche!/I al fortrolighed

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, *Á 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 *Hudibras*, 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 stjålne 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 tomler 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.

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

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 letvægtskamera '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

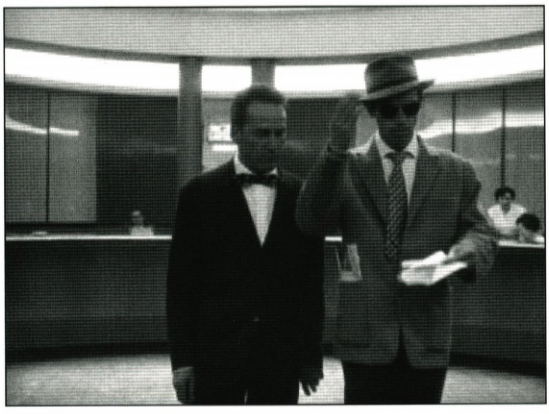
En ung pige prøver at sælge Cahiers du cinéma til Michel.

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 virkelighedssignalerende 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, *Selvmordspatruljen*) 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! Jorden 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 hinandens 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 nabodøren, 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 fortællemæssige udspil til et nyt, samtidigt publikum. Det gælder også brugen af f.eks. irislukninger og –åbninger, 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 kamerarbejde 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. snuppes 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 udhængsskabet. 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 medievant 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.

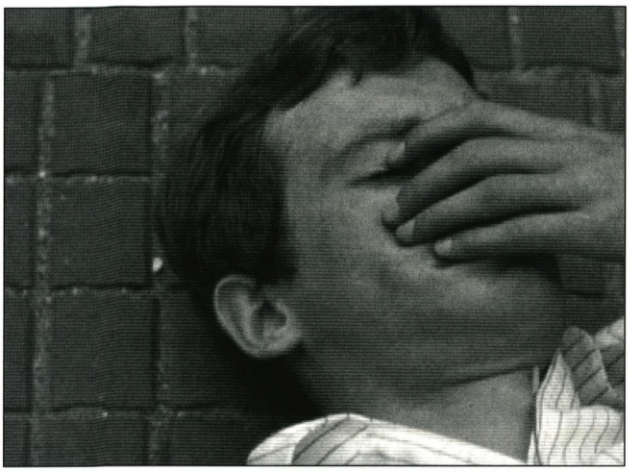
'Familie-referencerne' omkring Michel/

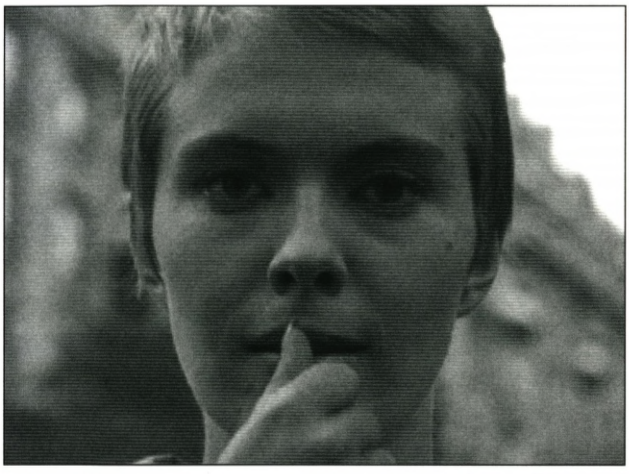
Belmondo rækker i øvrigt fra Jean Gabin i *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1936) til *Bob le Flambeur* (1956) af Jean-Pierre Melville, der har en lille rolle som skrækkelig krukket forfatter i *À bout de souffle*. Men der henvises også indforstået til de for samtidens unge måske mere nærværende *young rebels without a cause*, James Dean og Marlon 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 filmhistorien kan man finde slægtninge til Michel i skikkelse af f.eks. Alain Delons lejemorder Jef i samme Melvilles *Le Samouraï* (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 morgen, da hun skal ud at købe *France-Soir* og en flaske mælk, ringer hun så til politiinspektøren fra en café og røber, hvor Michel opholder sig. Da hun kommer tilbage til Michel, fortæller han, at Antonio har ringet 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 stædigt deres bevægelser og gang rundt i rummet, først fra en hems-lignende afsats,

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





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

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

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

irriterende, at han ikke kan lade være med at tænke på Patricia. Politiet ankommer med hvinende bremser, 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 vaklende 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 cigaretten på brostenene ved siden af hans hoved, mens han i en halvnær 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 heltedyrkelse. 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 tidsfornemmelse. Dét 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 Criterions 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.

Anna Karina, saks og Picasso i *Pierrot le fou* (1965, *Manden i månen*).

Galleri Godard

Kunsthistoriske referencer i Godards film

Af Lasse Kyed Rasmussen

Det er efterhånden en gammelkendt sandhed, at film skal ses i biografen, og denne jordnære talemåde gælder også for værker af nybølgens måske mest radikale instruktør, Jean-Luc Godard. Men når hans værker projiceres op på det store lærred, har biografsalen det med at transformere sig til både museum, bibliotek, galleri, scene og auditorium på én og samme tid. For som tilskuer til Godards film bliver man bombarderet med både udsagn fra filosoffer, filmhistoriske citater, paneler fra tegneserier, stumper af populær- såvel som klassisk musik, litterære fragmenter fra så forskellige forfattere som Arthur Rimbaud og Agatha Christie samt kaskader af referencer til kunsthistoriske hovedværker.

Mens Godard gennem hele sin karriere har udlånt biografiærredet til andre kunstarter med den største selvfølgelighed, så er det først i de senere år, at de etablerede kunstmuseer har budt filminstruktørerne indenfor i deres ellers så hellige haller. Museernes nye åbenhed over for og anerkendelse af filmkunsten eksemplificeres bl.a. af Hitchcock-udstillingen *Hitchcock and Art: fatal coincidences* på Centre Pompidou i Paris (2001), ligesom det danske museum

Scene fra *Bande à part* (1964, *Outsiderbanden*).

Ordrupgaard i 2006 markerede sig med udstillingen *Billedmagi*, hvor malerier af Vilhelm Hammershøi blev udstillet side om side med visninger af Carl Th. Dreyers film.

Det er en tilsvarende sammensmeltning af museet og filmkunsten, der vil være omdrejningspunktet for denne artikel. Men i stedet for at lade filmkunsten udstille på museum vil jeg her tage kulturhistorien med i biografen og med den se nærmere på de utallige og vidt forskellige referencer i Godards værk.

Som udgangspunkt vil jeg dog primært koncentrere mig om de kunsthistoriske referencer, hvorfor denne artikel også må betragtes som en katalogtekst til nogle få nedslag i det rige kulturhistoriske og audiovisuelle museum, Godards værk udgør.

På museum med mor og far. Inden vi gør vores endelige entré og efterlader både frakke og popcorn i garderoben, er det imidlertid på sin plads med en nuancering af selve museumsbegrebet. For som institution er museet en besynderlig størrelse, der altid har været genstand for megen refleksion. Andreas Huyssen, professor i komparativ litteratur, er en af de forskere, der har skrevet mest indsigtsfuldt om netop museet. I bogen *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (1995) beskriver han, hvordan museet på den ene side tjener et præserverende formål og på den anden side placerer værkerne i nye kontekster, hvor der opstår supplerende betydningssammenhænge funderet i og farvet af udstillingens samtid:

> [M]useet opstod som den eksemplariske institution, der samler, redder og bevarer alt, hvad der har måttet bukke under for modernitetens hærgen. Men med det ærinde vil det uundgåeligt fremstille fortiden i en nutidig diskurs og i overensstemmelse med samtidens interesser. [...] [M]useet tjener både som fortidens gravkammer – med alt hvad det indebærer af forfald, erosion og glemsel – og som et rum for mulig fornyelse. (Huyssen 2003: 15).

Huyssen er imidlertid langtfra den eneste, der har beskæftiget sig med museet som institution. Eksempelvis finder man en anderledes kritisk tilgang hos den franske forfatter Paul Valéry[1], der fandt museumstanken forstyrrende og næsten ødelæggende for det enkelte værk:

> Menneskene kan kun føle sig haabløst fortabt i disse gallerier, de bliver til ensomme skabninger overfor så megen kunst. Herpaa kan der ikke reageres paa anden maade end ved voksende overfladiskhed. (Cit. i Adorno 1955: 609).

Det er altså tydeligvis ikke alle, der er lige begejstrede for at gå på museum, og Valérys antipati over for museets mange indtryk kan genfindes i filmkritikken, hvor Dudley Andrew udtrykker en lignende modvilje mod at løse billet til en Godard-film, når han betegner de konstante referencer til forfattere, komponister og kunstnere som respektløse og skødesløse. I sin introduktion til bogen *Breathless* (1987) går Andrew så vidt som at afskrive referen-

cerne hos Godard som unødvendige og overflødige (Andrew 1987: 17).

I denne artikel vil jeg imidlertid argumentere for, at Godards mange kunsthistoriske referencer er alt andet end overflødige, og at de rent faktisk kan danne afsæt for en udvidet forståelse af hans film, hvis man ofrer dem mere end blot et skuldertræk. Helt konkret vil jeg anskue referencerne gennem kunsthistoriens optik for at demonstrere, hvordan filmanalysen kan vinde ved en sådan kunsthistorisk dimension. Dermed opererer jeg også med en hypotese, der implicit abonnerer på Huyssens udlægning af museets funktion, for det, jeg vil argumentere for, er, at museets dynamik med betydningsdannelser forankret i to på én gang forskellige og samtidige perioder lader sig genfinde i Godards brug af kunsthistoriske referencer. Netop derfor skal det også allerede nu slås fast, at hvis læseren undervejs sidder tilbage med den følelse af overfladisk- eller overflødighed, der bliver beskrevet hos henholdsvis Valéry og Andrew, så er Galleri Godard naturligvis udstyret med flugtveje, der er synligt placeret ved afslutningen af hvert afsnit.

Velkommen til.

Manden i månen som kustode. Som allerede antydet er referencerne allestedsnærværende hos Godard, og faktisk var de til stede i den allerførste artikel, han nogensinde fik publiceret i *Cahiers du cinéma*. Da han i 1952 under pseudonymet Hans Lucas anmeldte Max Ophüls' *Le Plaisir* (1952, *Kærlighedens glæder*), refererede han på subtil vis til bl.a. André Malraux' roman *La Condition humaine* (1933, *Menneskets lod*), mens hans efterfølgende artikler bød på henvisninger til folk som Sartre, Gide, Diderot, Ingres, Manet og Delacroix (Brody 2008: 28).

Også de tidligste af Godards filmværker vrimler med kunsthistoriske referencer, hvilket eksemplificeres med kortfilmen *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959, *Alle drenge hedder Patrick*), hvor der både optræder en Picasso-plakat og et Matisse-postkort. Kunstnere, Godard vil trække på igen og igen senere i sin karriere.

De mange referencer kan til tider virke endeløse og uoverskuelige, og derfor kan det også være svært finde ud af, hvor man skal ende, og hvor man skal begynde en analyse af dem. Men da Godards tiende spillefilm, *Pierrot le fou* (1965, *Manden i månen*), på mange måder fungerer som en opsummering af og en konklusion på de ni foregående film, der alle forholder sig til filmhistorien ved at nedbryde det klassiske filmsprog gennem dekonstruktioner af forskellige genrer som musicalen, science fiction, gangsterfilmen etc., vil netop dén fungere som afsæt.

Filmens opsummerende karakter kommer i øvrigt også til udtryk i markedsføringen, hvor den blev præsenteret som følger: "*Pierrot le fou* er *en lille soldat*, der med *foragt* opdager, at *livet skal leves*, at *en kvinde er en kvinde*, og at man i en *ny verden* er nødt til at være en *outsiderbande*, hvis man vil undgå at blive *åndeløs*" (Leutrat 1992: 27). Her opsummeres *Pierrot le fou* som en sammenskrivning af intet mindre end titlerne på otte af Godards foregående film – hvilket cementerer opfattelsen af filmen som et katalog over hans værk indtil 1965.

Der er imidlertid også et andet forhold, der gør *Pierrot le fou* yderst velegnet til at være det første værk, man møder på Galleri Godard, og det er filmens indledning. For allerede fra første scene ekspliciteres tilhørsforholdet til kunsthistorien: Vi hører hovedpersonen Ferdinand læse afsnit-

"Marianne ... Renoir". Anna Karina og Auguste Renoirs *Petite fille à la gerbe* (1888) – i *Pierrot le fou* (1965, *Manden i månen*).

tet om den spanske maler Diego Velazquez fra Élie Faures *Historie de l'art* (Faure 1920: 128) højt for sin datter. Dermed aktiverer Godard meget åbenlyst tilskuerens bevidsthed om kunsthistorien, hvorfor denne indledning også kan forstås som en direkte invitation til at fortolke filmen og resten af værket i en kunsthistorisk optik.

Udstillingsrummet *Pierrot le fou*. I *Pierrot le fou* udfoldes en fragmenteret fortælling om den tidligere tv-producer og yderst intellektuelle Ferdinand Griffon (Jean-Paul Belmondo), der efter endnu et overfladisk selskab forlader sin hustru og det forlorne borgerskab for i stedet at tilbringe natten med den unge barnepige Marianne Renoir (Anna Karina), som han tidligere har haft en affære med. Marianne er dog ikke kun den barnepige, hun giver sig ud for at være. Hun er også involveret i kriminelle forviklinger, som tvinger de to på flugt.

Marianne flygter altså fra det kriminelle miljø, mens Ferdinand snarere flygter i et forsøg på at finde en position uden for samfundet – et sted, hvor kunst og kærlighed er mulig. Diskrepansen mellem Mariannes og Ferdinands flugtmotiver og deres respektive personligheder eksplicieres også, da de tidligt i filmen drøfter potentielle drømmedestinationer for flugten: Hun vil til "Chicago, Las Vegas, Monte Carlo", mens han foretrækker "Firenze, Venedig, Athen" – altså pengebyer over for kunstbyer.

Selv om det er den distingverede Ferdinand, der åbenlyst står kunsten nærmest, knytter størstedelen af filmens kunsthistoriske referencer sig til Marianne. Således er det første maleri, der citeres i *Pierrot le fou*, Auguste Renoirs *Petite fille à la gerbe* (1888) – et impressionistisk maleri af en pige, der sidder i et åbent landskab med et saligt ansigtsudtryk og en sløjfe i håret. Renoirs maleri introduceres lige efter en indstilling, hvor vi ser Marianne med vind i håret, hvilket etablerer en vis visuel samhørighed mellem de to kvinder. En samhø-

righed, der underbygges af lydsiden, hvor vi hører Ferdinand udbryde "Marianne Renoir" i netop det øjeblik, hvor der klippes til maleriet.

Herefter introduceres vi for Mariannes lejlighed, der viser sig at være et kunsthistorisk skatkammer, hvor stort set hver eneste væg er udsmykket med forskellige reproduktioner af kunstværker. Det mest iøjnefaldende værk er et stort genoptryk af Picassos maleri *Femme au miroir* (1932), et portræt af en kvinde, der pludselig bliver opmærksom på splittelsen mellem sig selv og sit spejlbillede – fremhævet ved kvindens og spejlbilledets forskellige farver.

I de efterfølgende indstillinger afsløres en indrammet reproduktion af Amedeo Modiglianis *Femme avec une cravate noire* (1917) samt adskillige postkort med andre kendte motiver. På grund af billedernes størrelse kan det være svært at afkode disse motiver, men i visse tilfælde komponeres billedbeskæringerne således, at det trods alt bliver muligt for tilskueren at identificere Picassos *Paul en Pierrot* (1925), Matisses *La Blouse roumaine* (1940) samt et Renoir-portræt af en badende kvinde.

På gulvet i lejligheden står der endvidere nogle mindre lærreder. Ifølge kunsthistorikeren Sally Shafto er der tale om miniature-gengivelser af to abstrakt ekspressionistiske værker af Georges Mathieu – nemlig *Les Capétiens partout* og *La Bataille de Bouvines*, begge fra 1954 (Shafto 2006: 2). Og senere i filmen bliver der også plads til en van Gogh-reference, når Godard foretager et illustrativt klip til *Le Café de nuit* (1888), idet vi på lydsporet hører, at Ferdinand har set den café, "hvor van Gogh besluttede at skære sit øre af".

Ud over disse værker fra Mariannes hjem er det værd at fremhæve to Picasso-plakater, som dekorerer væggene i en lejlighed, der tilhører det kriminelle netværk, hun er en del af. Her hænger yderligere to af Picassos kvindeportrætter, nemlig *Portrait de Sylvette au fauteuil vert* og *Jacqueline avec des fleurs* (begge 1954).[2]

Et gennemgående og ganske åbenlyst træk ved størstedelen af disse malerier er, at der er tale om kvindeportrætter. Netop denne overrepræsentation af kvinder har foranlediget Jill Forbes til at konkludere, at Godard bruger de kunsthistoriske citater til at nuancere skildringerne af sine egne kvindelige hovedpersoner – i dette tilfælde Marianne Renoir (Forbes 2000: 125). En lignende udlægning finder man hos Christian Braad Thomsen. Han hævder nemlig, at når Godard i *Pierrot le fou* sidestiller Marianne med både pigen fra Renoirs maleri og den splittede kvinde i Picassos portræt, så markerer det Ferdinands splittelse mellem drøm og virkelighed. For ifølge Braad Thomsen repræsenterer Renoir-maleriet Ferdinands drøm om Marianne som en ukompliceret og ren pige, mens Picasso-portrættet viser virkelighedens Marianne – det vil sige en pige med flere ansigter (Braad Thomsen 1971: 91).

Selv om både Forbes og Braad Thomsen her gør indsigtsfulde iagttagelser, nøjes de begge med at se på, hvordan disse malerier peger ind mod og uddyber filmens eget univers, men de undlader at læse de citerede malerier og kunstnere ud fra disses kunsthistoriske betydning.

Hvis vi på den baggrund genkalder Huyssens pointe om nye og gamle betydningsspil i relation til museets re-eksponering af et værk, står det klart, at både Braad Thomsen og Forbes i dette tilfælde kun fokuserer på den nye merbetydning, der opstår gennem maleriernes indlejring i fiktionssammenhængen. De undlader at beskæftige sig med den oprindelige og historiske betydning, som værket stadig er bærer af. Netop derfor vil jeg i næste afsnit vende blikket væk fra filmen selv for i stedet at kaste et blik på de kunsthistoriske positioner, som de citerede malerkunstnere indtager.

Koryfæer og kolleger. Kunstnere som Renoir, Matisse, Picasso, Modigliani, van Gogh og Mathieu er uomgængelige hovedskikkelser i den moderne kunsthistorie. Rent kronologisk er det Renoirs arbejde, der falder tidligst, idet han var blandt de centrale figurer inden for den franske impressionisme. Impressionismen udgør et af modernitetens tidligste kunstneriske nybrud, eftersom bevægelsens kunstnere var blandt de første til at forlade de indendørs atelierer for i stedet at stille staffelierne op ude på gaden. De portrætterede således hverdagen og det moderne storbyliv i Paris, hvilket i høj grad introducerede noget nyt og anderledes i forhold til de religiøse, mytologiske og historiske motiver, der var samtidens norm på Académie des Beaux Arts (det franske kunstakademi) (Feist 2000: 36).

Set i dét lys synes der pludselig at åbenbare sig en klar parallel mellem impressionismen og nybølgen, for man genfinder impressionisternes trang til at forlade de indelukkede atelierer til fordel for virkeligheden hos Godard og nybølgens andre unge og løsslupne instruktører, der ligeledes opsøgte virkeligheden *on location* og i mange tilfælde lavede deres friske og uhøjtidelige film direkte i de parisiske gader.

Lighederne mellem de to kunstneriske strømninger ophører imidlertid ikke her, for hos Renoir og de andre impressionister var foragten for det institutionelle helt central. De havde et hensynsløst forhold til etablerede kompositionsregler, introducerede et helt anderledes farveskema bestående af sarte, afdæmpede nuancer, ligesom de kastede tidligere tiders detaljerigdom over bord til fordel for en dyrkelse af de flygtige indtryk (Madsen 1882: 194). Det er netop en lignende oprørstrang mod og foragt for det institutionelle, konkretiseret i opgøret med den franske kvalitetstradition,

der alle dage har været det vigtigste adelsmærke for nybølgens instruktører.

Kigger man nærmere på andre af de kunstnere, der citeres i *Pierrot le fou,* står det klart, at de indtager lignende positioner i forskellige radikale kunstneriske bevægelser eller nybrud. For selv om det udtryk, man finder hos Matisse, der er repræsenteret med *La Blouse roumaine* (1940), afviger fra impressionismen, var også han bannerfører for et vigtigt opgør, idet han var en central skikkelse i den gruppe af kunstnere, der kaldte sig fauvister. Disse udmærkede sig ved at gøre op med naturlige former, introducere stærke farver og arbejde med markante kontraster (Gombrich 1972: 453, Leinz 1994: 14).

Ligeledes står nybrud og oprør som uomgængelige meritter hos Picasso, der er den billedkunstner, Godard citerer flittigst. Og selv om der er et stort tidsspænd mellem de Picasso-værker (1925-54), vi præsenteres for i filmen, så har de et mere eller mindre kubistisk formsprog til fælles. Disse fællestræk er næppe tilfældige, for kubismens omdrejningspunkt var netop et opgør og definitivt brud med det centralperspektiviske rum og dets iboende illusionisme, som ellers havde domineret billedkunsten siden renæssancen.[3] Ifølge professor i moderne kunst David Cottington er kubismen derfor også at betragte som en af kunsthistoriens mest skelsættende bevægelser (Cottington 1999: 7, 39).

Endvidere må det, trods referencernes henkastethed nævnes, at også van Gogh og Mathieu er vigtige skikkelser. Van Gogh, fordi også han i høj grad var en nybryder. Han betragtes af mange som den egentlige forgænger for billedkunstens ekspressionisme, der ligesom kubismen var blandt de mest toneangivende avantgardebevægelser i det tidlige 1900-tal (Gombrich 1972: 441). Og selv om Mathieu ikke er så kendt et navn, spillede han en vigtig rolle i *tachismen*, der var den europæiske pendant til den ligeledes nyskabende abstrakte ekspressionisme, som udfoldede sig i USA.

I lyset af dette korte kunsthistoriske overblik kan man argumentere for, at såvel brugen af *Petite fille à la gerbe* som referencerne til de andre kunstnere ikke blot har til formål at nuancere filmens karakterer. For når Godard anbringer en kunsthistorisk reference i *Pierrot le fou*, er hensigten i høj grad at eksemplificere og underbygge hans eget overordnede kunstneriske projekt: at skabe et nyt filmsprog ved systematisk at nedbryde og destruere konventionerne for det gamle. De citerede kunstnere har nemlig alle realiseret kunsthistoriske nybrud, der foregriber og kan minde om Godards eget projekt. Her må det i øvrigt tilføjes, at Godards destruktion af filmsproget nåede sin kulmination få år efter *Pierrot le fou*, da han i 1967 afsluttede sin revolutionære film *Weekend* (1967, *Udflugt i det røde*) med den berømte sluttekst: "Fin de cinema", der uden omsvøb annoncerede (biograf)filmens apokalypse.

Dermed står det også klart, at den reeksponering af kunstværker, der finder sted i *Pierrot le fou,* har samme dobbeltbetydning som den, Huyssen lokaliserer i museets udstillingspraksis. For ikke nok med at den enkelte reference etablerer og bliver bærer af en ny betydning i det specifikke spillefilm-univers, der i denne kontekst modsvarer museets udstilling af et værk i en ny tidslig kontekst. Referencerne bidrager – i kraft af deres oprindelige kunsthistoriske betydning og repræsentationsværdi – også til at artikulere og underbygge Godards eget overordnede filmkunstneriske projekt.

Således er det altså nogle helt overordnede træk ved de citerede kunstnere, der lader sig genfinde hos Godard, hvorfor

Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) læser højt for sin lille datter af Elie Faures *Historie de l'art* – i *Pierrot le fou* (1965, *Manden i månen*).

referencerne også kan udlægges som Godards forsøg på at positionere sig selv blandt disse kunstnere, som var de ligesindede og allierede. At han rent faktisk opfattede sig selv som på lige fod med disse store kunstnere, kommer i *Pierrot le fou* helt konkret til udtryk ved, at man blandt de mange reproducerede malerier, der hænger i Mariannes lejlighed, også kan få øje på et hjørne af plakaten fra *Le Petit soldat* (1963, *Den lille soldat*). Dermed citerer han altså sig selv side om side med nogle af den moderne kunsthistories største fornyere.

Denne selvopfattelse og cementeringen af det kunsthistoriske tilhørsforhold eksplicitere yderligere i den selvbiografiske film *JLG/JLG – autoportrait de décembre* (1995), hvor en panorering viser sirligt opstillede postkort påtrykt malerier af mestre som Manet, Rubens, Courbet, Boucher, Schiele, Rembrandt, Velazquez og van Dongen, ligesom filmen afsluttes med et maleri af Nicolas de Staël (Shafto 2006: 2).[4]

På den baggrund kan man også fremføre den påstand, at værkets mange referencer lige så meget er en belysning og nuancering af Godard selv som af karaktererne i hans film, og netop derfor vil skriften på væggen i det næste udstillingsrum også forsøge at udlægge referencerne som små penselstrøg i et fortløbende selvportræt.

Når privatlivet er en primærfarve. Godards personlige identifikation med de kunstnere og værker, han citerer, kommer ganske klart til udtryk i hans redegørelse for udvalget: "Andre mennesker citerer som det passer dem, så vi har også ret til at citere som det passer os. Derfor viser jeg mennesker, der citerer, men jeg sikrer mig, at de citerer, hvad der passer mig" (Cit. i Kline 1992: 191). Det er altså Godards logik og ikke nødvendigvis karakterernes, der dikterer, hvilke citater der finder vej til den enkelte film. Dette udsagn styrker antagelsen om, at valget af referencer tjener en selvportrætterende dimension.

Godard har aldrig forsøgt at lægge skjul på denne tilstedeværelse af hans eget privatliv i filmene, og i 1968 karakteriserede

Godard og Anna Karina før bruddet.

han forholdet mellem det private og det professionelle således: "Jeg laver film som jeg lever hver dag af mit liv," og i 1980 var han endnu mere klar i mælet, da han konkluderede: "der er ingen forskel på mit liv og mine film" (Cit. i Sterritt 1998: 13, 97).

Vender man sig her imod Godards biografi, står det hurtigt klart, at hans egen historie således også er eksplicit til stede i *Pierrot le fou*. For de mange problemer i kærlighedsforholdet mellem Ferdinand og Marianne afspejler i høj grad det ægteskabelige forhold mellem Godard og Anna Karina, som lå i skilsmisse under optagelserne. Et sammenfald, der har foranlediget den amerikanske filmkritiker Richard Brody til meget præcist at karakterisere filmen som: "Godards vrede anklage mod Anna Karina" (Brody 2008: 244). Dette parløb mellem film og virkelighed kom også åbenlyst til udtryk allerede inden filmens optagelser – og inden skilsmisseforhandlingerne – hvor Godard begrundede valget af Anna Karina: "Jeg er nødt til at elske de mennesker, der optræder i mine film; det er derfor, jeg altid vælger Anna Karina" (ibid.: 241).

Hvis vi i lyset af disse udsagn kaster et nyt blik på scenen, hvor Marianne Renoir sidestilles med de to malerier af henholdsvis Picasso og Renoir, synes det derfor også at stå klart, at de to malerier ikke blot er udtryk for Mariannes splittelse, som den opfattes af Ferdinand. De repræsenterer

også Godards eget dobbeltsyn på Anna Karina som både hustru og hovedrolle. Og det var måske netop uforeneligheden af disse roller, der ødelagde ægteskabet, for når Godard stræbte efter at skabe drama på film, forsøgte Anna Karina at skabe det i virkeligheden (ibid.: 242).

Hvorom alting er, så lavede Godard og Anna Karina ikke færre end syv film sammen i de fem år, ægteskabet varede. Disse film fungerer derfor også som en slags seismograf, der registrerer ændringer i deres følelsesliv, og dét så eksplicit, at Michel Aubriant allerede i sin anmeldelse af *Une Femme est une femme* (1961, *En kvinde er en kvinde*) karakteriserede filmen, der var parrets første store samarbejde, som Godards kærlighedserklæring til Anna Karina (ibid.: 120).

Alle syv film rummer således eksempler på afsmitningen fra Godards privatliv, men i stedet for at gå i dybden med disse, vil jeg nøjes med at fremhæve et specielt prægnant eksempel fra *Vivre sa vie* (1962, *Livet skal leves*), der er en skildring af kærlighedens iboende defaitisme. I filmens sidste tableau ser vi Nanas (Anna Karina) kæreste læse i Edgar Allan Poes *The Oval Portrait* (1842) – en novelle om en kunstner, der i sine bestræbelser på at portrættere sin elskede hustru, dræner hende for liv. Indledningsvis er kærestens mund skjult bag bogen, så da en oplæsende stemme introduceres på lydsporet, antager man naturligvis, at han nu er begyndt at læse højt. Kort efter kigger han væk fra bogen, men oplæsningen fortsætter, hvilket afslører, at der er tale om en voice-over. Hvad man her må holde sig for øje, er, at det er Godard, som ellers ikke spiller nogen rolle i filmen, der har indtalt voice-overen. Således kulminerer den referencemættede fiktion som et korrelat af privatlivet i det øjeblik, hvor Godard afbryder oplæsningen og direkte henvendt til Anna Karina siger: "Det er vores historie. Det er historien om en maler, der laver et portræt af sin hustru. Skal jeg fortsætte?"

Et lignende sammenfald mellem privat og professionel kærlighed til de portrætterede kvinder lader sig genfinde i biografierne for nogle af de billedkunstnere, der citeres i *Pierrot le fou*. Således dannede Picasso i flere tilfælde par med sine modeller, bl.a. med de to kvinder, der optræder på henholdsvis *Femme au miroir* og *Jacqueline avec des fleurs* (Scarborough 2004: 20). Ligeledes havde Modigliani, der repræsenteres af *Femme avec une cravate noire*, amourøse forhold til flere af sine modeller. Han dannede par med den engelske digter Beatrice Hastings, som ses i hovedværket *Madame Pompadour* (1915) (Schmalenbach 2005: 31, 210), og på sine gamle dage portrætterede han ganske flittigt sin hustru, Jeanne Hébuterne (Fifield 1978: 302).

Jean-Lucs værksted. På dette fremskredne tidspunkt er det på sin plads at vende blikket mod Godards værksted for at få et indblik i den metode, han anvender, når han gør brug af de mange citater.

Dudley Andrew hævder, at Godard blot "plasker" de mange referencer sporadisk ud over sine værker (Andrew 1987: 17). Det er imidlertid en noget ureflekteret udlægning, så derfor vil jeg i stedet beskæftige mig med den mere nuancerede behandling af Godards citatstrategi, som man finder hos kunsthistorikeren Angela Dalle Vacche.

I bogen *Cinema and Painting: How Art is Used in Film* (1996) argumenterer hun for, at Godards brug af bl.a. kunsthistoriske referencer minder om metoden fra den kubistiske collage, hvor skellet mellem det højpandede kunstneriske og den jordnære populærkultur blev nedbrudt gennem kunstens brug af banale hverdagsfragmenter.

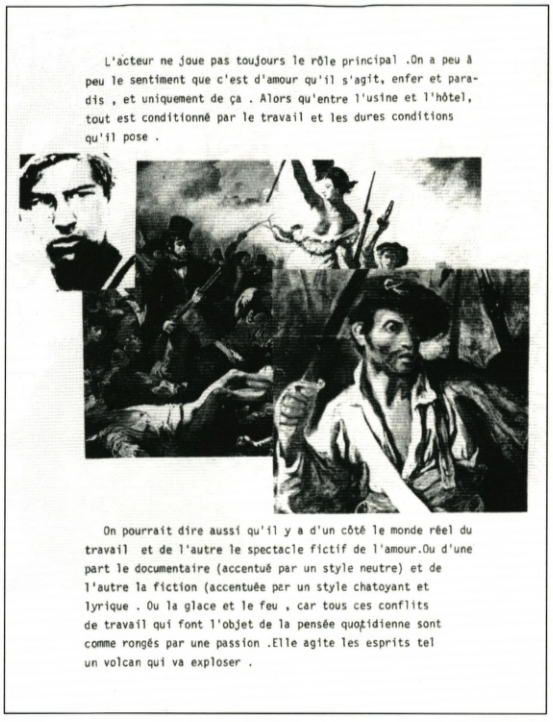
Børnetegneserien *Les Pieds nickelés* ledsager Marianne og Ferdinand på deres flugt i *Pierrot le fou* (1965, *Manden i månen*).

Dalle Vacche synes at finde en lignende kulturel konvergens i *Pierrot le fou*, og derfor betegner hun filmen som: "en collage, der oscillerer mellem kunst og populærkultur" (Dalle Vacche 1996: 109).

Sammenligningen med kubisternes collager er yderst besnærende, for Godard refererer både til det esoteriske og det prosaiske med citater fra så vidt forskellige kulturelle artefakter som komedier med Gøg og Gokke, malerier af Renoir, Picasso og Matisse, bøger af Balzac, Rimbaud og Christie samt Louis Fortons børnetegneserie *Les Pieds nickelés* og kulørte ugeblade. Desuden personificerer Ferdinand denne kulturelle konvergens, når han eksempelvis citerer benzinselskabet *Esso*s reklameslogan: "En tiger i tanken" med lige så stor selvfølgelighed som Arthur Rimbauds digtsamling *Une Saison en enfer* (1873, *En årstid i Helvede*) eller Louis-Ferdinand Célines roman *Guignol's Band* (1965).

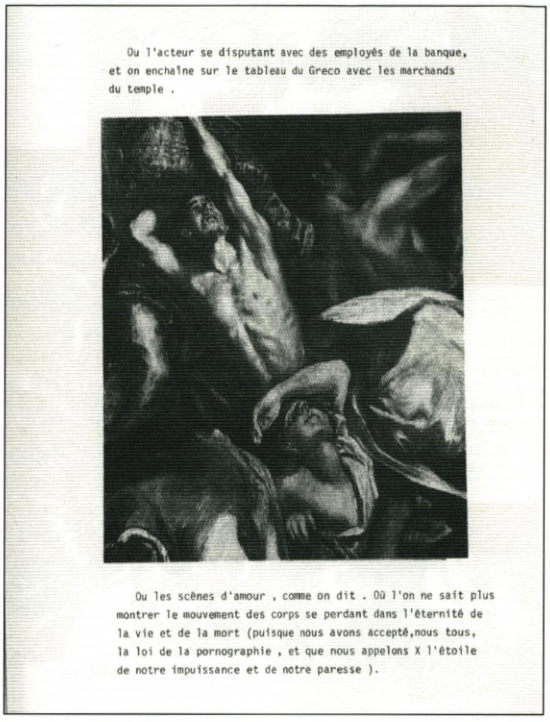
Men Dalle Vacches udlægning er imidlertid ikke helt uproblematisk. Hun drager nemlig forhastede konklusioner, når hun med udgangspunkt i Donald B. Kuspits udsagn: "Collagen er en hån mod den sædvanlige opfattelse af at lave kunst" fastslår, at collagen (og dermed også Godards film) ikke vil tages alvorligt som kunst (Dalle Vacche 1996: 123). Godard citerer måske nok fra både høj- og lavkulturelle kilder. Men der er intet i hans film, der antyder, at han ikke respekterer og tager både billedkunsten og sine egne film yderst alvorligt som kunstneriske artefakter.

Endvidere synes Dalle Vacche at overse det forhold, at Godard – som tidligere beskrevet – forsøgte at indskrive sig selv i den eksklusive kreds af citerede kunstnere ved at citere sine egne værker på lige fod med disse, netop fordi han identificerede sig med deres nybrydende meritter og stræbte efter de samme mål. Dermed synes det også at stå klart, at Godards inddragelse af andre kunstarter ikke er drevet af foragt, men snarere af kærlighed og respekt. Denne respekt er sågar sine steder så stor, at den tenderer misundelse, hvilket eksempelvis kommer til udtryk, når han med



L'acteur ne joue pas toujours le rôle principal .On a peu à peu le sentiment que c'est d'amour qu'il s'agit, enfer et paradis , et uniquement de ça . Alors qu'entre l'usine et l'hôtel, tout est conditionné par le travail et les dures conditions qu'il pose .

On pourrait dire aussi qu'il y a d'un côté le monde réel du travail et de l'autre le spectacle fictif de l'amour.Ou d'une part le documentaire (accentué par un style neutre) et de l'autre la fiction (accentuée par un style chatoyant et lyrique . Ou la glace et le feu , car tous ces conflits de travail qui font l'objet de la pensée quotidienne sont comme rongés par une passion .Elle agite les esprits tel un volcan qui va exploser .



Ou l'acteur se disputant avec des employés de la banque, et on enchaîne sur le tableau du Greco avec les marchands du temple .

Ou les scènes d'amour , comme on dit . Où l'on ne sait plus montrer le mouvement des corps se perdant dans l'éternité de la vie et de la mort (puisque nous avons accepté,nous tous, la loi de la pornographie , et que nous appelons X l'étoile de notre impuissance et de notre paresse).

Uddrag af Godards særegne manuskript-oplæg til filmen *Passion* (1982).

ærgrelse konstaterer: "Både litteratur og billedkunst eksisterer som kunstformer allerede fra deres oprindelse. Det gør filmen ikke." (Cit. i Roud 1970: 13).

Med disse forhold in mente svækkes Dalle Vacches sammenligning, og jeg vil således i stedet argumentere for, at Godards brug af referencer ikke er et forsøg på at nedbryde skellet mellem høj- og lavkultur, som det sker i collagen. Snarere er det en strategi, der skal styrke filmen som kunstart. For ved at indlejre disse andre kunstarter i sine film forsøger Godard ganske diskret at snylte på den kunstneriske valør, der allerede knytter sig til de anerkendte og feterede værker, der citeres.

Med kanvas i kameraet. Hidtil har jeg kun fokuseret på Godards brug af kunsthistorien, som den tager sig ud i perioden omkring *Pierrot le fou*, men i en behandling af kunsthistoriske referencer er *Passion* (1982) imidlertid helt uomgængelig, og derfor vil jeg knytte et par bemærkninger til den her på falderebet.

I *Passion* følger vi filminstruktøren Jerzy, der er ved at instruere en film, hvor han vil genskabe værker af bl.a. Rembrandt, Goya og Delacroix som *tableaux vivants*. Både skuespillere og producere afkræver konstant Jerzy en forklaring på, hvad filmen egentlig handler om. Men der er ingen historie, for Jerzy vil ikke fortælle – blot genskabe de overdådige kunstværker.

Som det fremgår af dette korte handlingsreferat, indtager billedkunsten også en meget vigtig position i *Passion*, ja faktisk spiller den en endnu mere fremtrædende rolle end i *Pierrot le fou*. For i *Pierrot le fou*

optrådte referencerne enten som dekorationer på væggene eller blev forsøgt integreret i historien – som f.eks. i en kuriøs dialogscene mellem Marianne og Ferdinand, hvor Godard krydsklipper mellem malerier af Picasso, Matisse og Renoir i stedet for mellem de talende ansigter. Dette greb gør malerierne til stedfortrædende aktører i fortællingen, og dermed indgår referencerne som en mere eller mindre naturlig del af historien. Sådanne forsøg på at implementere billedkunsten i filmens fortælling er imidlertid slet ikke at finde i *Passion*, for her udspringer selve filmen af billedkunsten og Jerzys forsøg på at 'filmatisere' de gamle mesterværker. Således kan man argumentere for, at både Godard og Jerzy dermed forsøger at transformere celluloid til lærred og maleri til film.

Disse intentioner træder endnu tydeligere frem, hvis man undersøger forskellen på maleriets og filmens ontologi. Om maleriet skriver Roland Barthes:

> For at fortælle en historie har maleren kun et øjeblik til sin rådighed: det, som han fastholder på lærredet; han må altså udvælge dette øjeblik omhyggeligt, så det sikrer ham det største afkast af mening og nydelse. (Barthes 1982: 303).

Hvor maleriet kun kan gengive øjeblikket, har filmen en iboende tidslig udstrækning, og derfor kan *Passion* og Jerzys genskabelse af kunsthistoriens hovedværker betragtes som et forsøg på at skabe en symbiose mellem maleriet og filmen ved at lade billedkunsten udfolde sig i tid.

Sammenholder man på den baggrund *Passion* og *Pierrot le fou*, er det åbenlyst, at Godards brug og opfattelse af billedkunsten har gennemgået markante ændringer. For hvor referencerne i *Pierrot le fou* og andre tidlige film bl.a. tjente til at styrke filmmediets kunstneriske valør, kan *Passion* ses som et eksempel på, at filmsproget – som det er blevet dekonstrueret og nydefineret af den sene Godard – nu endelig er i stand til både at fuldende og supplere billedkunsten. Således er *Passion* også at betragte som Godards idiosynkratiske bevisførelse for, at filmmediet omsider eksisterer som en distinkt kunstart, der formår at transcendere billedkunsten.

Tak for besøget. Dermed nåede vi til udgangen af Godards audiovisuelle museum, og afslutningsvis vil jeg kort citere sociologen Pierre Bourdieu, der engang hævdede, at kunstmuseets sande funktion er at styrke distinktionen mellem de mennesker, der føler sig henholdsvis ekskluderet fra og inkluderet i kredsen af indviede (Bourdieu 1969: 179). Ifølge Bourdieu skal museet altså ikke favne alle, og det samme synes at gøre sig gældende for Godard. Han er nemlig en af filmhistoriens mest egenrådige instruktører, og hans intensive brug af kryptiske referencer udgør da også blot et enkelt eksempel på hans utallige obsternasige og afskrækkende dispositioner.

Denne artikel er imidlertid ude i et modsatrettet ærinde, da den netop har forsøgt at invitere alle læsere indenfor i Godards værk, så de fremover vil føle sig bedre tilpas og mere velkomne. På gensyn.

Noter

1. Her kan det i øvrigt tilføjes, at Godards bedstefader, Julien Monod, sjovt nok var blandt Valérys bedste venner og sågar forvaltede Valérys forfatterskab efter dennes død. Også Godard nød godt af dette venskab, idet han i sine unge år finansierede sine mange biografbesøg ved at stjæle førsteudgaver af Valérys bøger fra bedstefaderens samling for så at sælge dem i parisiske antikvariater (Brody 2008: 4, 30).
2. Maleriet *Jacqueline avec des fleurs* optræder rent faktisk allerede i *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*), hvor en tilsvarende plakat pryder væggen i Patricias lejlighed.

3. Når Picasso og andre kubister går i kødet på centralperspektivet, sker det med afsæt i det opgør, Paul Cézanne indledte allerede i slutningen af 1800-tallet, hvor han påbegyndte sine eksperimenter med farver og penselstrøg (Leinz 1994: 56).
4. I artiklen "Introduktion til Godard" bemærker Thure Munkholm i øvrigt, at netop De Staël har haft afgørende indflydelse på Godards brug af farver i *Le Mépris* (1963, *Jeg elskede dig i går*) (Munkholm 2006: 76).

Litteratur

Adorno, Theodor (1955). "Valéry Proust Museum". In: Balling, Gert m.fl. (red.) (2006): *Den Moderne Kulturs Historie*. København, Gads Forlag.

Andrew, Dudley (1987). "Introduction". In: Andrew, Dudley: *Breathless* (1987). New Brunswick Rutgers.

Barthes, Roland (1982). „Diderot, Brecht, Eisenstein". In: Meiner, Carsten (red.) (2004): *Forfatterens død og andre essays*. København, Gyldendal.

Bourdieu, Pierre og Darbel, Alain (1969). "The love of art". In: Frascina and Harris (red.) (1999): *Art in modern culture*. London, Phaidon Press.

Brody, Richard (2008). *Everything is Cinema*. New York, Metropolitan Books.

Cottington, David (1999). *Kubismen*. København, Forlaget Søren Fogtdal.

Faure, Élie (1920). *Historie de L'art – L'art Moderne*. Paris, Les Éditions G. Crès & Cie.

Feist, Peter H. (2000). *Renoir*. Köln, Taschen.

Fifield, William (1978). *Modigliani: The Biography*. Norwich, Fletcher & Son Ltd.

Forbes, Jill (2000). "Pierrot le Fou and Post-New-Wave French Cinema, in Wills, David (red.). *Jean-Luc Godard's Pierrot le Fou*. New York, Cambridge University Press.

Gombrich, E.H. (1972). *Kunstens Historie*. København, Gyldendal.

Huyssen, Andreas (1995). *Twillight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (2003). London, Routledge.

Kline, Jefferson (1992). *Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore ,The Johns Hopkins University Press.

Leinz, Gottlieb (1994). *Modernismen i international malerkunst*. København, Søren Fogtdal.

Leutrat, Jean-Louis (1992). "The Declension". In: Bellour, Raymond (red.) (1992): *Jean-Luc Godard: Son+Image*. New York, The Museum of Modern Art.

Madsen, Karl (1882). "Impressionismen". In: Balling, Gert m.fl. (red.) (2006): *Den Moderne Kulturs Historie*. København, Gads Forlag.

Munkholm, Thure (2006). "Introduktion til Godards metode – Om billeder, abstraktioner, collager og instruktørens imaginære dialog med Hitchcock". In: *Kosmorama*, no. 238, Vinter 2006.

Roud, Richard (1968). *Godard*. London, Thames & Hudson.

Scarborough, Kate (2004). *Pablo Picasso*. Holte, Flach.

Schmalenbach, Werner (2005). *Modigliani*. Munich. Prestel Verlag.

Sadoul, Georges (1968). *Filmens Verdenshistorie*. København, Rhodos.

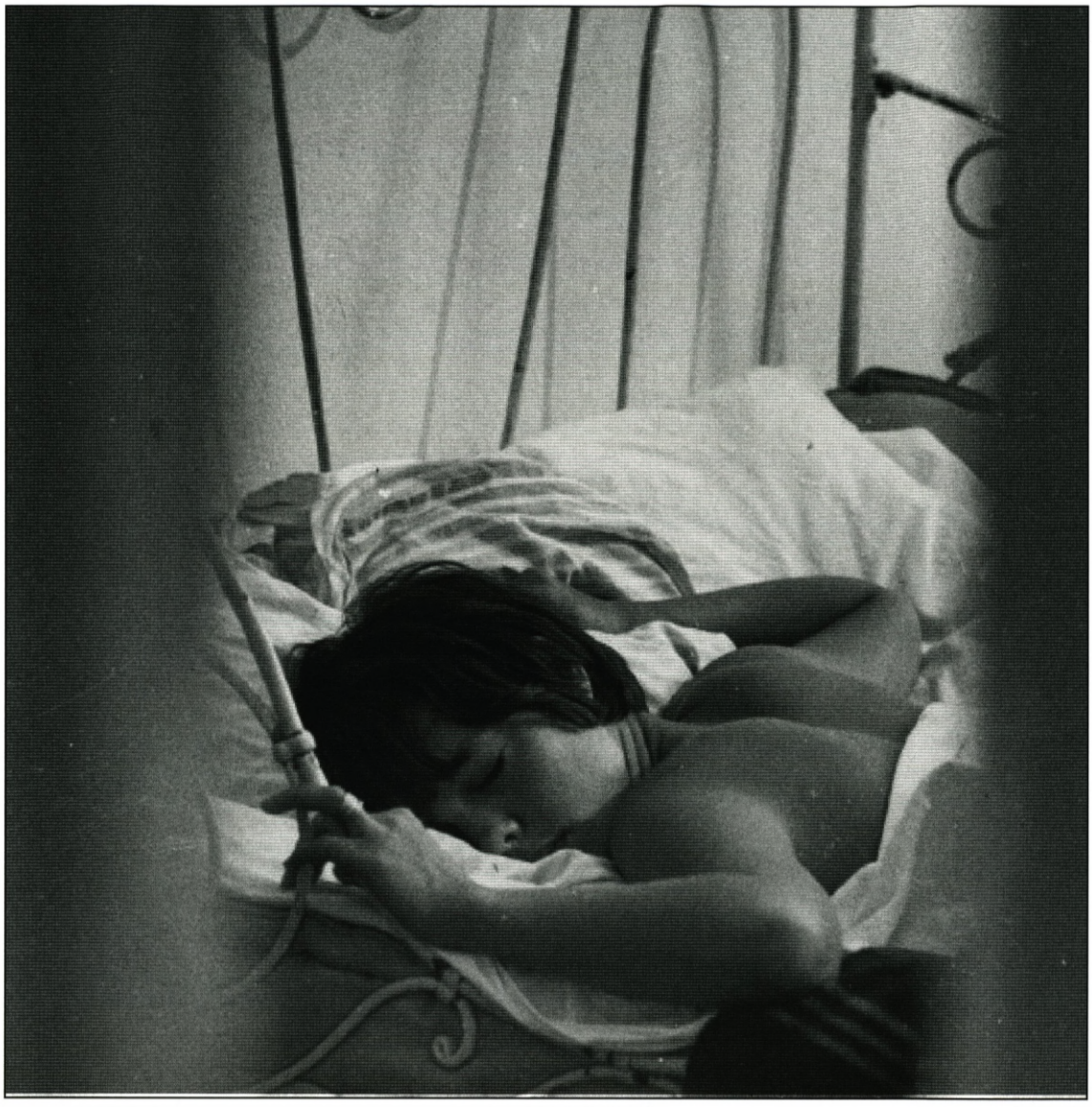
Shafto, Sally (2006). "Leap into the void: Godard and the painter". In: *Senses of Cinema*, no. 39, April-Juni 2006.

Sterritt, David (red.) (1998). *Jean-Luc Godard – Interviews*. Jackson, University Press of Mississippi.

Thompson, Kristin og Bordwell, David (2003). *Film History – An Introduction, second edition*. New York, McGraw-Hill.

Thomsen, Christian Braad (1971). *Godard – Fra gangstere til rødgardister*. København, Rhodos.

Vacche, Angela Dalle (1996). *Cinema and Painting*. Austin, University of Texas Press.



Haydée Politoff i *La Collectionneuse* (1967, *Nymfomanen*).

Samtale fremmer forståelsen

Eric Rohmers moralske fortællinger

Af Kenneth T. de Lorenzi

Eric Rohmer (f. Jean-Marie Maurice Schérer, 1920) er en af den franske nybølges mest beskedne og diskrete skikkelser. Som filmkunstner fandt han hurtigt sin helt egen niche som forfatter og instruktør af film, der overfladisk set 'blot' består af folk, som snakker sammen om eksistentielle emner af varierende tyngde. I sin tidlige

artikel "For en talende film" (1948) skelner Rohmer skarpt imellem tone- og talefilm og argumenterer for, at det talte sprog endnu ikke bliver taget alvorligt som andet end plotmotiverende eller anskueliggørende banaliteter i filmen. For Rohmer skulle talesproget blive en lige så integreret del af filmen, som det er af livet selv. Hans film er, i ordets fulde betydning, **tale**film. Men selv om hans manuskripter typisk udelukkende består af dialog, fremstår hans film på ingen måde som filmede samtaler. For Rohmer komponerer sine billeder med en kunstmalers trænede øje. Ingen komposition er tilfældig i hans 'tableauer' fra daglig- og, ikke mindst, ferieliv. Desuden er farver, rekvisitter og kostumer nøje udvalgt. Selv de mange malerier og reproduktioner, der pryder væggene i hans film, er håndplukket af instruktøren selv. Set-designere bruger han kun til sine periodefilm.

Eric Rohmer har etableret sig så markant inden for sin egen unikke genre, at instruktøren Richard Linklater blev anmeldt som "Rohmer light", da han tilsyneladende forsøgte at gå mesteren i bedene med sin romantiske film *Before Sunrise* (1995) og opfølgeren, *Before Sunset* (2004). Begge film består mestendels af flirtende samtaler mellem et fransk/amerikansk par, der spadserer rundt i henholdsvis Wien og Paris. Om Linklater tilmed bevidst har refereret til Murnaus *Sunrise* (1927), som er en af Rohmers yndlingsfilm[1], og hvis handling ofte er blevet sammenlignet med fortælleskabelonen til hans moralske fortællinger, får stå hen i det uvisse.

Rohmer er en meget privat person. I mange år nægtede han at lade sig filme, endsige fotografere, og det er netop hans anonymitet, der har gjort det muligt for ham at optage sine små film i fuld offentlighed, uden at vække nogen videre opmærksomhed. Han har heller aldrig ejet en bil og benytter stort set altid offentlige transportmidler uden at blive antastet.

Den grå eminence. Rohmer underviste i litteratur, indtil han i 1956 tog over som redaktør på André Bazins toneangivende filmtidsskrift, *Cahiers du cinéma*. Allerede fra bladets start i 1951 var han med i den kreds af skribenter, der senere skulle udgøre hovedskikkelserne i den franske nybølge, og som foruden Rohmer bestod af François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette og Claude Chabrol. Bortset fra Truffaut, som døde i 1984, er de alle stadig aktive filmskabere. Rohmer, der var omkring ti år ældre end de øvrige, blev gruppens nestor. Og som Truffaut fortalte magasinet *Télérama* i 1971: "I tyve år, lige siden hans første 16mm film, har vi alle vidst, at Rohmer er vores mester, men han er forblevet en grå eminence" (Grey 2001).

Op igennem 1950'erne indspillede Rohmer adskillige kortfilm – også flere, der aldrig blev færdiggjort – to af de fuldbyrdede i samarbejde med Godard. Han skulle i virkeligheden have spillefilmdebuteret samme år som Alain Resnais og Truffaut, men skønt hans debutfilm, *Le Signe du lion* (*Løvens tegn*), var klar til visning i 1959, fik den af forskellige årsager – producenten var f.eks stærkt utilfreds med filmens originalkomponerede, avantgardistiske underlægningsmusik – først premiere tre år senere, i én enkelt biograf. *Le Signe du lion* var til dels inspireret af stilen fra Rohmers egen roman *Elisabeth*, som blev udgivet under pseudonymet Gilbert Cordier i 1946. *Elisabeth*, der var inspireret af William Faulkner, var skrevet i et filmisk sprog, hvilket måske netop derfor gjorde den umulig at filme, mener Rohmer.[2] Manuskriptet til *Le Signe du lion* var ligeledes meget deskriptivt og uden særlig meget

dialog. Den sidste halvdel af filmen er nærmest stum, og i første halvdel bærer dialogen ikke nogen særlig betydning. Rohmer har sagt, at han først og fremmest begyndte at lave film, fordi han ikke kan skrive romaner (ibid.). *Six contes moraux* er stærkt inspireret af den amerikanske forfatter Herman Melville, især dennes 'absurde' novelle *Bartleby, the Scrivener* fra 1853. At det var sidstnævntes mere gammeldags litterære stil, der skulle ende med at danne hjørnestenen i Rohmers filmiske oeuvre, kalder han selv *le paradoxe du cinéma* (ibid.).

Da *Le Signe du lion* endelig fik premiere i 1962, blev den ingen succes, hvilket gjorde det svært for Rohmer at finansiere sine næste film. Året efter stiftede han og vennen Barbet Schroeder derfor produktionsselskabet Les Films du Losange, der stadigvæk er aktivt i dag.

Eric Rohmers karriere er kendetegnet ved nøje planlagte serier af film, der i små – nærmest bagatelagtige – men tematisk beslægtede fortællinger afsøger forskellige aspekter ved tilværelsen. Hans film er både litterære og filosofiske, men aldrig højtravende eller elitære. Han har færdiggjort tre egentlige filmcykler: *Six contes moreaux* (1963-72, *Seks moralske fortællinger*), *Comédies et proverbes* (1981-87, *Komedier og ordsprog*, også seks film) samt *Contes des quatre saisons* (1990-98, *Eventyr om de fire årstider*). Ved siden af serierne har han desuden begået to episodisk opbyggede film, *4 aventures de Reinette et Mirabelle* (1987, *Reinette og Mirabelles 4 eventyr*) og *Les Rendez-vous de Paris* (1995, *Rendez-vous i Paris*), som består af henholdsvis fire og tre små fortællinger. Foruden en enkelt atypisk, men uretfærdigt undereksponeret politisk film – *L'Arbre, le maire et la médiathèque* (1993, *The Tree, The Mayor, and the Mediatheque*) – består resten af hans oeuvre af fire periodefilm baseret på andre forfatteres romaner, en enkelt spionfilm, som er bygget over virkelige hændelser fra Anden Verdenskrig (*Triple agent*, 2004), samt en række kort- og undervisningsfilm for tv.

Ikke-moraliserende moral. I *Ma nuit chez Maud* (1969, *Min nat hos Maud*) prædiker en katolsk præst: "Kristendom er ikke et moralkodeks, det er en livsstil." I Rohmers moralske fortællinger har 'moral' imidlertid intet at gøre med det faktum, at han selv er katolik. Hans figurer vælger og handler altid ud fra et personligt moralbegreb, ofte uden hensyntagen til andres følelser. Og det, som gør Rohmers moralske fortællinger banebrydende, er i høj grad, at de viser mennesker, der diskuterer moral på helt naturlig vis.

Fortællingerne er også moralske i den forstand, at alt foregår i personernes hoveder, eller, som det ofte er blevet defineret: Filmene drejer sig ikke så meget om det, personerne gør, som om det, de tænker, mens de gør det. Moral er noget indre, der ikke nødvendigvis kommer entydigt til udtryk i den enkeltes handlinger, og filmenes fysiske handling er mindre vigtig end personernes egne analyser af sig selv. Kort sagt: Hos Rohmer er dialog det samme som handling, og moral de karakterdefinerende træk, som personerne handler ud fra.

Fire af de moralske fortællinger var for længst skrevet, da Rohmer påbegyndte serien i 1963. Manuskripterne til den første og den sidste film blev tilføjet, umiddelbart før han gik i gang med at realisere serien. Da Rohmer genlæste de fire noveller, han havde skrevet år forinden, slog det ham pludselig, at de havde en gennemgående tematik: En mand lader sig fascinere af en anden kvinde end hende, han oprindelig havde udset sig – og ender med at

La Collectionneuse (1967, *Nymfomanen*).

vende tilbage til den første. Den erkendelse førte til, at Rohmer forstærkede sine novellers fokus på dette simple lille tema, samtidig med at han tilføjede en indledende og en afsluttende episode til serien.

De to første moralske fortællinger, begge fra 1963, består af en kortfilm på 23 minutter – *La Boulangère de Monceau* (*The Girl at the Monceau Bakery*) – og en novellefilm på knap en time – *La Carrière de Suzanne* (*Suzanne's Career*). Begge fremstår nærmest som en slags dygtigt udførte stiløvelser og fik da heller ikke biografpremiere. Men de blev vist på tv med en vis succes.

I *La Boulangère de Monceau* spiller Barbet Schroeder en jurastuderende, der fascineres af Sylvie (Michèle Girardon), en ung kvinde, han får øje på i Paris' gader. Det lykkes ham at få hende inviteret ud, men efterfølgende er hun som sunket i jorden. Mens han leder efter Sylvie, møder han en bagerjomfru, som han begynder at

kurtisere, selv om han hverken respekterer hende eller hendes fag – den mandlige hovedperson er ikke nogen særlig sympatisk fyr, hvilket i vekslende grad også gælder for karaktererne i de øvrige moralske fortællinger. Da Sylvie dukker op igen, vrager han straks bagerjomfruen. Det viser sig, at den (socialt højere stillede) Sylvies forsvindingsnummer skyldes et brækket ben. Desuden har hun, på grund af et meget 'rohmersk' tilfælde, kunnet følge den unge mands eskapader fra sit vindue, da hun bor lige over for bageriet. Filmen giver intet entydigt svar på Sylvies tolkning af bagerjomfru-affæren.

Filmen etablerer sit enkle tema med stor effektivitet, inklusive det lille tvetydige 'twist,' der karakteriserer slutningen på alle seks film. *La Boulangère de Monceau* blev optaget i 16mm af to ikke-professionelle filmfotografer, uden hverken synkronlyd eller budget. Filmen gør udstrakt brug af voice-over, og da Rohmer ikke mente, at Schroeders stemme var 'litterær' nok, fik han en anden vordende instruktør af mere aristokratisk herkomst, Bertrand Tavernier, til at lægge stemme til hovedpersonen. Resten af rollerne er besat med amatører og venner.

Også i *La Carrière de Suzanne* fokuserer Rohmer på klasseforskelle og studentikost snobberi. To venner, den kyniske Guillaume (Christian Charrière) og den mere generte Bertrand (Philippe Beuzen), som også er fortælleren, tilbringer det meste af deres tid med at ydmyge og udnytte Guillaumes kæreste, Suzanne (Catharine Sée), der arbejder om dagen for at få råd til at studere om aftenen. De er enige om, at overklassepigen Sophie (Diane Wilkinson) er langt mere attraktiv end den ordinære Suzanne, men Suzanne ender ikke desto mindre med at få overtaget, da hun til Bertrands store ærgrelse en dag dukker op med en rig ægtemand (Patrick Bauchau). Det ligger som en implicit kønspolitisk kritik i denne slutning, at Suzannes 'karriere' har taget en drejning til det væsentligt mindre frigjorte på grund af hendes knæfald for den rige ægtemand, patriarkatet og den passive kvinderolle.

Det er værd at nævne, at *La Carrière de Suzanne* både plotmæssigt og tematisk er beslægtet med Claude Chabrols kyniske *Les Cousins* (1959, *Fætrene*), og Guillaume er da også direkte modelleret over Paul Gégauff, der var manusforfatter på *Les Cousins* og en lang række andre Chabrol-film, og berygtet som en værre skørtejæger.

Upålidelige fortællere. Rohmer har udtalt, at rækkefølgen af de seks film sådan set er ret ligegyldig – han ønskede blot, at de tre første film skulle være i sort/hvid, og de sidste tre i farver. *La Collectionneuse* (1967, *Nymfomanen*) er egentlig den fjerde moralske fortælling, men Rohmer følte sig nødsaget til at indspille den før *Ma nuit chez Maud*. Dels fordi Jean-Louis Trintignant, som han insisterede på skulle spille hovedrollen i *Ma nuit chez Maud*, var optaget andetsteds på det tidspunkt. Men også fordi *Maud* var en dyrere film, som han endnu ikke havde fået finansieret.

Faktisk passer *La Collectionneuse* bedre sammen med de to første film, ikke mindst i sin brug af den upålidelige voice-over. Rohmer kan generelt godt lide, når der er uoverensstemmelse mellem det, en fortæller siger og gør, men han bruger voice-over stadigt mindre, som serien skrider frem. I både *Ma nuit chez Maud* og *L'Amour l'après-midi* (1972, *Kærlighed om eftermiddagen*) bruges denne fortællemåde særdeles sparsomt, og i *Le Genou de Claire* (1970, *Claires knæ*) er der ingen voice-over. Her har Rohmer i stedet tilføjet en forfatter som hovedpersonens fortrolige

og dermed integreret fortælleknebet i selve handlingen. Siden *L'Amour l'après-midi* har Rohmer slet ikke brugt voice-overs.

Hav, sex og sol. I *La Collectionneuse* drager Adrien (Patrick Bauchau) til den franske Riviera, hvor hans ven Daniel (Daniel Pommereulle) venter ham i en fælles bekendts sommerhus. I huset befinder sig også en ung pige, Haydée (Haydée Politoff), der næsten hver dag 'samler' nye erobringer op og tager dem med hjem, til stor irritation for Adrien. De to kammerater slår sig sammen og forbyder Haydée at tage flere fyre med hjem. Adrien gør sig gode venner med hende, samtidig med at han hele tiden håner hende i sin indre monolog og over for Daniel.

Adrien er, med instruktørens egen betegnelse, først og fremmest en dandy. Han er charmerende og veltalende, men mangler selvindsigt. Da Adrien fortæller Haydée, at hun blot er en 'samlerske,' svarer hun prompte, at hun ikke *samler*, men *søger*, og at hun endnu aldrig har fundet det, hun leder efter. Haydée er tydeligvis en kvinde af sin tid, hvorimod de to mænd, som vel er omkring ti år ældre end hende, sidder håbløst fast i en nær fortid. Haydée fremstår som det første af en lang række varme, velartikulerede og sympatiske kvindeportrætter i Rohmers oeuvre. At hun indledningsvis præsenteres som et umælende sexobjekt, med nærmest godardsk fragmenterede indklip af kropsdele, kan man selvfølgelig vælge at kritisere – som f.eks. Christian Braad Thomsen gør det i *Kameraet som pen* (1994: 375). Men hendes rolle i filmen *er* rollen som sexobjekt – hvilket Rohmer viser som noget positivt, der foregår på hendes egne præmisser. Haydée fremstår som den eneste af de tre, der hviler i sig selv og sin seksualitet. Hun håner ingen, men er åben, ærlig og fordomsfri. Hendes største 'fejl' – i Adrien og Daniels øjne – er nok i virkeligheden hendes ubekymrede ungdommelighed.

Improvisation i farver. *La Collectionneuse* var Rohmers første farvefilm og den mesterlige fotograf Néstor Almendros' spillefilmdebut.[3] Rent visuelt blev resultatet blændende, og samtidig et eksemplarisk forvarsel om instruktørens mange senere solbeskinnede feriescenarier.

Rohmer, som altid er nervøs ved øgede udgifter, lod sig modvilligt overtale til at skyde filmen i 35mm – hvilket udelukkende kunne lade sig gøre, fordi han insisterede på, at skuespillerne øvede deres replikker så intensivt, at stort set alle indstillinger kunne filmes i ét *take*. Dette er en praksis, han, så vidt det har været muligt, altid siden har fulgt. Den ubesværede naturlighed, Rohmer tilstræber i sine film, udspringer således af omhyggeligt forberedt skuespil.

Inden optagelserne fik skuespillerne udstrakt frihed til at improvisere dialogen frem, fordi Rohmer mente, at det ville fremme figurernes autenticitet. Daniel Pommereulle tog i særlig grad dette til sig – flere af hans replikker er ordret hans egne – men også Haydée Politoff havde en vis indflydelse på sine replikker.

Ligesom de to første film i serien blev *La Collectionneuse* optaget uden reallyd, men Rohmer brugte megen energi på at undersøge, hvilke fuglearter der var typiske for regionen og årstiden. Og han konsulterede ornitologer for at finde ud af, præcis hvornår på dagen de enkelte arter sang. Men under optagelserne var filmholdet ironisk nok ved at blive drevet til vanvid af larmen fra en helt anden slags 'fugle' – nemlig de mange flyvemaskiner, der fløj hen over området. I post-dubbingen lagde Rohmer lyden af disse fly under filmens erotiske sce-

Françoise Fabian og Jean-Louis Trintignant i *Ma nuit chez Maud* (1969, *Min nat hos Maud*).

ner – hvad man så vil vælge at lægge i dét.

Fra og med *Ma nuit chez Maud* har alle Rohmers film været optaget med synkron lyd, også når de er optaget on location. *Le Genou de Claire* er desuden en af de første film, der er optaget med trådløse mikrofoner skjult i skuespillernes kostumer. Rohmer bruger stort set aldrig underlægningsmusik, selv om enkelte af hans film har specialkomponeret musik under credits. Han mener generelt, at ekstradiegetisk musik tillægger et billede en betydning, som det, og dets reallydspor, burde indeholde i sig selv.

Gennembruddet. Det var ved Truffauts mellemkomst, at det langt om længe lykkedes at få *Ma nuit chez Maud* finansieret. Truffaut havde læst manuskriptet, og da han hørte om Rohmers besværligheder, fandt han sammen med Schroeder ti forskellige producenter til filmen. Truffaut og Rohmer havde ellers været lidt på kant, fordi Truffaut var medvirkende til, at Rohmer i 1963 mistede sin redaktørstilling på *Cahiers du cinéma*. I bagklogskabens lys mener Rohmer dog, at Truffaut gjorde ham en tjeneste, fordi han så slap for alt det administrative bøvl, jobbet indebar.

Ma nuit chez Maud kan ses som en række variationer over matematikeren og filosoffen Blaise Pascals berømte 'væddemål' (eller satsning), der kan udlægges således:

Françoise Fabian i *Ma nuit chez Maud* (1969, *Min nat hos Maud*).

Man har alt at vinde og intet at tabe ved at tro på Gud, selv om sandsynligheden for Guds eksistens er minimal. For ens liv vil være spildt, hvis man siden finder ud af, at der virkelig var en højere mening, og mennesket vil altid være ulykkeligt uden Gud. Filmen er optaget i Pascals hjemby, Clermont-Ferrand, hvor husene er bygget af mørke, vulkanske sten. Dette var den æstetiske årsag til, at der for Rohmer ikke var noget reelt alternativ til at filme *Ma nuit chez Maud* i sort/hvid om vinteren. For ham er Clermont-Ferrand simpelthen en sort/hvid by.

I lighed med Rohmers senere film er *Ma nuit chez Maud* bygget op omkring tilfældighed, skæbne og sandsynlighed. Matematikeren Jean-Louis (Trintignant), en rettroende katolik, vælger først som sidst at satse på den pæne, katolske Françoise (Marie-Christine Barrault) frem for den markant mere livlige, og ateistiske, Maud (Françoise Fabian). Efter at have besluttet sig for, at Françoise, som han har forelsket sig i på afstand, skal være hans kone, møder Jean-Louis en gammel ven, filosoffen Vidal (Antoine Vitez), som han ikke har set i fjorten år. De diskuterer sandsynligheden af deres tilfældige møde, hvilket bringer dem til Pascals væddemål.

Vidal inviterer sin ven med hjem til sin tidligere elskerinde, Maud. En snestorm

Jean-Claude Brialy studerer Claires knæhase i *Le Genou de Claire* (1970, *Claires knæ*).

tvinger Jean-Louis til at overnatte hos hende, og hun betror ham, at hun blev skilt, fordi hendes mand havde en affære med en ung katolsk kvinde. Skønt han ender – fuldt påklædt – i den særdeles indladende og indtagende Mauds seng, lykkes det Jean-Louis at modstå hendes tilnærmelser ved at holde fast på sine katolske principper. Natten hos Maud spejles derefter i en endnu mere ærbar nat hos Françoise – atter forårsaget af elementernes rasen og tilfældets magt.

Da Jean-Louis en dag fem år senere er på vej til stranden med Françoise og deres søn, dukker Maud op igen og gør ved sin blotte tilstedeværelse Françoise åbenlyst utilpas. Midt i en sætning går det op for Jean-Louis, at hans kones ubehag ikke skyldes hans egne eskapader med Maud, men at det var Françoise, der havde en affære med Mauds eksmand. Jean-Louis fortæller derfor blot Françoise, at Maud var hans sidste flirt inden ægteskabet. Hun virker lettet, men svarer, at det her har de jo for længst aftalt, at de aldrig skulle tale om igen.

Således antyder slutningen, at Jean-Louis har valgt at gifte sig med en kvinde, han ikke kan tale med – hvilket næppe skal forstås som noget positivt i Rohmers univers. Den demonstrativt lykkelige slutning, hvor den lille familie løber ud i vandet med

hinanden i hånden, klinger sært hult. Desuden hedder filmen, der er fortalt i datid, jo netop ikke 'Mine nætter hos Françoise'.

Ma nuit chez Maud blev Rohmers store internationale gennembrud og bl.a. nomineret til en Oscar. Samtidig er det, måske paradoksalt nok, den film, der tydeligst vidner om hans forkærlighed for ordrige kammerspil. Mange kritikere har i årenes løb kaldt hans stil for 'litterær' – og derfor 'typisk fransk.' Han er blevet skudt i skoene, at han ikke interesserer sig for det visuelle – komposition, klipning og så videre – hvilket er i direkte modstrid med Rohmers egne kunstneriske ambitioner. I Rohmers øjne kan filmdialog slet ikke sammenlignes med teater og litteratur, selv om litterær dialog er det, der bedst lader sig overføre til film. Selv føler han, at hans film er beslægtet med 1920'ernes tyske Kammerspiele, der er kendetegnet ved tidens og stedets enhed. En af Rohmers største inspirationskilder er Marcel Carné, der, ligeledes inspireret af de tyske kammerspil, ofte lod sine film foregå i løbet af en enkelt dag på én *location* og sluttede flere af dem, som de var begyndt. Rohmer gør i vid udstrækning det samme, selv om han varierer sine *settings* inden for de enkelte film. I hans *Comédies et proverbes* begynder og slutter flere af filmene samme sted, som en slags hyldest til netop Carné.

Ufarlige forbindelser. I *Le Genou de Claire* er diplomaten Jérôme (Jean-Claude Brialy) taget ud til sit landsted, der ligger ved en smuk bjergsø, for at sælge det. Her møder han en gammel veninde, Aurora (Aurora Cornu), der er forfatter og bor i nærheden hos en kvinde med to teenagedøtre. Jérôme foregiver at slå tiden ihjel i selskab med den yngste af dem, Laura (Béatrice Romand), der har en åbenlys faible for ham. Men da det viser sig, at hun har gennemskuet ham som den charlatan, han er, trækker han sig tilbage. Jérôme fortæller alt til Aurora, under dække af at levere inspiration til hendes næste bog.

Han foreslår, at han – af hensyn til Auroras roman – skal 'forføre' Lauras halvsøster, Claire (Laurence de Monaghan). Jérôme har iagttaget hende sammen med hendes kæreste og spottet hendes knæ som en åbenlyst erogen zone. Så planen er, at han skal få Claire til at ønske, at han vil kærtegne hendes knæ. Alt for Auroras bog – selv om han medgiver, at erobringen også vil frigøre ham for hans fascination af pigebarnet.

Erobringen lykkes via en ondsindet, og muligvis uberettiget, historie om kærestens utroskab, som får Claire til at bryde sammen og blive sårbar. Jérôme aflægger svært selvglad rapport til sin forfatterinde og medsammensvorne, overbevist om, at han samtidig har gjort en god gerning ved at få det unge par til at gå fra hinanden. Efter at han er rejst til London for at slutte sig til sin forlovede, overværer Aurora, at Claire og kæresten slutter fred med et kys.

Ved at lade Jérôme aflægge rapport til Aurora efter sine eskapader i stedet for at bruge en voice-over i selve forførelsessekvenserne giver Rohmer tilskueren to meget forskellige versioner af det passerede – for Jérômes version stemmer ikke altid overens med det, man ser. Denne dobbelte fortællemåde giver naturligt nok mindre indlevelse i den mandlige hovedperson, men hvis Rohmer havde ladet Jérôme fortælle samtidig med, at begivenhederne fandt sted, ville hans udlægning have farvet publikums opfattelse af begivenhederne. Nu tilskyndes vi tværtimod til at aktivere vores egen dømmekraft. Grebet er både enkelt og genialt, og det illustrerer de små nuanceforskelles væsentlighed i Rohmers kunst.

Bernard Verley og Zouzou i *L'Amour l'après-midi* (1972, *Kærlighed om eftermiddagen*).

Enden på legen. *L'Amour l'après-midi* er den vellykkede konklusion på Rohmers første filmcyklus. Denne sjette moralske fortælling er imidlertid lidt atypisk ved sin splittethed. Den første lille halve time har en central (og for den hyperrealistiske Rohmer meget usædvanlig) drømmesekvens, hvori Frédéric (Bernard Verley), der er lykkeligt gift og har børn med Hélène (Françoise Verley), dagdrømmer om at forføre alverdens kvinder. Han retfærdiggør sig med, at de for ham blot er udspaltninger af hans kone.

Hele indledningen, der kulminerer med drømmesekvensen, fremstår nærmest som en lille kortfilm i sig selv, ikke mindst i kraft af den voice-over, der er næsten fraværende i filmens anden halvdel. Man kan således se *L'Amour l'après-midi* som en slags kondensat af hele serien, der for Rohmer selv er at betragte som en symfonisk variation over samme tema. Dét understreges i drømmesekvensen, hvor flere kvinder fra de foregående film optræder som Bernards drømmekvinder – i en pendant til en sym-

L'Amour l'après-midi (1972, *Kærlighed om eftermiddagen*).

fonis opsummerende sidste sats.

I filmens anden del ankommer Bernards gamle veninde Chloë (60'er-ikonet Zouzou) fra udlandet og begynder at lægge beslag på hans eftermiddage. Bernard bevæger sig fra irritation over medlidenhed og hjælpsomhed til at være frustreret over at begære to kvinder. Chloë forsøger med en sidste kraftpræstation at forføre ham ved at prøve at overtale ham til at skænke sig et barn. Bernard efterlader hende med uforrettet sag, nøgen i sengen, og tager hjem til sin kone.

Da Bernard proklamerer, at han har noget at fortælle Hélène, bryder hun sammen. Han undskylder, at han har været så fjern på det sidste, men det er hende, der føler sig som den reserverede, og hun undskylder også over for ham. Man får aldrig nogen forklaring på hendes tårer – om hun frygtede, han ville indrømme at have været hende utro eller måske forlade hende. Scenen slutter med, at Bernard begynder at klæde sin kone af, og hun foreslår, synligt lettet og lykkelig, at de går ind i soveværelset. Kameraet forbliver ved den

mennesketomme vindueskarnap i hjemmet, hvor sidste del af dramaet udspillede sig, og fader ud. En logisk afslutning på en filmcyklus, som lagde ud med at etablere de parisiske gader, som protagonisten i *La Boulangère de Monceau* gennemtravede i jagten på sin forsvundne drømmepige. Ni år efter, i *L'Amour l'après-midi*, er eftersøgningen på symbolsk vis forbi.

Livet på film. Som helhed bærer Eric Rohmers værk præg af, at filmene stort set altid taler ligeligt til både følelser og intellekt. Hvis hans historier kan forekomme banale, er det kun, fordi man insisterer på at adskille handling fra dialog, for det er gennem sproget, at hans figurer for alvor bliver levende og virkelige. Deres dilemmaer er måske banale, men filmene er det ikke. Og selv om personerne ofte er selvoptagede og ikke altid lige sympatiske, dømmer deres skaber dem aldrig. Rohmer er som altid den grå eminence, der definerer sit virke som filmkunstner som den, der ikke *siger*, men nøjes med at *vise*. Og det, han først og fremmest viser, er mennesker, der bevæger sig og taler. Han viser gader, landskaber, ansigter, gestik, mimik, og han viser folk, der kommunikerer med ord. Han viser kort sagt selve livet, som han forstår det. Og heri ligger han ganske på linje med André Bazin, som netop mente, at det, film kan, er at vise i stedet for at fortolke.

Det er således af stor betydning for Rohmer, at han kan vise skuespillernes hænder, mens de taler, og han foretrækker også, at man kan se, hvad der er over deres hoveder – hvilket de konstant nærværende, maleriske bjerge i *Le Genou de Claire* er et eksempel på. Det bredformat, der er standard i dag, giver ifølge Rohmer et snævrere, snarere end et større, billede, hvor man hverken kan se det ene eller det andet i den halvnære indstilling, som er hans foretrukne. Derfor er de fleste af hans film skudt i det klassiske Academy-format (1.37:1), som ligger tættere på menneskets naturlige synsfelt.[4] Af samme årsag bruger Rohmer aldrig *close-ups*, simpelthen fordi han mener, det virker kunstigt.

Meget er blevet gjort ud af Eric Rohmers katolske tro, men han er ingen moralprædikant. Man får aldrig noget fuldt indblik i hans fiktive personers bevæggrunde, selv om de ihærdigt prøver at gøre rede for dem. Hans karakterer er ægte i den forstand, at de umuligt kan handle mod deres natur, men de er næsten altid naget af tvivl, og deres begær ledsages som regel af en angst for at vælge forkert.

Modsat Pascal, der mente, at mennesket kun har ret til at elske Gud, viser Rohmer os igennem hele sit homogene værk – og ikke mindst i de seks moralske fortællinger – at ordinær jordisk kærlighed i al sin ufuldkomne herlighed er selve det, som gør os til mennesker. Og hvis hans værk samlet set har en *morale*, må det være den, at samtale fremmer forståelsen.

Noter

1. Rohmer skrev i 1972 en afhandling om rummet i Murnaus *Faust – Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Union Générale d'Éditions, 10-18, Paris 1977.
2. Hvor intet andet er anført, refereres der til ekstramaterialet på Criterion Collections dvd-udgivelse *Six Moral Tales* (2006).
3. Almendros filmede flere af Rohmers og Truffauts film, og han er fotografen bag Terrence Malicks *Days of Heaven* (1978, *Himlen på jorden*), der nærmest er blevet kanoniseret som en af de smukkest fotograferede film nogensinde.
4. Tit er hans film imidlertid fejlagtigt blevet vist i bredformat i biograferne, så for at sikre sig, at dét ikke skete med hans sidste film, periodefilmen *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2007), lod Rohmer – som den æstetiske purist, han er – fremvisningskopien fremstille i bredformat, men med sorte bjælker på hver side af billedet.

Litteratur

Grey, Tobias (2001). "The French Revolutionary" *http://www.guardian.co.uk/film/2001/sep/02/features.review*

"Moral Tales, Filmic Issues". (Filmet samtale mellem Shroeder og Rohmer på Les Films du Losange). The Criterion Collections udgave af *Six Moral Tales*

Criterion Collection (2006): *On The Six Moral Tales*. Booklet fra Criterion Collections udgave af *Six Moral Tales* (skribenter: Geoff Andrew, Ginette Vincendeau, Kent Jones, Phillip Lopate, Molly Haskell, Armond White, Néstor Almendros og Eric Rohmer)

Rohmer, Eric (1989). *The Taste for Beauty*. Cambridge, Cambridge University Press.

Thomsen, Christian Braad (1994). *Kameraet som pen. Den nye bølge i fransk film 1958-94*. København, Gyldendal.

Tracz, Tamara: "Eric Rohmer", *http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/rohmer.html*

Parisisk spleen. Fra Jacques Rivettes debutfilm, *Paris nous appartient* (1961, *Paris Belongs to Us*).

Visionære outsidere

Jacques Rivette, Philippe Garrel og Zanzibar-gruppen

Af Mads Mikkelsen

50-året for den 'ny bølges' gennembrud er en anledning til, i revolutionens unge heltes ånd, at kaste et nyt blik på de fortællinger, der med tiden stivner i en fast form – og eventuelt i en uantastelig kanon. Historien om de unge rebellers selvbevidste invasion og triumf er i sig selv blevet en moderne klassiker, som imidlertid rammer tingene ind efter en populær dramaturgi.

Tanken med de følgende sider er således at udforske den dunkle eller 'obskure' dimension af den ny bølge i fransk film, personificeret ved to af dens mest egensindige og underkendte instruktører: Jacques Rivette (f. 1928) og Philippe Garrel (f. 1948), samt at give en kort introduktion til den såkaldte Zanzibar-filmgruppe, der udsprang af studenteroprøret i maj '68.

Hvis Rivette på sin side er den mindst kendte (og sete) af den ny bølges *mest* kendte instruktører, huskes han stadig dels som *Cahiers du cinéma*-gruppens femte medlem dels for sine relativt lange og kryptiske film – til trods for, at han (også) har lavet film med en idérigdom og originalitet, der beundres som få af kritikere og cineaster verden over.

Philippe Garrel lavede sin første film som 14-årig og blev modtaget som en 'filmkunstens Rimbaud', da han fulgte den op med en håndfuld værker, som i en på én gang asketisk og sakralt-psykedelisk stil fortolker '68-oprøret og Jesu lidelseshistorie på grundlag af Nietzsche, Freud og surrealisten André Breton. I 70'erne lavede han syv film sammen med sin *muse fatale*, sangerinden Nico, inden han i 80'erne nærmede sig en mere dramatisk-eksperimenterende realisme, som han har forfulgt til i dag.

Deres mange og store forskelligheder til trods kan Rivette og Garrel med en vis ret tages til indtægt for en obskur understrøm i fransk film fra 1960'erne frem til i dag, hvor de endnu begge er aktive. Uden at være entydigt negativ står denne dunkle dimension i modsætning til den realisme, som trods alt i vid udstrækning kendetegner de mere populære nybølge-film.

I en første indkredsning af fællestræk imellem de to instruktører kan der peges på, hvordan den lineære fortælling erstattes af fabler, parabler, allegorier, ritualer, myter og drømme; den psykologiske realisme viger pladsen for en subjektivitet, som er drevet af fantasien og af de primære og ubevidste drifter, og æstetisk veksles der imellem en tvetydig fotografisk realisme og et udtryk med rødder i eksperimental- og undergrundsfilmen. Rivette, Garrel og Zanzibar-instruktørerne laver desuden deres film på yderst beskedne budgetter – en begrænsning, der af dem alle vendes til en kreativ fordel.

Rivette. Jacques Rivette er om nogen en enigmatisk skikkelse blandt moderne *auteurs*. At lodde dybderne i hans originalitet er dog en vanskelig opgave, ikke alene fordi han er så svær at få hold på, men fordi hans uforudsigelige logik følger et mønster, som kræver stor tålmodighed og forestillingsevne. Rivette er på én gang åben og reserveret, personlig og kompromisløs, udmattende og sublim, og dertil genstand for en tilbagetrukket og nærmest kultisk dyrkelse fra sine tilhængeres side.

En af flere udfordringer ved Rivette er, at hans film kun modstridende lader sig samle i et værk. I det mindste frem til midten af 80'erne repræsenterer hver ny film et kvantespring i en ny retning, og Rivette selv synes mindst af alle interesseret i rollen som auteur med monopol på kreativ kontrol.

Hans meget forskellige film kan dog ses som modulationer over nogle faste tematiske fikspunkter, der trods alt gør dem umiskendeligt 'Rivettesque': fascinationen af teatret, komplottet og kvinderne samler de mange løse ender i det nu mere end 50 år lange projekt, som oftest i form af en idiosynkratisk pastiche på det klassiske Hollywoods genre-skabeloner.

For så vidt som Rivettes produktion på lidt over tyve spillefilm (hvoraf flere findes i alternative versioner) i deres tematik afspejler hans kompromisløse vision, kommer denne imidlertid tydeligst til udtryk i filmenes notoriske *kvantitet*, der kan være krævende, grænsende til det hensynsløse, over for både publikum og biografsystemet: *Out 1: Noli me tangere* (1970) varer næsten tretten timer; Lumière-hyldesten *Une Aventure de Ninon* (1995) varer kun ét minut. De fleste af Rivettes øvrige film

varer dog mellem to og tre timer.

Parisisk spleen. Rivette indledte sin karriere som kritiker efter at have læst Jean Cocteaus dagbog fra indspilningen af *La Belle et la bête* (1946, *Skønheden og udyret*), der havde vakt hans interesse for film. Som en filmkritikkens Heraklit hyldede han i et tvetydigt og til tider næsten symbolistisk sprog sine filmiske forbilleder (Renoir, Rossellini, Lang, Preminger) i *Cahiers du cinéma*s spalter, alt imens han raffinerede sin eklektiske smag i et fortsat opgør med den eksklusive kritik (bredden i Rivettes smag anes såvel i hans forsvar for Fritz Langs marginale *Beyond a Reasonable Doubt* (1956, *Den hårdeste straf*) som for Paul Verhoevens *Showgirls* (1995)).

Truffaut har med rette beskrevet Rivette som *Cahiers*-gruppens mest cinefile medlem og som den, der var mest utålmodig efter selv at komme til at lave film (Braad Thomsen 1994: 432). Efter tre kortfilm, som desværre er gået tabt, instruerede han den vellykket ironiske *Le Coup du berger* (1956) på knap en halv time, inden han i 1958 påbegyndte debutspillefilmen *Paris nous appartient* (*Paris Belongs to Us*), som dog først fik premiere i december 1961.

Paris nous appartient er en moderne *noir* med rødder i Fritz Lang. Filmen følger Anne, en ung studine, som via sin bror involveres i en kreds af intellektuelle parisiske 'eksistentialister' og i deres teateropsætning af Shakespeares *Perikles* – samt i en mystisk, verdensomspændende sammensværgelse af apokalytisk karakter, der allerede har taget livet af ét af gruppens medlemmer. (Kom)plottet eksisterer dog alene i dialogen. Det forbliver ude af syne i selve filmen, som i stedet koncentrerer sig om karakterernes reaktion på en uhåndgribelig trussel, hvis omfang og konsekvenser antydes af amerikaneren Philip, som vi får at vide er flygtet fra McCarthyismen: "Jeg siger dig, verden er ikke, hvad den ser ud til at være. ... Det er hele verden, der er truet uden at vide det. Det hele er ikke andet end skin og bedrag. Dem, vi tror har magten, er ikke andet end marionetdukker. De sande ledere hersker i hemmelighed. ... De har ingen navne. Jeg taler i gåder, men visse ting kan kun siges i gåder."

Denne sidste sætning, der er som taget ud af munden på Rivette selv, står som et motto for både denne og hans senere film. *Paris nous appartient* er monumental i al sin lukkethed, men tyngden og kompleksiteten bliver i sig selv en pointe i en film, der med Georges Sadouls ord "præcist og lyrisk beskrev den moderne angsts ambivalente årsager" (Sadoul 1968: 571-2). Det er truslernes altomfattende karakter, der trykker filmens personer, og som lægger en tåge over filmens labyrintiske, sort/hvide Paris. Der er en kulde og en paranoia i *Paris nous appartient*, som er langt fra både den almindelige thriller og fra dét Paris, man ellers forbinder med den ny bølge, og som – hvis man skal tro Charles Péguys paradoksale citat i starten af filmen – 'tilhører ingen'. Kun de hvide svaners flugt i sidste indstilling indvarsler den langt friere og lettere kreativitet, der kendetegner Rivettes senere arbejdsproces og film.

Kærligheden i maj. Rivette blev, som forudsagt af Truffaut, den første af *Cahiers*-kritikerne, der skulle give sig i kast med en spillefilm. Hans debutfilm blev imidlertid også den sidste til at få premiere. Da det endelig skete, i 1961, var den 'ny bølge' via Chabrol, Truffaut og Godard allerede slået godt og grundigt igennem. *Paris nous appartient* blev mødt med blandet kritik af et smalt og elitært publikum, så når Truffaut

Jacques Rivette vakte furore ved at skildre bl.a. begær og lesbianisme i *La Religieuse*, der oprindelig hed *Suzanne Simonin, la Religieuse de Denis Diderot* (1965, *Bag klostrets mure*).

i *Les Quatre cents coups* (1959, *Ung flugt*) sender sin lille familie i biffen for at se den, er det på alle måder en helt umulig tanke.

I årene 1963-65 overtog Rivette posten som chefredaktør på *Cahiers du cinéma* efter Eric Rohmer, og i 1965 indspillede han sin måske mest konventionelle, om end dybt satiriske, film: *La Religieuse* (*Bag klostrets mure*) efter Diderot og med Anna Karina i rollen som en ung pige, der tvinges i kloster i 1700-tallets Frankrig.

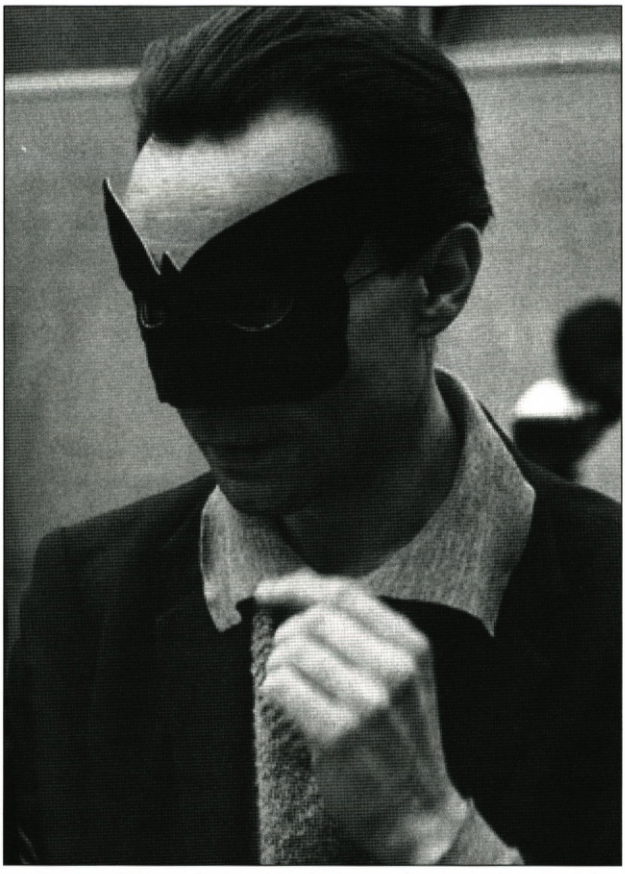
Rivette er flere gange vendt tilbage til periodefilmen: med Brontë-filmatiseringen *Hurlevent* (1985, *Wuthering Heights*), i sin todelte og seks timer lange Jeanne d'Arc-film, *Jeanne la Pucelle* (1994), der har en stovt Sandrine Bonnaire i titelrollen, og med det formidable 1800-tals melodrama *Ne touchez pas la hache* (2007, *Don't Touch the Axe*) efter Balzacs *La Duchesse de Langeais*. Det er dog i sine mere fabulerende øjeblikke, at Rivette kommer tættest på den særlige inspiration, som står i fokus i denne artikel.

Den franske censur nedlagde forbud mod den anti-autoritære *La Religieuse*, som derfor først fik premiere året efter, hvor den til gengæld blev en af Rivettes få succeser. Men som 60'erne gik på hæld, og den politiske trykkoger nærmede sig kogepunktet, fik man vigtigere ting at tænke på.

Nybølge-instruktørerne reagerede vidt

forskelligt på begivenhederne op til, under og efter maj '68 (se Christian Braad Thomsens artikel i dette nummer af *Kosmorama*). Rivette kanaliserede dem i 1969 ud i sin hidtil mest eksperimenterende og nytænkende film, *L'Amour fou* (hvis titel er hentet hos Breton) – en film, han fastholder er dybt politisk, idet den afspejler sine skaberes holdninger og moralske valg i en konstant tilblivelsesproces.

Den lidt over fire timer lange film følger ligesom *Paris nous appartient* en gruppe unge teaterfolk under prøverne, denne gang til Racines tragedie *Andromaque*. Stykkets instruktør (spillet af *Cahiers*-kritikeren André S. Labarthe) lægger sig ud med sin medvirkende kone (Bulle Ogier), da han insisterer på at lade et filmhold følge deres arbejde. Hun forlader forestillingen, hvorpå han hyrer sin elskerinde til at overtage hustruens rolle – hvilket sender denne ud i et jalousi-drevet, smittende vanvid. Parret ender med at ødelægge deres fælles lejlighed under et orgie, og da stykket endelig får 'premiere', er det for en tom scene



Jacques Rivette fotograferet i 1970 under optagelserne til den næsten tretten timer lange *Out 1, noli me tangere* (1971, *Out 1*).

L'Amour fou er indspillet helt uden manuskript i en kollektiv improvisation ledet af Rivette, som nu i praksis lagde afstand til den auteur-filosofi, han selv havde bidraget til som kritiker. I stedet gøres den dialektiske spænding mellem kaos og kontrol til et visuelt princip i form af en vekslen mellem grumsede og håndholdte *vérité*-billeder optaget på 16mm af filmholdet i filmen, og en disciplineret 35mm-cinematografi ved filmens (og Rivettes) 'eget' kamera.

Som en flirt med kaos og med en åben filmisk form kan *L'Amour fou* ses som et forspil til Rivettes legendariske og kolossale improvisations-opus *Out 1: Noli me tangere*. Hvis kaos er en tilstand uden rækkefølge og retning, er *Out 1* dens mest radikale filmeksempel: her 'sker' tingene blot i løbet af de knap tretten timer, filmen varer.

Out 1, der er en meget løs filmatisering af Balzacs romantrilogi *De tretten*, følger to unge bohèmer (Juliet Berto og Jean-Pierre Léaud) og en alternativ teatertrup, som arbejder på at iscenesætte Aischylos' tragedier *Prometheus* og *De syv mod Theben*. Léaud spiller en døvstum gademusiker, der via nogle mystiske breve får færten af en sammensværgelse, som det aldrig lykkes ham at kaste lys over.

Rivettes marathon-værk er dog først og sidst et eksperiment, der omslutter hele det filmiske apparat med næsten selvmorderisk konsekvens (*Out 1* har, så vidt vides, været

Philippe Garrel og Nico i *La Cicatrice intérieure* (1970/71, *The Inner Scar*).

vist i biografen tre gange siden sin premiere i september 1970, men findes også i en tv-version i otte afsnit, samt i en fire timers alternativ version som *Out 1: Spectre* (1971)). *Out 1* er i ét ord grænsesøgende, og dens blotte eksistens er en skælmsk udfordring af alle tænkelige filmiske normer, der netop udstilles som det, de er: normale.

Både i *L'Amour fou* og i *Out 1* opererer Rivette med en tidslig udstrækning, som skærer dramaet til i sekventielle blokke, hvis dokumentariske realisme punkteres af en række Verfremdungs-agtige indskydelser. Mest radikalt i *Out 1*, der erstatter *L'Amour fous* elegante, sort/hvide billeder med en slags anti-æstetik, hvor mikrofonen ofte er synlig i billedet, eller hvor der f.eks. klippes umotiveret og midt i en replik til optagelser af den parisiske gadetrafik.

Her som i Rivettes øvrige film ansporer de lunefulde indfald og snurrige særheder til en fascinerende gisnen om hans motiver og idéers ophav – hvis man altså har mod på at lege med. I alle tilfælde formes den særegne stil og metode, som siden har kendetegnet ham: produktionsprocessens åbenhed, ensemble-spillet og de lange takes, der afstår fra nærbilleder til fordel for en *mise-en-scène*-orienteret udstrækning i tid og rum. Samtidig cementeres en shakespeare'sk grundstemning af, at verden er et teater uden ramme og grænser – et forhold, som Rivettes personer synes at dele en fælles, ubevidst forståelse af.

Efter *Out 1* videreførte Rivette i 70'erne disse figurer i en vildt fabulerende og fri retning. Inden da skulle fransk film imidlertid undergå endnu et generationsskifte, anført af et *enfant terrible*, som Rivette tog imod med åbne arme i *Cahiers du cinéma*.

Garrel. Philippe Garrel er ligesom Rivette en tilbagetrukket ener, hvis film udspiller sig i et privat og tilknappet rum, med åbne døre til mytologiske ørkenlandskaber og moderne *wastelands*.

Garrel er født i 1948, ind i en ikke særligt velstående familie af kunstnere og skuespillere, hvoraf bl.a. hans far og bror optræder i flere af hans film. Den unge Philippe gik ud af skolen som 13-årig og indspillede året efter sin første film, *Une plume pour Carole*, som han nogle år senere destruerede. Som teenager arbejdede han for fransk tv og lavede endnu to korte film: den imponerende stilsikre *Les Enfants désaccordés* (1964) og *Droit de visite* (1965), samt det én time lange og aldrig viste tv-projekt *Anémone* (1966), inden han som 19-årig instruerede sin første spillefilm, *Marie pour mémoire* (1967, *Marie for Memory*).

I modsætning til Rivette og hans generation var Garrel ikke imponeret over amerikansk film. Med enkelte undtagelser som Nicholas Ray og John Cassavetes fandt han den amerikanske film tåbelig og rædselsfuld med dens "historier om betjente og soldater" (Garrel & Lescure 1992: 33). Sin formative inspiration fandt han i stedet hos faderen, i billedkunsten og hos Godard, som til gengæld har været en af hans varmeste tilhængere.

Med Nietzsche, Freud og Breton blandt

sine øvrige forbilleder skabte han allerede fra starten sin egen strengt personlige stil. Tidlige fotografier af Garrel åbenbarer den romantiske poets arketypiske skikkelse med messiansk karisma og et på én gang dybt og undvigende blik: høj og tynd med stort, sort hår, og arkaisk klædt i lyst bomuldstøj eller sorte jakkesæt.

Sin status som 'le Rimbaud du cinéma' opnåede han med de fire spillefilm, han lavede i årene 1967-69: den allerede omtalte *Marie pour mémoire*, *Le Révélateur* (1968), *La Concentration* (1968) og *Le Lit de la vierge* (1969), samt den 10 minutter lange *Actua 1* (1968), som blev til på gaden under studenterurolighederne i maj '68.

Under færdiggørelsen af *Le Lit de la vierge* i Rom mødte Garrel Nico. Deres forhold og samarbejde, der kom til at vare i ti år, markerer en ny fase i Garrels værk og resulterede i syv film: *La Cicatrice intérieure* (1970/71, *The Inner Scar*), *Athanor* (1972), *Les Hautes solitudes* (1974), *Un Ange passe* (1975), *Le Berceau de cristal* (1975), *Voyage au jardin des morts* (1976) og *Le Bleu des origines* (1978).

Efter bruddet med Nico i slutningen af 70'erne har Garrel eksperimenteret med det narrative art cinema-format i en række mere biografvenlige spillefilm, der ofte kredser om episoder fra hans eget liv i karakteristiske sort/hvid-billeder: *L'Enfant secret* (1979), *Liberté, la nuit* (1983), *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1985), *Les Baisers de secours* (1989, *Emergency Kisses*), *J'entends plus la guitare* (1991, *I Can No Longer Hear the Guitar*), *La Naissance de l'amour* (1993, *The Birth of Love*), *Le Coeur fantôme* (1996, *The Phantom Heart*), *Le Vent de la nuit* (1999, *The Wind of the Night*), *Sauvage innocence* (2001, *Wild Innocence*), *Les Amants réguliers* (2005, *Regular Lovers*) og *La Frontière de l'aube* (2008, *Frontier of the Dawn*).

Zanzibar-gruppen. Garrels tilknytning til en gruppering af unge filmskabere i tiden omkring maj '68 giver anledning til en lille *détour* til forfrontens barrikader og undergrundens tilrøgede kælderrum og loftslokaler, som også Rivettes film frekventerer.

Den i dag næsten ukendte Zanzibar-gruppe og dens knap femten film kan til dels opfattes som en fransk pendant til 60'ernes amerikanske *underground*-film, æstetisk såvel som i måden at organisere sig på[1]. Selv om de knap 20-årige medlemmer hver for sig allerede havde været involveret i film, var det oprøret og kampene i maj '68, der samlede dem om en række fælles, om end til tider diffuse idéer. Zanzibar-gruppens medlemmer var unge, smukke og excentriske, og de omsatte den radikale marxismes filosofi i en øjeblikkelig filmisk praksis, hvor de med Garrels ord lavede film "for prisen på en 2CV", og på ekstremt kort tid.

Ud over Garrel var gruppens centrale skikkelser Serge Bard, Pierre Clémenti, Patrick Deval, Michel Fournier, Alain Jouffroy, Claude Martin og Jacqueline Raynal, hvortil kom individuelle filmskabere og skuespillere som Michel Auder, Daniel Pommereulle, Caroline de Bendern, fotomodellen Zouzou og maleren Frédéric Pardo. Samlingspunktet var den unge arving og mæcen Sylvina Boissonnas, der finansierede de fleste af filmene, og som i 1969 også sponsorerede den 16 måneder lange rejse til Zanzibar i Afrika, som endte med at give navn til både gruppen og dens film på et tidspunkt, hvor de fleste Zanzibar-film allerede var indspillet, og gruppen på vej i forskellige retninger.

Boissonnas stillede ingen krav til de unge filmskabere, som dermed fik mulighed for at lave film helt uden om studie- og distributionssystemets snævre rammer, i tråd med ikke mindst Guy Debords og

Philippe Garrel flankeret af skuespillerne Pierre Clémenti og Tina Aumont, alle medlemmer af Zanzibar-gruppen.

situationismens idéer om at underminere den kapitalistiske forbrugskultur. Den første egentlige Zanzibar-film, Serge Bards *Détruisez-vous* (1968), er således passende opkaldt efter et af ungdomsoprørets slagord, "Aidez-nous, détruisez-vous" – hjælp os, ødelæg jer selv.

Zanzibar-gruppen forkastede også auteur-politikken til fordel for de nye tanker om 'forfatterens død'; ingen af gruppens film har så vidt vides traditionelle credits, og ingen af dem er udstyret med de i Frankrig obligatoriske *visa de censure*-numre fra det franske filminstitut, Centre National de la Cinématographie.

Revolutionen var således lige dele filosofisk, politisk og æstetisk. Den kollektive fascination af både orientens mystik og 60'ernes dekadente modeverden omsattes i en dandyisme, som filmene ligger i direkte forlængelse af. Og skønt Zanzibar-filmene er autonome værker, indgik de i et større erkendelsesmæssigt eksperiment, der fandt sted over meget kort tid og involverede store mængder stoffer.

Iført deres eklektiske mix af orientalske hippie-gevandter og distanceret cool *à la* Velvet Underground skilte de unge bohèmer sig ud i det parisiske gadebillede, samtidig med at de markerede deres selvbevidste 'andethed'. Den dobbelte tiltrækning af såvel det simple, kontemplative og autentiske som af utæmmet rebelsk exces har tætte paralleller i samtidens musik, som eksempelvis hos The Doors.

Selv om Zanzibar-gruppen forkastede Rivette-generationens forbilleder fra Hollywoods guldalder i 30'erne, 40'erne og 50'erne, er båndene til amerikansk kultur således fortsat tydelige. Det er dog lettere at udpege fællestræk med den amerikanske *underground*-film end at påvise en direkte indflydelse. Garrel har eksempelvis sagt, at han først så Andy Warhols banebrydende *Chelsea Girls* (1966) i 1975 (Lescure 1992: 54).

I sin romantiske idealisme er gruppen dog på bølgelængde med filmskabere som Bruce Baillie, Stan Brakhage, James Broughton og Harry Smith, mens den i sin performative variant bærer visse ligheder med Warhol, Jack Smith og Kenneth Anger. Og selv om de amerikanske filmskabere var kreative individualister, arbejdede også de sammen om bl.a. distribution og andre praktiske forhold.

Desværre vises de knap femten Zanzibar-film yderst sjældent, og enkelte er gået tabt. Ikke desto mindre udgør Zanzibar-gruppen en slags komprimeret teenagependant til den 'gamle' nybølge og til en revolution, der lige siden har været *en train de se faire* (i færd med at blive til). Patrick Deval har i en note til sin film *Acéphale* (1968) bemærket, hvordan Zanzibar-gruppen forholdt sig profetisk til '68-oprøret, inden det fandt sted, dokumentarisk, mens kampene stod på, og melankolsk, da De Gaulle genvandt magten (Shafto 2007: 85). Men hvis '68-oprøret siden har været kritiseret for de utopier, der *ikke* har ladet sig

Philippe Garrels *Le lit de la vierge* (1969).

realisere, er det måske på tide atter at lytte til billedernes tavse tale, og se nærmere på to af de endnu tilgængelige film.

Le Révélateur og Le Lit de la vierge. I forbindelse med sin anden spillefilm, *Le Révélateur*, udtalte den på det tidspunkt blot 20-årige Philippe Garrel i et interview ledet af Jacques Rivette, at: "Jeg er ligeglad med film. Det er kun profetier, der interesserer mig" (Rivette 1968: 54).

Hvis de første Zanzibar-film, som Deval hævder, profetisk indvarslede maj-oprøret, er *Le Révélateur* snarere en kryptisk og traumatisk reaktion på de kræfter, der slog oprøret ned igen. Strengt taget er den ikke en 'officiel' Zanzibar-film, da den ikke er direkte finansieret af Sylvina Boissonnas (som dog betalte udgifterne til laboratoriet). *La Concentration* og *Le Lit de la vierge* anses for Garrels egentlige Zanzibar-film.

Le Révélateur blev til på blot to uger i juni 1968: én uge til optagelserne og én til klipning. Filmen, der er indspillet i München og skudt uden lyd på 35mm i ekstremt kontrastfuld sort/hvid, følger en lille familie på tre, som er på flugt fra en usynlig og uovervindelig fjende. Den lille søn er så godt som alene i sine forældres katatoniske selskab, og familien samler sig ikke på noget tidspunkt i en betryggende enhed.

Her som senere opererer Garrel med grundtyper og med scener af en 'primær' eller psykologisk fundamental karakter, som udspiller sig i lange, sekventielle tableauer. Stilens minimalisme, der til dels skyldes økonomiske og tekniske begrænsninger, er typisk Zanzibar: lange takes, sekventiel klipning, begrænset lyssætning fra en enkelt kilde (undertiden blot et stearinlys!), kontrastfulde sort/hvide billeder, skiftevis hypnotisk-passivt og eksalteret skuespil, avancerede tracking shots og geometriske kamera-bevægelser som f.eks. 360 graders-panoreringer.

Selv om *Le Révélateur* og hans følgende film er rige på stof til freudiansk/lacaniansk eftertanke, har Garrel lykkeligvis undladt selv at præsentere tolkninger af sine film, som først og fremmest konfronterer sin tilskuer med billeder af en anden verden. I en anden forbindelse har han imidlertidig foretaget et skel imellem billeder og dialog/

Julie (Dominique Labourier) som tryllekunstner i Jacques Rivettes *Céline et Julie vont en bateau* (1974).

lyd som en forskel imellem det irrationelle og det rationelle – en tanke, der er beslægtet med den surrealistiske filmteori, og som rører ved fascinationskraften i den lydløse *Le Révélateur* (Garrel & Lescure 1992: 51).

Garrels mareridtsagtige film fortolker maj-oprørets voldelige undertrykkelse i en surrealistisk og fotografisk blændende parabel, der (også æstetisk) er sammenlignelig med David Lynch's tidlige eksperimenter i *The Alphabet* (også 1968), *The Grandmother* (1970) og *Eraserhead* (1977) samt den sene *Inland Empire* (2006), og med Jan Němecs tjekkiske *Démanty noci* (1964, *Diamonds of the Night*), Ingmar Bergmans *Persona* (1966) samt Philippe Grandrieux' *Sombre* (1998).

Garrels moderne Jesus-parabel, *Le Lit de la vierge*, videreführer en række af disse stiltræk, men takket være Sylvina Boissonnas' generøse mellemkomst havde den 21-årige instruktør nu mulighed for at optage med lyd og i 35mm CinemaScope (og i ødemarkerne i skiftevis Italien, Marrakesh og på Island).

Le Lit de la vierge vover tanken om, hvad der ville ske, hvis Jesus 'kom tilbage' i 1960'ernes virkelighed. Pierre Clémenti lægger krop til Jesus, og fotomodellen Zouzou spiller den dobbelte rolle som Jomfru Maria og Maria Magdalena – dvs. både Jesus' mor og hans elskerinde.

Clémentis Jesus er et voksent barn, en af Garrels uskyldige idioter. Han kommer til

verden i filmens første indstilling, hvor han vælter ind i billedfeltet fra højre og lander i Maria Magdalenas svævende seng. Pjusket, forvirret og med våde læber begiver han sig til æsel modvilligt ud i den moderne verden med alle dens fristelser og brutalitet, for til slut at vende tilbage til havets bølger, hvor han kom fra.

Ateisten Garrel havde ikke læst Bibelen, men lod lidelseshistoriens appel til fantasien fungere som basis for en universel tolkning af dens grundlæggende psykologiske indhold. *Le Lit de la vierge* følger *Le Révélateur* ind i et på én gang dunkelt og fluorescerende landskab, som er tættere på Jodorowskys groteske ørkenfabel *Fando y Lis* (1967) end på Pasolinis beslægtede *Il vangelo secondo Matteo* (1964, *Matthæusevangeliet*), og filmen formulerer sin allegoriske kritik af autoriteternes håndtering af '68-oprøret i pittoreske tracking shots og på én gang sære og storslåede bredformatsbilleder. Kritikken blev ifølge Garrel opfanget af publikum (Lescure: 41).

Fantomkvinder over Paris. Maj '68 markerede et nulpunkt og en ny start for fransk film (og filmteori). Hvis der i 60'erne havde været en mere eller mindre samlet front af nyt talent, blev det ny årti en mere diffus affære. For Jacques Rivettes vedkommende betød det imidlertid en fornyet kreativ frihed, som ikke umiddelbart lader sig forklare politisk.

Céline et Julie vont en bateau (1974, *Céline og Julie ta'r sig en tur*) er en film, man aldrig forlader, og som aldrig forlader én, når man først har set den. Julie (Dominique Labourier) er bibliotekar med interesse for magi. En dag møder hun tryllekunstnerinden Céline (Juliet Berto) i en park og følger efter hende. De bliver veninder og finder ud af, at de ved at spise nogle særlige bolcher kan overvære et mystisk drama, der udspiller sig imellem to kvinder, en mand og en lille pige i et spøgelseshus – en slags film i filmen, der bærer sin egen titel: *Phantom Ladies over Paris*.

Hvis en traditionel dramaturgi er en 'rejse' imod et mål, er *Céline et Julie* snarere en udflugt ind i en grænseløs verden, hvor tingene ikke måles i forskelle, og kattene smiler til én fra trækronerne. Hvor Rivette i sine tidligere film er besat af sammensværgelser og sammenbrud, går han her det ukendte i møde med en befriende nysgerrighed og forførende fantasirigdom, som udvider filmens rum i stedet for at lukke det om sig selv.

Inspireret af Lewis Carroll og Henry James improviserede Rivette, Berto, Labourier og manuskriptforfatteren Eduardo de Gregorio historien frem. Filmen blev optaget over en varm sommer i Paris, og at den blev til af lyst, er tydeligt både i dialogens mange uoversættelige franske ordspil og i fortællingens frie og legende forhold til tid og rum (en mellemtekst afbryder jævnligt historien: "Men den følgende morgen – ").

Samtidig er det også her, kvinderne for alvor træder i centrum. Alle Rivettes film har kvindelige hovedpersoner – et interessant forhold, som imidlertid ofte overskygges af, at visse af hans film f.eks. er ekstremt lange. Spørger man, om hans film også er feministiske, reducerer man dem til et (progressivt) politisk instrument. Snarere kan de ses som bud på, hvordan filmkunsten kunne se ud, *efter* at kampen er vundet – og dét på et tidspunkt, hvor feminismen endnu kun befandt sig i sin såkaldte 'anden bølge'. De mange kvinder hos Rivette er således aldrig eksemplariske midler til at opnå et kønspolitisk mål. De optræder med en naturlig selvstændighed, der ikke er defineret negativt i forhold til noget bestemt, stereotypt kvindebillede. Rivettes styrke er med andre ord, at han

netop ikke udråber sig til feminist, og dermed når et stade af (filmisk) ligestilling, hvor det ikke længere er nødvendigt at definere sig i en fastlagt rolle.

Man kan kort sagt lære alt, hvad man behøver at vide om at se film, ved at se *Céline et Julie vont en bateau* – og man får brug for det i forhold til Rivettes næste projekt.

Efter sin relative publikumssucces med *Céline et Julie* søsatte Rivette nemlig et enormt, firdobbelt filmprojekt under den samlende titel *Les Filles du feu*, senere gendøbt *Scènes de la vie parallèle*. *Duelle* og *Noroît* (begge 1976) er henholdsvis en science-fiction/adventure-film og et pirateventyr med kvinder i alle bærende roller. Derudover indgik der i planerne en løst skitseret (og aldrig indspillet) musical, samt en horrorfilm, der senere blev realiseret som *Histoire de Marie et Julien* (2003, *Story of Marie and Julien*).

Duelle og *Noroît* (som officielt er tetralogiens nummer to og tre) sætter *Céline et Julie*s fantasi-rigdom på genreform og ind i en bric-à-brac-mytologi, der følger sine egne regler med fornyet æstetisk vilje.

Begge film er optaget i mørke og farvemættede toner som hos surrealisterne og har klare paralleller i Louis Malles *Black Moon* (1975), Robert Altmans *3 Women* (1977, *Tre kvinder*), Slava Tsukermans 'midnight movie' *Liquid Sky* (1982) og især David Lynch's *Mulholland Dr.* (2001), men virker måske først og fremmest beslægtet med den franske tegneserieskaber Moebius' samtidige psykedeliske fantasier.

I alle tilfælde står Rivette efter tyve års arbejde som den nybølge-instruktør, der mere end nogen anden har taget eksperimentet til sig som metode. Han lader sine film udfolde sig som svar på et begrænset sæt spørgsmål: "Hvad vil der ske, hvis..." man for eksempel lader holdet improvisere sig frem, vælger at indspille fire film lige op ad hinanden, etc.

Efter bølgen. Hvor afstandene imellem Rivettes film frem til 80'erne skal måles i syvmileskridt, er hans senere film tættere knyttet sammen, ikke mindst takket være den stab af skuespillere, forfattere, producenter og teknikere, der nu havde samlet sig om ham.

Efter *Don Quixote*-filmatiseringen *Le Pont du Nord* (1982), der blev optaget i Paris' gader på et absolut minimalt budget, og den beslægtede *Merry-Go-Round* (1983) med Maria Schneider og Joe Dallesandro, skabte Rivette med *L'Amour par terre* (1984, *Love on the Ground*) et nyt hovedværk, om et mystisk teaterprojekt på en excentrisk rigmands landsted. Jane Birkin og Geraldine Chaplin er to skuespillerinder, som lokkes til at deltage i et drama, der udspiller sig i husets farvestrålende indre. Rivettes fortsatte interesse for sine kvindelige hovedpersoner giver genlyd i den noget svagere *La Bande des quatre* (1989, *The Gang of Four*), i *La Belle noiseuse* (1991, *Den skønne strigle*), i musicalen *Haut bas fragile* (1995, *Up, Down, Fragile*), i den tre timer lange, Hitchcock-influerede thriller *Secret défense* (1998) samt i den charmerende teaterfilm *Va savoir* (2001).

Sideløbende med Rivettes udforskning af fantasiens og paranoiaens væsen lavede Philippe Garrel sine syv film med Nico, hvoraf *La Cicatrice intérieure* er den bedst kendte (takket være Nicos soundtrack, *Desertshore*). Ligesom Garrels 60'er-film udspiller den sig i et mytologisk landskab uden for historisk tid og rum, fjernt fra den trøstesløse genkendelighed, man finder hos nogle af periodens fremtrædende nye instruktører – som Jean Eustache, Maurice Pialat og belgiske Chantal Akerman – der ligesom nybølgens etablerede instruktører

og Garrel selv måtte forholde sig til maj '68 og til den frustrerede splittelse, der fulgte.

Garrel vendte siden tilbage til maj '68 i *J'entends plus la guitare* og *Les Amants réguliers*, der er et asketisk svar på Bertoluccis *The Dreamers* (2003), som også havde sønnen Louis Garrel i en hovedrolle. Med *Le Révélateur* som hans tredje film om majoprøret viser Garrels værk sig, trods sine klart markerede perioder, at samle sig i en romantisk erkendelse af den menneskelige skrøbelighed.

Rivette, Garrel og Zanzibar-dandyerne er den ny bølges visionære *outsiders*. De balancerer imellem lysende klarhed og obskurantisme, når de forfølger deres idéer ud under solens kolde stråler. Men de udfordrer også filmens historiske kanon og de fortællinger, den er støbt af, så den fortsat kan stræbe imod det umulige: at være ny – *for ever*.

Note

1. For en omtrentlig Zanzibar-filmografi, se Shafto (2007).

Litteratur

Frappat, Hélène (2001). *Jacques Rivette, secret compris*. Paris, Cahiers du cinéma.

Garrel, Philippe og Lescure, Thomas (1992). *Une caméra à la place du coeur*. Paris, Admiranda/Institut de l'image.

Liandrat-Guiges, Suzanne (red.) (1998). *Jacques Rivette: critique et cinéaste*. Paris, Lettres modernes minard.

Rivette, Jacques et al. (1968). "Cercle sous vide". In: *Cahiers du cinéma*, nr. 204, september 1968.

Rosenbaum, Jonathan (red.) (1977). *Rivette: Texts and Interviews*. London, BFI.

Rosenbaum, Jonathan (1995). "Work and Play in the House of Fiction". In: *Placing Movies*, University of California Press, 1995.

Sadoul, Georges (1968). *Filmens verdenshistorie* bd. II. København, Rhodos.

Shafto, Sally (2007). *Zanzibar: Les films Zanzibar et les dandies de mai 1968*. Paris, Éditions Paris Expérimental.

Thomsen, Christian Braad (1994). *Kameraet som pen*. København, Samlerens bogklub.

Samt *www.jacques-rivette.com*.

Spejle har en fremtrædende rolle i *Cléo de 5 à 7* (1961, *Cleo fra 5 til 7*). Corinne Marchand spiller den narcissistiske sangerinde.

Verden set fra venstre bred

Agnès Varda og Rive gauche-gruppen

Af Rasmus Brendstrup

Da jeg var 30 år, så jeg en tidsskriftartikel med et foto af mig og billedteksten 'Stamfaderen til den nye bølge'. Stamfader som 30-årig! Så behøvede jeg strengt taget ikke anstrenge mig for at udrette mere. Herligt.[1]

Agnès Varda (f. 1928) har på mange måder vist sig at være en særegen filmmager. Med *La Pointe Courte* foregreb hun i 1954 den ny bølges værdisæt med et halvt årti – både hvad angår produktionsteknik, koncepttænkning og æstetik. Hun var på

det tidspunkt 26.

Filmen fik et meget kort efterliv i offentlighedens bevidsthed, og der skulle gå endnu syv år, før hun i begyndelsen af 1960'erne slog sit navn fast som den mest markante kvinde i nybølgen – og en af tidens mest egensindige instruktører overhovedet.

Den personlige tilgang til det at lave film var så vigtig for Varda, at hun opfandt ordet *cinécriture* – en sammensmeltning af de franske ord for 'film' og 'skrivning'. Sikkert med en vis inspiration fra Alexandre Astrucs begreb '*la caméra-stylo*' ('kamera-et som pen') slog hun til lyd for at anlægge en stil, der var umiskendeligt farvet af afsenderen:

> Jeg er så træt af udtrykket 'den er godt skrevet' om en film, selv om jeg er klar over, at det er ment som en ros til manuskriptet og dialogen. En velskrevet film er for mig at se også godt filmet, skuespillerne velplacerede, og dens locations ligeså. Klipningen, billedbeskæringerne, perspektiverne, billedernes og klipningens rytme bør føles som var de én persons valg. (Varda 1994: 14).

Vardas film er dog også i høj grad et produkt af deres tid og instruktørens omgivelser. Sammen med instruktørgemalen Jacques Demy forelskede hun sig i slutningen af årtiet i det amerikanske hippiemiljø, bosatte sig i USA et par år og lavede også film der, bl.a. tidsbilledet *Lions Love* (1969). Da hun vendte tilbage, var det med en skærpet vilje til at støtte kvindebevægelsen, og op igennem 70'erne og 80'erne brugte Varda mange kræfter på at mobilisere kvinder i filmindustrien. Hun lavede også en række vellykkede eksperimenterende dokumentarfilm og egensindige spillefilm med stærke kvinderoller. Det gjaldt bl.a. vagabond-fortællingen *Sans toit ni loi* (1985, *En pige på drift*) og *Kung Fu Master* (1987) om en 40-årig kvinde, der forelsker sig hovedkulds i en 14-årig dreng.

I sit kunstnerisk mindst mindeværdige årti, 90'erne, lavede Varda primært filmhistoriske hyldestværker, for så i 2000-tallet helt at hellige sig det dokumentariske filmessay med meget personlige værker som *Les Glaneurs et la glaneuse* (2001, *Fuglen og den fattige*) og *Les Plages d'Agnès* (2008, *The Beaches of Agnès*).

Varda er forblevet sin generations mest markante kvindelige instruktør, og nogle mener, at hun sammen med Jean-Luc Godard er den eneste, der har holdt den ny bølges fane højt (Flitterman-Lewis 1990: 257).

Denne artikel vil fokusere på hendes tidlige karriere, dvs. før og under den ny bølges glansperiode. I tiåret fra 1954 til 1964 lavede Varda tre meget forskellige spillefilm, som hver har fået deres plads i den franske filmhistorie: *La Pointe Courte* (1954), *Cléo de 5 à 7* (1961, *Cleo fra 5 til 7*) og *Le Bonheur* (1964, *Lykken*). De mellemliggende kortfilm og forbindelseslinjerne til hendes samtidige instruktørkolleger vil også blive belyst, ligesom artiklen i nogen grad ser på, hvordan disse formative år har præget hendes samlede oeuvre.

Rive gauche – en britisk konstruktion. Da nybølgen fra 1959 og frem blev et begreb, og dens udøvere udviklede sig i distinkte retninger, opstod der efterhånden behov for præciseringer: hvori lå bølgens centrale fokuspunkter? Hvem skilte sig ud fra disse?

Den engelske filmkritiker Richard Roud lancerede til dét formål i *Sight & Sound* begrebet *la Rive gauche* ('den venstre bred'), der beskrev en undergruppe eller søsterbevægelse på den sydlige side af Seinen, mere præcist hjemmehørende i Latinerkvarteret og på Montparnasse.

Rive gauche-etiketten er primært fæstnet til Alain Resnais, Chris Marker og Agnès Varda, og i vekslende grad desuden til Jacques Demy og amerikanske William Klein, foruden manuskriptfolkene Alain Robbe-Grillet og Marguerite Duras, som med tiden selv blev instruktører. Den ny bølges kerne, der havde tilknytning til tidsskriftet *Cahiers du cinéma*, hørte hjemme på Montmartre på den nordlige eller højre bred.

Ud over at tilskrive Rive gauche-folkene en højere grad af identifikation med den yderste venstrefløj end Cahiers-gruppen sammenfattede Richard Roud deres fællestræk som værende...

> ...en forkærlighed for boheme-agtig livsførelse, utålmodighed over for den relative konformitet blandt filmfolk på den højre Seine-bred, foruden et udtalt engagement i litteratur og billedkunst, som gjorde dem interesserede i den mere eksperimenterende filmkunst. (Cit. Harvard Film Archive, upag.).

Roud understregede selv, at der ikke var tale om en formel gruppering, men en flok filmfolk med samme verdenssyn og levevis.

I 1972 vandt Rouds koncept opbakning i Claire Clouzots bog *Le Cinéma français depuis la nouvelle vague*, der argumenterede for, at idéfællesskabet også kom til udtryk på et mere specifikt niveau – i alt fra fælles litterære inspirationskilder til ensartede tematikker, karakterudformning, scenografi, kamerabevægelser, billedkomposition og lyddesign. Sammenfattende, skrev Clouzot, var Rive gauche-gruppen eksponenter for "en ikke-identifikationsskabende filmkunst" stærkt påvirket af især Brecht og *le nouveau roman* (Clouzot 1972: 48-56).

Opdelingen i de to grupper er blevet kritiseret fra forskelligt hold, og ikke mindst af instruktørerne selv. Alain Resnais siger f.eks.: "Man holder meget af at klassificere ting, men denne klassifikation giver ikke mening. Rive gauche-gruppen eksisterede ikke." (Cit. Tassone: 232). Med et mere overbærende smil på læben har Agnès Varda udtalt, at der skam var en samhørighed: de snakkede venskabeligt med hinanden og nærede en fælles kærlighed til katte (Flitterman-Lewis 1990: 262).

Richard Roud vendte i 1977 i artiklen "The Left Bank Revisited" tilbage til åstedet for at reflektere over holdbarheden af sit eget begreb og skillelinjen mellem grupperingerne. Konklusionen udebliver desværre (Roud drejer fokus over på tre nyere film af henholdsvis Varda, Resnais og Duras), men tonefaldet er påfaldende undvigende, når det gælder fællestrækkene (Roud 1977: 143-45). Roud vidste naturligvis på dette tidspunkt, at især Jean-Luc Godard, der var hovedfigur i Cahiers-gruppen, var blevet nært knyttet til Rive gauche-folkene, delte deres aktivistiske venstrefløjs-ideologi og sågar havde lavet film sammen med dem. Sammenfattende kan man med Sandy Flitterman-Lewis sige, at hvis Rive gauche-gruppens interne fællestræk har været markante nok til at gøre begrebet levedygtigt, har det samtidig haft den uheldige bivirkning, at der er blevet rejst et hegn mellem dem og Cahiers-gruppen – et hegn, der har vist sig temmelig hullet (Flitterman-Lewis 1990: 262).

Gruppe eller ej – Varda skilte sig markant ud. Hun var den eneste, der praktisk talt ingen filmviden havde, da hun fik sin debut. De 'veteraner', der fik deres debut før hende, bl.a. Rive gauche-kollegerne Alain Resnais og Chris Marker, var vokset op i mesterlærens æra. Og de unge kritiker-løver fra *Cahiers du cinéma*, der sprang ud som instruktører for bl.a. at bevise, at mesterlære-systemet begrænsede filmkunsten, havde alle en dyb og passioneret viden om filmhistorie og filmæstetik (Neupert 2002: 57). Varda kastede sig derimod

ud i at lave sin første film uden egentlige forudsætninger – og tilmed en spillefilm til at starte med. Selv skriver Varda, der var uddannet stillfotograf og bl.a. arbejdede på Theâtre National Populaire, at hun simpelthen var fascineret af ord og fandt, at "fotografiet var for tavst". Dengang kendte hun en del til moderne litteratur, scene- og billedkunst, men havde, skriver hun, set meget få film, højst tyve (Varda 1994: 32).

Ud af det blå. Endnu i dag virker Vardas debutfilm fra 1954 generøs i sin cinematografiske skønhed og sin frejdige fortælleform. Titlen *La Pointe Courte* er også navnet på et stille fiskerleje, hvor et tilrejsende ægtepar tilbringer nogle dage. Filmen veksler mellem to spor, som (i hvert fald i narrativ forstand) kun kursorisk berører hinanden. Det ene spor er ægteparrets alvorlige diskussion med hinanden, mens de driver rundt i byen. Det andet er landsbyboernes gøren og laden; ingen af dem bemærker det psykologiske drama, der udspiller sig mellem de to navnløse sommergæster.

De to diskuterer skilsmisse. Parret elsker ganske vist hinanden. Men måske ikke lige meget eller på samme måde. Måske er det en kærlighed skabt af afhængighed og uvished om alternativerne. Siger hun. Han lytter og beder hende uddybe. Samtalen begynder på togstationen og fortsætter gennem byen og omegn: på heden, i de støvede gader, inde i et stemningsfuldt skibsskrog, på et tag, hjemme på soveværelset i måneskin og under den byfest, der afslutter filmen.

Landsbyens egne konflikter blotlægges med en helt anderledes håndfasthed. Beboerne bander og råber sig igennem en hverdag præget af børnepasning, reparation af fiskenet, besøg af statslige fiskerimyndigheder, gryende romancer og gode gammeldags sociale barrierer. Der er også et dødsfald i byen, en festmiddag og en mand hjemme på orlov fra fængslet. Men plottet er på dette punkt langt mindre fokuseret; Varda er tydeligvis mere optaget af at give en etnografisk beskrivelse af et lokalsamfund end af at levere følelsesorkestrerende drama. Det er en skildring, der betoner sin egen on-location-forankring, og hvor rammer, persontyper og lokaldialekt er hovedattraktionerne.

Oprør i zigzag. I 1950'erne var det den klassiske lineære dramaturgi, der totalt dominerede fransk film. Siden 1946 havde det været Centre National de la Cinématographie (CNC), der uddelte offentlig støtte til filmprojekter, og her var det vigtigste, at man kunne argumentere for det markedsmæssigt gangbare ved et filmprojekt. Konsekvensen var, som filmhistorikeren Michel Marie skriver, at man "tilgodeså film, der havde relativt lettilgængelige temaer, med internationalt kendte stjerner, skrevet af allerede afprøvede manuskriptforfattere og baseret på historier, der allerede havde vist sig salgbare i tidligere versioner." Det gav logisk nok slagside i retning af litterære filmatiseringer og genindspilninger, historiske fresker og kostumedramaer (Marie 2003: 52-55). Det var lige præcis dette forhold, Truffaut langede ud efter i sit flammeskrift af en Cahiers-artikel, "Une Certaine tendance du cinéma français" (Truffaut 1954), som igen lukrerede på Alexandre Astrucs manifest om 'kameraet som pen' (Astruc 1948). Begge kritikere slog til lyd for den personlige stils vitale betydning for udviklingen af filmkunsten.

Hvorom alting er, så udfordrer *La Pointe Courte* demonstrativt den strømlinede, dialogbårne film. Vardas fortællemæssige radikalitet afspejler sig bl.a. i, at hun ikke vægter et af de to fortællespor over det

Teaterskuespillerne Silvia Monfort og Philippe Noiret på udebane i *La Pointe Courte* (1954), der blev optaget i fiskerlejet af samme navn på den franske middelhavskyst.

andet. Just når man er ved at finde ind til kernen af ægteparrets uoverensstemmelser, springer fokus til La Pointe Courtes træbarakker og livet imellem dem. Og bedst som man har vænnet sig til rejekællinge-snakken på havnefronten, kastes man tilbage i den intime dialog om kærlighedens natur og forgængelighed. Det er en målrettet anti-lineær fortællestil, som da heller ikke faldt i det brede publikums smag. [2] Inspirationen til selve strukturen kom, har Varda åbent indrømmet, fra William Faulkners ligeledes zigzaggende roman *The Wild Palms* (1939), som ifølge Richard Roud havde vakt stor begejstring hos mange af generationens intellektuelle (Roud 1977: 144).

Men der er flere former for kontraster i filmen. Skuespillet er måske det mest iøjnefaldende. De medvirkendes ageren virker over en bred kam stiliseret og kantet, men på forskellig vis. Ægteparret, spillet af teaterskuespillerne Philippe Noiret og Sylvie Monfort, leverer deres replikker påfaldende monotont og med begrænset mimik og gestik – lidt som talende og om-

vandrende mannequiner, hvis følelsesliv er et rent verbalt anliggende.[3] Landsbyens beboere virker ligeledes – især sammenlignet med de neorealistiske italienske værker, der havde haft så stor effekt på opfattelsen af realisme i årene forinden – hæmmede i deres replikfremføring, men der er ikke den samme beregnede kølighed over dem. Det er glade amatører, ganske enkelt; landsbyboere, der spiller 'sig selv' under Vardas instruktion.[4]

Stilistisk er *La Pointe Courte* ligeledes et møde mellem to verdener: det visuelt stiliserede og det dokumentarisk kantede. Vardas kamera glider gennem gyder og huse med udpræget vægt på selve serveringsformen – de tålmodige *travellings* skulle senere gå hen og blive en signatur, ikke mindst i *Sans toit ni loi* – og på den rustikke skønhed i de fysiske rammer. De klare, dybdekomponerede optagelser vidner om en skarp sans for billeder, og det er blevet påpeget, at Varda i filmen systematisk begynder og afslutter en kameratur med at holde kameraet stille (Neupert 2002: 61). Når kameraet indledningsvis entrer en fiskerbolig, glider lydefrit gennem rummene, forbi de mange stirrende børn og ud på den anden side, for så til sidst at dreje om sin egen akse – ja, så kan det være svært at forstå, at Varda faktisk lavede filmen for en tiendedel af budgettet for en almindelig spillefilm (Lucas 2008: 88). Omvendt er der passager, hvor Varda tydeligvis ikke har svinget dirigentstokken, men har måttet tage plads på sidelinjen og optage løs. Det gælder bl.a. ved byfestens regatta-konkurrencer.

Som helhed lægger filmen sig et sted mellem det neorealistiske udtryk (forstærket af de dokumentariske indskud) og det højtideligt stiliserede. Hvor det første kan siges at foregribe nybølgens forfriskende udnyttelse af autentisk byliv, peger det andet i retning af de sirligt kamerakoreograferede og ikke-naturalistiske film, som især Rive gauche-folkene var eksponenter for. Resnais' *L'Année dernière à Marienbad* (1961, *I fjor i Marienbad*) er et markant eksempel på sidstnævnte.

I *La Pointe Courte* mindes man konstant om filmens konstruktion. Kontrastvirkningen er lavet med synligt overlæg, og koblingen af de to plot (og de to stilarter og de to typer skuespil) giver filmen kompleksitet og rum for fortolkning.

Som Faulkner så rigtigt havde observeret, og som de russiske formalister havde konstateret det gennem bl.a. montageeksperimenter, er det umuligt for publikum mentalt at adskille de enkelte fortællespor. Man vil uvægerligt søge forbindelseslinjer, og resultatet blive større end summen af enkeltdelene. Ægteparrets abstrakte filosofiske samtale sættes eksempelvis i relief af den nødvendighed, der har dikteret fiskerbyens basale udformning og befolkningens praksisser. Det er tænksomhed over for socialt betinget adfærd; individet over for kulturen.

Samtidig *er* der måder, hvorpå de to fortællespor griber ind i hinanden. Manden i parforholdet er faktisk hjemmefødning; han føler sig godt tilpas hjemme i sin barndoms velkendte omgivelser, mens hun åbenlyst er et fremmedlegeme og skiller sig ud som den eneste lyshårede karakter i filmen. Deres forskellige forhold til stedet afspejler sig i parrets forskellige livssyn. Han er pragmatikeren og øjebliksmennesket, mens hun er tvivleren og drømmeren. Begge absorberer og kommenterer desuden omgivelserne – denne landsbyflække, der er en åbenlys antitese til storbyen og hverdagen – samtidig med at de respektfuldt absorberer og kommenterer hinandens udsagn om kærligheden.

Man får uvægerligt det indtryk, at omgi-

velsernes stilstand sætter sit gunstige præg på deres muligheder for en dialog. Alene tanken om sporvogne og boulevard-caféer virker meget, meget fjern, mens Varda åbner fiskerlejets døre for hovedpersonerne og os. La Pointe Courte er lige så meget en tilstand som et sted, synes instruktøren at mene. Det er måske en romantisering, men den fungerer fint som filmisk koncept. Filmen slutter på klassisk vis med parrets afrejse. Der er ingen endelig afklaring på skilsmissespørgsmålet, men ikke desto mindre en optimistisk udgangstone.

Varda og Resnais. *La Pointe Courte* er også historisk interessant, fordi filmen var det første samarbejde mellem Agnès Varda og Alain Resnais, der klippede filmen. Den seks år ældre Resnais (han blev født 1922, Varda i 1928) blev optaget på filmskolen IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) i 1943, men droppede ud allerede året efter, fordi han – hvilket i retrospekt kan virke ironisk – fandt studiet for teoretisk. Med Alain Robbe-Grillet som eneste reelle konkurrent skulle Resnais vise sig som 1960'ernes mest filosofisk anlagte filmmager.

Resnais' film fra perioden op til Vardas debut var langt mindre ambitiøse. Med få undtagelser[5] bestod hans produktion af korte dokumentarfilm om især billedkunst – med sigende titler som *Van Gogh* (1947), *Guernica* og *Gauguin* (begge 1950). Agnès Varda fortæller i sin selvbiografi, at hun end ikke kendte Resnais af navn, da hun efter endt optagelse i La Pointe Courte skulle finde en klipper og fik ham anbefalet. Varda kendte ikke til hans referenceramme – "man fik det indtryk, at hun kun havde set en snes film i sit liv, måske færre," siger Resnais selv (cit. Tassone 2003: 223) – og havde i øvrigt begået alskens begynderfejl, som gjorde klippeopgaven utaknemmelig. Alligevel lod Resnais sig overbevise af hendes ildhu og værdsatte det egensindige i projektet. Og så boede de begge belejligt i det 14. arrondissement. Resnais ankom, skriver Varda, i en månedlang periode hver morgen til hendes lejede klippebord, altid til aftalt tid og med klemmer på buksebenene, eftersom han var på cykel. Han arbejdede ligesom alle andre involverede uden løn, men mod lovning på en procentdel af billetindtægterne. Undervejs blev han, fortæller Varda, en stor inspirator for hende, både med sin filmviden og sin egen stræben efter et friskt filmsprog (Varda 1994: 46-47 og Varda-interview på Criterions dvd-udgave af *La Pointe Courte*).

Mindre har der været skrevet om den mulige påvirkning den anden vej. Varda var måske nok amatør og uden filmtekniske forudsætninger, da hun lavede *La Pointe Courte*. Og Resnais havde tilbage i 1953 skabt sig en vis opmærksomhed, da han sammen med Chris Marker lancerede det polemiske anti-kolonialistiske film-essay *Les Statues meurent aussi*, der blandede arkivbilleder af bl.a. François Mitterrand og bokseren Sugar Ray Robinson med optagelser af afrikanske skulpturer i montrer. Ikke desto mindre er det påfaldende, at det filmkunstnerisk er Varda, der foregriber Resnais' senere så udtalte brug af teknikker taget fra den modernistiske litteratur.

I Resnais' gennembrudsfilm, *Hiroshima mon amour* (1959, *Hiroshima, min elskede*) baseret på et Marguerite Duras-manuskript, spejles den private erindring i den kollektive krigserfaring på ustringent, associativ vis, og med *L'Année dernière à Marienbad* lader hele plottet sig læse som fantasi eller realitet – en leg med fortællerstemmer og tidsperspektiver, som umiskendeligt skyldes manuskriptforfatteren og en af hovedskikkelserne i udviklingen af *le*

nouveau roman, føromtalte Alain Robbe-Grillet.

Korte mellemspil. Agnès Vardas debutfilm skaffede hende med års forsinkelse renommeét som den ny bølges forløber. Hun er blevet kaldt nybølgens moder, stedmoder, ja sågar dens bedstemoder og stamfader. Men umiddelbart efter *La Pointe Courte* stod hun på bar bund. Den begrænsede eksponering og indtjening havde ikke skaffet hende ind i branchen.

Først nogle år senere fik hun tilbudt et par bestillingsopgaver, som hun formåede at give et personligt, om end mere legende præg: *Ô saisons, ô chateaux* (1957) og *Du côté de la côte* (1958). Begge var opgaver for det statslige turistråd. Den første bestod i at fortælle om Loire-dalens slotte. Det omsatte Varda til et system med poetisk kant: en kronologisk præsentation af bygningsværkerne tilsat 1500-tals digte, gartner-betragtninger og andre skæve kommentarer. Den anden opgave bestod i at præsentere Middelhavs-kysten. Varda kaster i denne 24 minutters film et kærligt-ironisk blik på kyststrækningen omkring Cannes, med historisk vingesus og blik for de smukke farver – men også med regionale cancan-dukker og nærbilleder af statuer, der ser ud til at betragte det fortravlede område med opgivelse.

Mellem de to bestillingsopgaver lavede Varda en sytten minutters sort/hvid perle på egen hånd: *L'Opéra-Mouffe* (1958). Titlen spiller på udtrykket *opéra bouffe*, en letbenet operette-genre, der var på mode i slutningen af 1800-tallets Paris. Filmen er selv opbygget som en lille opera, men er i sin essens et filmisk portræt af den gade, hvor Agnès Varda boede på det tidspunkt: den charmerende, smalle handelsgade rue Mouffetard. Vi ser handlende og beboere i sol og regn, får et kig ind i flere huse og butikker, og møder sågar nogle af de bortgangne drukkenbolte, hvis ansigter Varda har fotograferet og klæbet op på helgenbilleder. Filmen slutter med et metalgitter, der trækkes ned foran et forretningsvindue som en lokal variant af et tæppefald.

L'Opéra-Mouffe er også mærket af en senere tilbagevendende signatur: den synligt organiserende kreative kraft, der klassificerer indholdselementer og gør sorteringen af dem til et selvstændigt 'motiv'. I en herlig scene samler Varda (og klipper Janine Verdeau) en buket af nærbilleder af folk, der humper. Så af folk, der tager sig til skægget. Dernæst andre, der tager sig til ansigtet. Og så videre. Charmen udspringer ikke af, at der er individer, der opfører sig på bestemte måder, men af at en gade – set med det rette organiserende blik – kan rumme uventede mønstre med deres helt egen skønhed. Det favnende og samlende blik er her en forudsætning. Varda ser alt – og serverer det i et udvalg båret af smittende sanselighed og fascination.

Filmen er ikke helt så banal, som det måske kan lyde. Indskudt mellem gadesekvenserne er der små iscenesatte tableauer med et nøgent elskende par i en baggård og nærbilleder af bl.a. en gravid kvindemave (Vardas egen). Varda klipper suggestivt fra den gravide mave til et græskar, der skæres op – en sammenstilling, der både konnoterer angst og håb, al den stund at der efterfølgende fokuseres på græskarrets kernefyldte indre.

Filmen kan med sin tematisering af den gravides sensitivitet siges at være Vardas første af flere, der er båret af et specifikt kvindeligt blik, og den er i hvert fald den første med hende selv i en central rolle. Det skulle ikke blive den sidste.

Afvæbnende navnepilleri. Agnès Varda optræder selv som aktør eller jeg-fortæller i

Agnès Varda (ved kameraet) under optagelserne til *L'Une chante, l'autre pas* (1977, *Den ene synger*).

Oncle Yanco (1967, *Uncle Yanco*), *L'Univers de Jacques Demy* (1995), *Cinévardaphoto* (2004), *Cléo de 5 à 7: souvenirs et anecdotes* (2005) og senest *Les Plages d'Agnès*.

Det er film, der er bemærkelsesværdige, fordi de umiddelbart synes at kaste sig ud over kanten til navlepilleriet. Agnès Varda er den umiskendelige hovedperson, og samlet set er der dårligt det aspekt af hendes egen verden, vi ikke får del i. Vi hører om hendes film, hendes kærlighed, hendes forbilleder og samarbejdspartnere, hendes tanker om alderdommen og døden, hendes barndomsminder, hendes samlermani og andre særheder, hendes graviditet, hendes børn, hendes katte, naboer, hendes yndlingsbilleder, yndlingssteder og yndlingsforfattere. I *Les Glaneurs et la glaneuse … deux ans après* (2003), en spontan opfølger til den uventede kæmpesucces *Les Glaneurs et la glaneuse*, interviewer hun sågar nogle af de folk, der har skrevet hende fanbreve. Prædikatet narcissist ligger lige for. Men der er en forsonende ærlighed over Vardas 'projekt'. Ikke en problematisering af selve den selvbetragtende gestus, men

måske snarere det omvendte: et absolut fravær af falsk beskedenhed eller indpakket selvhøjtidelighed. Varda behandler sit publikum, som var de nære venner, hvis interesse kan tages for givet. Så hun behøver bare at sige tingene ligeud: 'Her blev jeg født'. 'Ham her elskede jeg'. 'Denne genstand får mig til at tænke over hint'. De intellektualiseringer, som til tider flyver højt hos figurerne i især hendes tidlige spillefilm, holdes i ave.

Vi er som seere og lyttere ikke vidner til en ophøjende syntetisering af betragtninger, en vision eller en ideologi, der argumenteres for. Disse dimensioner er der, hvis man griber til analytiske redskaber. Men Varda forcerer dem ikke. Og som filmkritikeren Alain Bergala har skrevet om en af hendes fotoudstillinger, kan hendes tilgang nærmest virke provokerende i sin naivitet. Som når Varda forklarer et motiv med ordene: "Dette billede tog jeg på grund af den lille piges pæne halskæde." (Bergala 1982: vii).

I Vardas dokumentar-univers får vi ro til at betragte *hende* i aktion, i mindst lige så høj grad som det, hun angiveligt er blevet inspireret af. Vi iagttager her en katalogisator, der begejstres over verdens mønstre og fællesnævnere. I *Les Plages d'Agnès* lader hun en række strande være den røde tråd, der binder hendes livsforløb sammen. I *Daguerréotypes* (1975) taler hun med en række mennesker om deres drømme og håb – interview-ofre udvalgt ud fra det ene kriterium, at de har butikker side om side i rue Daguerre. Og nyligt har hun reflekteret over lykken ved at slå op i telefonbogen under efternavnet 'Bonheur' og bedt disse folk tænke højt (bonusmateriale på Criterions dvd-udgivelse af *Le Bonheur*).

Netop den legende klassifikators tonefald hviler også over instruktørens selvbiografi i skrift og fotografier, *Varda par Agnès* (1994), der åbner med en 26 siders personlig ABC med opslagsord som dette:

> **G som i Godard, Jean-Luc.**
> Jeg mødte Jean-Luc gennem Jacques [Demy] omkring 1958. Allerede da havde han to apostelfornavne og et efternavn, der rummede både Gud og Kunst (*Art* stavet med d, så man også kunne sige *ardu* ['på tværs']). Han var en kraftkarl, akrobatisk. Til tider stille, til tider pjattende, altså ganske normal. Han skjulte sine store, triste øjne bag kulsorte brilleglas. Som årene gik, blev glassene lysere. En smuk udvikling. (Varda 1994: 19).

Som det fremgår, er de bånd, Varda knytter mellem sine observationer, nogle gange forankret i fænomenernes konkrete egenskaber eller placering. Andre gange er det menneskeskabte signifikationssystemer (sproglige eller kulturelle mønstre), der udgør forbindelseslinjerne. I endnu andre virker udvælgelsen nærmest arbitrær. Hvorom alting er, er det tydeligt, at Varda besidder den samme vedholdende interesse for systemer som en Peter Greenaway. Hos Varda er denne interesse dog kombineret med kvaliteter, som hendes engelske kollega ikke kan siges at besidde i rigt mål: femininitet, filantropi og naivitet.

Færdig som popsanger? Med sin anden spillefilm, *Cléo de 5 à 7* (1961), opnåede Agnès Varda for første gang både kritikerroser og et stort publikum.

Filmen følger en smuk, blond popsangerinde (spillet af Corinne Marchant) gennem en sen eftermiddag, mens hun forbereder sig på at få svar på en medicinsk undersøgelse. Hun holder sig beskæftiget med at gå tur i byen, hvile ud derhjemme og gå tur igen.

Akkurat som i *La Pointe Courte* er der tale om en slags filmisk dobbelteksponering: en individ-forankret historie med eksistentielt tema, der udspiller sig på baggrund af et detaljerigt socialt miljø, som

Fra åbningsscenen i *Cléo de 5 à 7* (1961, *Cleo fra 5 til 7*).

hovedpersonen ikke for alvor kan tage del i – netop på grund af sin eksistentielle krise. Agnès Varda har selv karakteriseret filmen som "et kvindeportræt malet oven på en dokumentar om Paris" (cit. Martin 2007: upag.), hvilket giver et fint billede af de to aspekters vidt forskellige kvaliteter: Cléo er mentalt fastlåst i en tilstand af angst og svær at komme i nærheden af, mens den omgivende by er vibrerende, dynamisk og decideret umulig at holde på afstand. Selv da Cléo søger refugium i sin penthouselejlighed, banker society-forpligtelserne på i skikkelse af komponist/forfatter-duoen Michel Legrand og Serge Korber (de to spiller sig selv). De insisterer overstadigt på, at hun skal pakke hypokondrien væk og øve nogle nye sange med dem. Cléo parerer ordre en tid, men bliver snart i dårligt humør og efterlader dem i lejligheden.

Pin-up-mentalitet. Til forskel fra *La Pointe Courte* er der ikke tale om krydsklipning mellem to fortællespor i *Cléo de 5 à 7*. Vi er konstant knyttet til hovedpersonen, hendes aktuelle samtalepartnere eller det,

hun sanser. Kløften mellem Cléo og byen er med andre ord ikke strukturelt funderet. Den udspringer snarere af, at hendes ellers så højt elskede Paris pludselig fylder hovedpersonen med følelsen af ensomhed og ubehag. Hvad enten omgivelserne minder hende om den fysiske skønheds betydning eller om sommerdagens liflighed, peger pilen tilsyneladende tilbage på hendes påtrængende bevidsthed om forgængelighed. I Cléos pin-up-mentalitet er tabet af skønhed "en form for død", som hun siger i filmens åbningssekvens. Bedre bliver det naturligvis ikke af, at Cléo er håbløst overtroisk, og at en sandsigerske i samme sekvens (den eneste optaget i farver) har lagt det mest trælse tarot-horoskop for hende, der tænkes kan. Det sidste kort, der vendes, er Døden.

Cléos forhold til sine medmennesker kan ikke just kaldes passioneret i de 90 minutter, vi følger hende. Hun kan ikke finde sig til rette på sine vante fortovscaféer, tilsyneladende nervøs for at blive genkendt eller antastet. Hendes venner, giver hun udtryk for, respekterer hende ikke for andet end hendes ydre, eller de har bedre at tage sig til. En kort visit i en biograf byder symptomatisk nok på en film om død og troløshed (en til lejligheden drejet stumfilmkomedie-pastiche med Godard, Anna Karina og Eddie Constantine i hovedrollerne). Cléos rige elsker, der ellers hverken er krævende eller nedladende, føles pludselig ikke som den rette for hende. Og som en slags klimaks rammes hun af akut væmmelse over gadeartister, som med deres frøslugning og armspidning krænker netop det, der for Cléo er det helligste hellige: kroppen.

Med nye øjne. Nej, det er ikke den mest empatiske eller sympatiske hovedperson, Varda har konstrueret. Narcissistiske træk og overfladiskhed går hånd i hånd. Alligevel – og det er måske filmens største force – bekymrer man sig om Cléo. Måske er hun det logiske udkomme af en celebrity-dyrkende kultur, hvor det er kendissernes åg at måtte veksle mellem at sole sig i omverdenens betagelse (så længe den varer) og at betvivle hensigterne bag samme betagelse. Måske er det netop hendes overfladiskhed, der gør os nysgerrige. Der må være noget inden under den blonde og blanke overflade.

Under alle omstændigheder vokser Cléo som både person og identifikationsfigur undervejs. Hendes vante daglige omgivelser antager ny og fremmedartet karakter. "I dag overrasker alt mig. Selv ansigterne tæt ved mig," siger hun mod slutningen af filmen.

Roger Tailleur, der anmeldte filmen i *Positif* i marts 1962, argumenterer for, at det er her, den reelle angst hos Cléo ligger: ikke for *la mort*, men for *la mue* – altså ikke en frygt for døden, men for hamskiftet og de uoverskuelige muligheder, en identitetsforandring indebærer (cit. Varda 1994: 235). En sådan forståelse gør den sidste del af *Cléo de 5 à 7* så meget desto mere psykologisk dramatisk. I denne del gør hun netop de ting, hun ellers har set ud til at forsværge: Hun accepterer tilnærmelser fra en fremmed, taler med og lytter til ham. Bliver opmærksom på, at dette faktisk er årets længste dag – med den mulige underliggende pointe, at der sådan set godt kan være en acceptabel morgendag alligevel. Hun fortæller også den fremmede om sin ængstelse for undersøgelsesresultaterne. Han sætter hendes angst i perspektiv, fordi han er soldat på orlov fra sin værnepligt i Algeriet og derfor *også* står over for en usikker skæbne. Det gør indtryk på Cléo. Hvorvidt hamskiftet vil lykkes for hende, får vi måske et symbolsk vink om, idet

Cleo får omsider sin diagnose uden for Salpêtrière-hospitalet i slutningen af *Cléo de 5 à 7* (1961, *Cleo fra 5 til 7*).

mødet med soldaten finder sted i Parc Montsouris, et stednavn, der får Cléo til at tænke på det gammeldags udtryk '*mon souris*', dvs. 'mit smil'. De to kører derefter bort i en sporvogn sammen – "det er sjovere end at køre i taxa," som han siger. Skønt destinationen er det hospital, hvor Cléos testresultater venter, kan scenen ses som et ekko af den halvåbne happy ending i *La Pointe Courte*.

Varda og nybølgen. Ved filmens premiere i 1961 var den ny bølge blevet et velkendt begreb – Cannes-festivalen i 1959 havde været det store gennembrud og mediemæssige springbræt. Og samtiden var ikke sen til at se *Cléo de 5 à 7* i relation til de nye (fri)modige tendenser.

Ironisk nok har Varda selv følgende beskrivelse af, i hvor ringe grad hun følte sig beslægtet med den ny bølges kernegruppe den første gang, hun mødte dem (formentlig i 1958). Hun husker, at Alain Resnais tog hende med og introducerede hende, og erindrer en vis usikkerhed over, at

Chabrol, Truffaut, Rohmer (som havde et andet

navn på det tidspunkt), Brialy, Doniol-Valcroze og Godard var forsamlet den aften. Jeg kæmpede for at følge med i samtalen. De citerede fra tusinder af film og foreslog alle mulige ting for Resnais, de talte hurtigt og livligt og sad overalt, selv på sengen. Det virkede som en fejl, at jeg var der. Jeg følte mig lille og uvidende og var den eneste kvinde mellem alle Cahiers-fyrene. (Cit. Smith 1998: 6).

Varda skulle senere få et mere nært forhold til flere af dem, men i sit kunstneriske fokus vedblev hun at være sin egen. Hun værdsatte og roste ofte kollegernes film offentligt, men symptomatisk nok blev det eneste yderligere tilløb til et større filmsamarbejde kvalt i fødslen.

I 1967 indgik Varda et samarbejde med Marker, Godard og Resnais om en kollektiv-film, der desuden rummede bidrag fra Claude Lelouch, hollandske Joris Ivens og amerikanske William Klein. Chris Marker fik frie hænder til at klippe de enkelte bidrag sammen til et organisk hele, en flerstemmig bandbulle om det vestlige engagement i Vietnam. Varda stod for en sketch fra Paris' gader og sendte desuden Ivens på bestillingsarbejde i Vietnam, men hendes bidrag røg ud i klippebordet. Da *Loin du Vietnam* (*Langt fra Vietnam*) havde premiere i 1967, figurerede Vardas navn ganske vist på linje med de øvriges på credit-listen. Men hendes fingeraftryk på filmen var usynligt (Varda 1994: 244). Filmen er alligevel et af de bedste argumenter for at sætte parentes om Richard Rouds skillelinje mellem Cahiers-gruppen og Rive gauche-folkene. De opererede ikke selv med en sådan opdeling og arbejdede altså i visse tilfælde ligefrem på tværs af den.

At sanse tiden og stedet. Et helt uomgængeligt træk ved *Cléo de 5 à 7* er det forhold, at den fortæller om Cléos eftermiddag fra kl. 17 til kl. 18.30 i *realtid*.[6] Der er ingen spring i tid eller sted, ingen ellipser eller udstrækninger.

Undervejs er billedsiden forsynet med tretten alternative kapitelmarkører: et klokkeslæt og en angivelse af, hvad der er i vente: "Kapitel 2: Angèle fra 5:13 til 5:17".

Klokkeslættet fungerer på den ene side som en tilbagevendende verfremdungseffekt. Valerie Orpen peger i sin monografi om filmen på dette som værende et af de træk, der indskriver *Cléo de 5 à 7* i den ny bølges ideologiske modus: "Snarere end at få os til at glemme tiden – som i den ideelle Hollywood-film – gør den konstant opmærksom på tiden." (Orpen 2007: 29). Mere konkret, set i lyset af filmens fortælling, kan angivelserne tjene til at minde beskueren om, hvordan vores tidsopfattelse ofte forekommer relativ: Alt efter aktivitetsniveauet kan tiden virke stillestående eller flyve af sted. "Vi har meget småt med tid," siger Cléo et sted i filmen, for kort efter symptomatisk at udbryde: "Jeg har masser af tid."

Brugen af deskriptive kapiteloverskrifter kan tilsvarende ses som en skælmsk påmindelse om, hvordan vi er blevet vænnet til at forbinde narrativer med *signifikante* begivenheder. I *Cléo de 5 à 7* kan et ensomt cafébesøg eller en taxa-tur trække en overskrift – en opfordring til, måske, at vi i det daglige sørger for at slå sanseapparatet til.

Man kan se begge disse tematikker eller interessepunkter som værende i slægt med de eksperimenter, som Resnais, Duras, Robbe-Grillet og Marker udfolder i mange af deres værker: undersøgelser af individuel vs. kollektiv psyke, studier i subjektive tids- og rumopfattelser. Dette interessesammenfald understøtter måske bedre end Richard Rouds karakteristikker af Rive gauche-folkene deres særkende som gruppe.

På andre punkter rummer *Cléo de 5 à*

Ægteparret Jean-Claude og Claire Drouot (og deres to børn) spiller den perfekte kernefamilie – mens alt endnu tegner lyst – i *Le Bonheur* (1965, *Lykken*).

7 i højere grad slægtskab med Cahiers-folkene. Det gælder ikke mindst den måde, den inddrager Paris på. Varda indfanger her et sanseligt, samtidigt og realistisk Paris, som byens biografgængere umiddelbart efter endt visning kunne gå ud i. Der ligger tydeligvis for Varda en kvalitet i, at den rute, Cléo tager gennem Paris, kan følges meter for meter. Bortset fra en håndfuld indendørs scener er det pulserende Paris (især Vardas hjemmebane, Latinerkvarteret og Montparnasse) konstant i synsfeltet.

Samme betoning af on-location-optagelser ses i et hav af film fra den ny bølge, blandt dem Claude Chabrols *Les Cousins* (1958, *Fætrene*), Eric Rohmers *Le Signe du lion* (1959) og Godards *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*). Inddragelsen af instruktørernes egen sociale virkelighed var et af nybølgens fremmeste kendetegn, og som filmhistorikeren Michel Marie har påpeget, giver instruktørernes brug af deres egne mest vante omgivelser filmene en ofte selvbiografisk karakter (Marie 2003: 81-86).

Varda flirtede med denne filosofi allerede i *L'Opéra-Mouffe*, og hun er vendt tilbage til den flere gange siden. Den seneste film fra hendes hånd, *Les Plages d'Agnès*, er i bund og grund en refleksion over, hvordan en kunstners private omgivelser gennem et liv kan påvirke vedkommendes filmværk.

Fars dag hele året. I 1964 instruerede Varda sin tredje spillefilm, *Le Bonheur*. Det er hendes måske mest tankevækkende og provokerende film. Det var også en film, der rokkede ved hendes image som en

François og hans nyfundne kærlighed, Émilie (Marie-France Boyer), i *Le Bonheur* (1965, *Lykken*).

instruktør, der var et aktiv for kvindesagen.

Den første del af filmen følger en lykkelig kernefamilie: far, mor og to små børn. De slapper af i et idyllisk landskab, over hvilket solen skinner utrætteligt fra en skyfri himmel. Overalt er der blomster. På vej hjemad i bilen overdynger de alle faderen med kys og lykønsker ham med Fars Dag. Hjemme i Paris-forstaden arbejder han som snedker, hun som syerske; også i disse civiliserede rammer synes vi at være i en tryg boble fjernt fra moderniteten. Hvor Algier-krigen virker som et udefra kommende, balance-forstyrrende element i *Cléo de 5 à 7*, er tv-apparatet i *Le Bonheur* tunet ind på Jean Renoirs impressionistiske skovtursscener fra *Le Déjeuner sur l'herbe* (1959, *Frokosten i det grønne*), mens vi næsten uafbrudt hører Mozart på lydsiden.

Der er naturligvis en slange i dette paradis. En dag forelsker manden, François, sig i en anden kvinde. Men hvor et trekantdrama i de fleste andre film ville indebære en konflikt og et valg, lader Varda sine personer følge deres egne moralbegreber. François oplever, at affæren styrker hans kærlighed til hustruen Thérèse. "Jeg elsker hende, og jeg elsker dig," siger han til elskerinden Émilie. Og da han efter nogen tid delagtiggør Thérèse i situationen, siger han tilsvarende: "Jeg har kærlighed nok til jer begge to." Han mener det, og han forventer deres forståelse.

Ikke mindst set i lyset af de tidlige 60'eres blomstrende kvindebevægelse (i slut-60'erne skulle den snarere blive ildsprudlende) er det overraskende at se, hvordan de to kvinder accepterer François'

fordringer. Livet kan øjensynligt gå videre. Men efter at have elsket med François i skovbunden drukner hustruen Thérèse sig uden varsel – tænkeligvis som en afstraffelse, der ikke levner plads for forsoning. Lykken er slået om i ulykke.

François begræder tabet. Der er ikke skyggen af lettelse i hans reaktion. Men han er ikke mere i krise eller ramt af selvbebrejdelse, end at han efter et par måneder lader Émilie overtage Thérèses plads i kernefamilien. Hun laver mad og giver børnene tøj på. I slutbilledet går de fire sammen ud i den omgivende skov, hvor den lykkelige historie begyndte. Det er nu blevet efterår.

Feminist eller anti-feminist? Anmeldere og forskere har altid været temmelig splittede i forhold til filmen, der er blevet udlagt som alt fra pastorale til social satire, fra et anti-borgerligt moralfilosofisk opråb til en renhjertet poetisk besyngelse af det åbne forhold (Taubin 2007, upag.).

I feminist-kredse er splittelsen naturligt nok funderet på kønsmønstrene og ganget op i intensitet. *Le Bonheur* kan fra dette perspektiv nemt komme til at fremstå som en brådsø af kønspolitisk ukorrekthed: Den utro gemal stiller kravene og får det, som han vil have det. Hverken hans omgivelser eller Varda står på spring med eksplicit fordømmelse. Den største modstand, han møder undervejs, er hustruen Thérèses påpegning af, hvor ulige følelserne er fordelt. Han har to elskede, hun én: "Jeg elsker jo kun dig. Jeg er din hustru."

Filmteoretikeren Claire Johnston langede i 1975 i artiklen "Women's Cinema as Counter-Cinema" ud efter, hvad hun kaldte Vardas genfortælling af myten om 'det uforanderligt feminine' ud fra netop denne form for forståelse. Johnston betragtede Varda som reaktionær, ahistorisk i sit kvindesyn og alt andet end feministisk anlagt (Johnston 1999: 31ff).

Modsvar finder man bl.a. hos Johnstons kollega Sandy Flitterman-Lewis, der tværtimod betragter Varda som en eksemplarisk feministisk filmkunstner, der konsekvent har besat sine film med markante kvinderoller og arbejdet for at etablere en specifikt kvindelig filmisk 'stemme'. Og Valerie Orpen påpeger, at de mest negative vurderinger af *Le Bonheur*, heriblandt Johnstons, har været blottet for sans for fortællingens underliggende ironier (Orpen 2007). Når Varda åbner filmen med en frise af blomsteroptagelser og undervejs garnerer den i forvejen højkulørte film med fades – ikke til sort, men til krasbørstige primærfarver – er det tydeligt, at hun underminerer fortællingens realisme: Vi er i et malerisk, karikeret univers, der låner ikke så lidt fra Jacques Demys æstetik i *Les Parapluies de Cherbourg* (*Pigen med paraplyerne*) fra året forinden.

Der er næppe heller tvivl om, at François' argumentation over for sine to kvinder får frataget noget af sin dybsindighed, idet han konstant bruger forfladigede lignelser fra dyre- og planteriget: "Hun er som en hårdfør plante. Du er mere som et vildt dyr."

Sådanne banaliteter skaber en følelse af en falsk bund i filmen – hjulpet på vej af, at Varda på karakteristisk nybølge-manér hist og her bryder med basale *continuity*-normer og ad den vej skaber markante brudflader i betragterens indlevelse. Men det forbliver svært at dechifrere, om ironien retter sig mod mandens eller kvindens adfærd. Måske er det begges.

Endnu mere foruroligende er det, at Varda – trods den surrealistiske tone i filmen – formidler Émilie og François' møde og optrapningen af deres affære med både sanselighed og nerve. For betragterne gør

hun det hermed åbent, hvorvidt man vil håbe på romancen eller krydse fingre for den monogame kærligheds overlevelse. Responsen på filmen tyder på, at begge identifikationsmuligheder har deres fortalere.

Jean de Baroncelli skrev i *Le Monde* efter premieren, at filmens egentlige 'morale' var, at "lykken er en nådegave, en gave fra himlen" (cit. Varda 1994: 239). Man er enten – som François – født med evnen til at blive lykkelig, eller også er man ikke. Anførelsestegnene om ordet 'morale' er de Baroncellis egne, og de mere end antyder det provokerende aspekt i filmen: at Varda lokker betragteren til at aktivere en lykkeforestilling, som det er svært at stå ved, så snart drømmen støder sammen med den komplicerede virkelighed.

Det bliver på den måde en 'amoralsk' morale, hvor man som publikum må forholde sig til en af to ubehagelige indsigter. At man måske aldrig selv vil kunne opnå 'idel lykke', fordi ens (kulturelt indpodede?) skyldkomplekser ligger så dybt i en. Eller at man, hvis man følger François' eksempel, uundgåeligt efterlader ofre.

"Nydelse er ikke altid en fornøjelse," konstaterer Varda i sin selvbiografi (Varda 1994: 70) med et lån fra Max Ophüls' afslutnings-bonmot i *Le Plaisir* (1952, *Kærlighedens glæder*). Hun vægrer sig mod at lukke sine film med en udlægning. Men med et udsagn, der lige så vel kunne pege på hendes samlede spillefilmproduktion, siger hun om *Le Bonheur*, at åbenheden har et meget konkret formål:

> Når alt kommer til alt, er det et drama, der kræver en særlig form for engagement fra beskueren. (...) Den rummer et element af konfrontation, den handler om bevidsthed, om *bevidstgørelse*. (Cit. Flitterman-Lewis 1990: 233).

Med sine første tre film udstak Varda kursen for en lang karriere, der netop har haft *afsøgningen* som fællesnævner. Det er en filmkunst, der ønsker at påvirke mennesker – både i deres syn på, hvad kunst og dokumentarisk formidling kan, og i deres syn på livet. Men også en filmkunst, der aldrig har haft bedrevidenheden som chauffør. Agnès Varda har altid udtrykt nysgerrighed. Også på den måde passede hun ind i den ny bølges tankesæt. Bedstemor eller ej.

Noter

1. Interview på Criterions dvd-udgivelse af *La Pointe Courte*.
2. På grund af sin tilblivelse uden om det etablerede støttesystem, dvs. uden om Centre National de la Cinématographie, blev filmen kategoriseret som 'amatør-film' og dermed nærmest per automatik placeret uden for de kommercielle biografers interessesfære. Men André Bazin sørgede for en særlig premiere i Cannes og gav filmen overstrømmende roser med på vejen. Så da en modig distributør i form af Studio Parnasse i 1956 satte *La Pointe Courte* op i en fjorten-dages periode, vakte det en vis opmærksomhed i tidens *cinéphile*-miljø (Neupert 2002: 45 og 60-62; Tassone 2003: 333).
3. Varda beretter selv, at det udtryksløse skuespil foregik på dekret fra hende, og at især Philippe Noiret led under denne dogmatiske begrænsning (Tassone 2003: 329).
4. Varda har dog selv lagt vægt på, at beboerne bruger egne udtryk, hun opfangede og noterede ned under et tidligere ophold i landsbyen (Varda 1994: 38-42).
5. Blandt undtagelserne var den surrealistiske 16mm-komedie *Schéma d'une identification* (1945) og den 90 minutter lange *Ouvert pour cause d'inventaire* (1946). Begge film er gået tabt.
6. At Varda ikke har kaldt filmen for *Cléo de 5 à 6.30*, kan muligvis skyldes ønsket om en kort, fængende titel. Udtrykket *'de 5 à 7'* har dog også en symbolsk medbetydning, idet det betegner en tid på døgnet, der historisk set for franskmændene har været helliget særlige gøremål: at gøre sig klar til aftenens eventuelle udskejelser eller – mere relevant i denne sammenhæng – frekventere elskere eller elskerinder.

Litteratur

Astruc, Alexandre (1948). "Naissance d'une nouvelle avant-garde". In: *L'Ecran français*, nr. 144, 30. marts 1948. *http://aliquid.free.fr/spip.php?article2261*

Bergala, Alain (1982). "Agnès Varda joue et gagne". In: *Cahiers du cinéma*, nr. 340, oktober 1982, s. vii-viii.

Clouzot, Claire (1972). *Le Cinéma français depuis la nouvelle vague.* Paris, Fernand Nathan-Alliance Française.

de Baecque, Antoine (red.)(2001). *Vive le cinéma français. 50 ans de cinéma français dans les Cahiers du cinéma.* Paris, Cahiers du cinéma.

Delorme, Stéphane (2005). "Varda, rive gauche". In: *Cahiers du cinéma*, nr. 607, december 2005, s. 88.

Douin, Jean Luc (red.)(1983). *La nouvelle vague 25 ans après.* Paris, Les Éditions du Cerf.

Flitterman-Lewis, Sandy (1990). *To desire differently: feminism and the French cinema.* Urbana, University of Illinois Press.

Flitterman-Lewis, Sandy (1993). "Magic and Wisdom in Two Portraits by Agnès Varda". In: *Screen*, 1993, s. 302.

Harvard Film Archive (2000). "The Left Bank Revisited: Marker, Resnais, Varda" (web-præsentation af filmserie i maj-juni 2000), *http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2000mayjun/leftbank.html.*

Johnston, Claire (1999). "Women's Cinema as Counter-Cinema". In: Sue Thornham (red.) (1999): *Feminist Film Theory. A Reader.* Edinburgh, Edinburgh University Press, s. 31-40.

Lucas, Tim (2008). "Mother of invention". In: *Sight & Sound*, april 2008, s. 88.

Marie, Michel (2003). *The French New Wave. An Artistic School.* Malden, Blackwell Publishing.

Martin, Adrian (2007). "Passionate time". In: *4 by Agnès Varda* (booklet udgivet sammen med firedobbelt dvd-boks). New York, The Criterion Collection.

Neupert, Richard (2002). *A History of the French New Wave Cinema.* Madison, University of Wisconsin Press.

Orpen, Valerie (2007). *Cléo de 5 à 7.* Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Roud, Richard (1977). "The Left Bank Revisited". In: *Sight & Sound*, sommer 1977, s. 143-45.

Smith, Alison (1988). *Agnès Varda.* Manchester, Manchester University Press.

Tassone, Aldo (red.)(2003). *Que reste-t-il de la nouvelle vague?* Paris, Éditions Stock.

Taubin, Amy (2007). "Splendor in the grass". In: *4 by Agnès Varda* (booklet udgivet sammen med firedobbelt dvd-boks). New York, The Criterion Collection.

Truffaut, François (1954). "Une Certaine tendance du cinéma français". In: *Cahiers du Cinéma*, nr. 31, januar 1954, s. 15-28.

Varda, Agnès (1994). *Varda par Agnès.* Paris, Éditions Cahiers du cinéma.

Filmografi i udvalg

1954	La Pointe Courte
1958	L'Opéra Mouffe
1962	Cléo de 5 à 7/Cleo fra 5 til 7
1965	Le Bonheur/Lykken
1976	Daguerréotypes
1977	L'Une chante, l'autre pas/Den ene synger
1985	Sans toit ni loi/En pige på drift
1987	Kung Fu Master
1988	Jane B. par Agnès V./ Jane B. by Agnes V.
1990	Jacquot de Nantes
1994	Les Cent et une nuits de Simon Cinéma/A Hundred and One Nights
2000	Les Glaneurs et la glaneuse/Fuglen og den fattige
2008	Les Plages d'Agnès/The Beaches of Agnès

L'Année dernière à Marienbad (1961, *I fjor i Marienbad*), instr. Alain Resnais.

Krop og tanke

Refleksioner over *L'Année dernière à Marienbad*s narrative labyrint og æstetiske spejlkabinet

Af Chr. Mattias H. Blicher Winther

Der ligger en egen ironi i, at Alain Resnais' *L'Année dernière à Marienbad* (1961, *I fjor i Marienbad*) har fået en så fast og urokkelig plads i filmhistorien, for få film har som den gjort op med kronologisk orden og tidslig forankring. Filmens titel henviser til en række spredte begivenheder centreret om et møde mellem en mand og en kvinde på en slags kursted, men begivenhederne modsiger hinanden i en sådan grad, at en klar forståelse af mødet – og hvorvidt der nogensinde har *været* et møde – aldrig bliver mulig. Trods titlens angivelse af tid og sted indebærer filmens manglende kronologi, at tilskuerens forsøg på at danne en logisk sammenhæng eller mening ud af filmens brudstykker og fragmenter på forhånd er dømt til at mislykkes.

Denne 'leg' med tilskueren hænger nøje sammen med det miljø og de tanker, som Resnais var inspireret af, og som var med til at danne ramme om projektet *L'Année dernière à Marienbad.*

Nybølge som litteratur. Med sin foragt for den såkaldte kvalitetstraditions manglende fokus på instruktørens kreative arbejde blev François Truffauts berømte essay "Une certaine tendance du cinéma français" (1954, "En vis tendens i fransk filmkunst") startskuddet til et opgør med en bestemt vægtning af det skrevne ord (romanforlæg og manuskripter) i filmskabelsen. Dét mundede for kredsen af *Cahiers du cinéma*-kritikere ud i auteurpolitikken, hvor instruktøren blev betragtet som den egentlige 'forfatter' eller skaber af filmen. *L'Année dernière à Marienbad* er imidlertid blevet til i et samarbejde mellem Resnais og forfatteren Alain Robbe-Grillet, der skrev manuskriptet og endda i filmens indledningssekvens krediteres før Resnais selv, hvilket kan synes stik modsat auteurtanken. Men Resnais' samarbejde med Robbe-Grillet var alligevel på flere måder både typisk og betegnende for nybølgen.

Robbe-Grillet var del af den såkaldte *nouveau roman*, en samtidig litterær strømning, som ud over Robbe-Grillet også talte bl.a. Marguerite Duras, der havde leveret manuskriptet til Resnais' spillefilmdebut, *Hiroshima mon amour* (1959,

Hiroshima, min elskede). Ved siden af sine litterære værker skrev Robbe-Grillet i perioden 1956-63 en række litteraturkritiske essays, som i samtiden gav ham status ikke blot som en talentfuld forfatter, men også som en betydningsfuld litterær kritiker. Intentionen med disse essays, der blev samlet i bogen *Pour un nouveau roman* (1963, *På vej mod en ny roman*), formulerer Robbe-Grillet som en udredning af nogle centrale litterære udviklingslinjer, der har dét til fælles, at de alle peger i retning af et forsøg på at udtrykke eller skabe "nye forhold mellem mennesket og universet" (Robbe-Grillet 1966: 9). I forlængelse heraf retter han en kritik mod den traditionelle romans former og udtryk, som han anser for ude af stand til at opfylde denne intention.

Robbe-Grillets søgen efter det nye og tidssvarende og hans kritik af det traditionelle og velkendte er beslægtet med *Cahiers du cinéma*-folkenes kritik af den franske kvalitetstradition. Filmhistorikeren Richard Neupert mener da også, at nouveau roman-projektet og den filmiske nybølge stort set påtager sig den samme opgave, nemlig at frigøre sig fra de etablerede genrer og fortællinger med de dertil hørende konventioner for netop at skabe et nyt udtryk og nye relationer mellem menneske og omverden (Neupert 2002: 19) – blot inden for hver sit medie.

Men netop Resnais' tætte samarbejde med nouveau roman-forfattere kunne tyde på et mere konkret og betydende forhold mellem film og litteratur. Filmhistorikeren Dorota Ostrowska mener ligefrem, at romanens udvikling for flere litterære kritikere, bl.a. Robbe-Grillet, er faldet naturligt sammen med filmens, og hun taler om en gensidig påvirkning mellem filmkritikken og den litterære kritik, da begge kunstformer stod over for et grundlæggende problem: at orkestrere og designe nye narrative strukturer. Ydermere er Robbe-Grillets æstetiske tanker ifølge Ostrowska med til at udfylde et hul i den filmkritiske tænkning, som den første generation af *Cahiers*-kritikere (bl.a. Truffaut og Godard) havde efterladt, da de begyndte selv at lave film (Ostrowska 2008: 89). Også Robbe-Grillet skulle siden sætte sig i instruktørstolen, og i hans overvejende litteraturkritiske essays finder man da også flere bemærkninger om film – og kunst i bredere forstand. I forlængelse af hans optagethed af, at kunsten skulle udtrykke eller skabe "nye forhold mellem mennesket og universet", kan man spørge, om og i givet fald hvordan det præger *L'Année dernière à Marienbad*?

Subjektiv kronologi. Betoningen af forholdet mellem menneske og omverden indebærer, at fokus i høj grad rettes mod tilskuerens rolle og filmens evne og muligheder for at interagere med et publikum. I forordet til det trykte manuskript til *L'Année dernière à Marienbad* har Robbe-Grillet da også eksplicit forholdt sig til tilskuerrollen, som han beskriver som en enten-eller position. Enten vælger man at forsøge at ordne filmens informationer rent rationelt, eller også lader man sig betage af dens ekstravagante audiovisuelle udtryk og lader sanserne tage over (Robbe-Grillet 1961: 13). Man kan med andre ord vælge enten en problematisk og kompleks fornuftstilgang eller en ubesværet og rent sanselig tilgang. Om man reelt har et sådant valg, og hvorvidt der er tale om uforenelige tilgange (et enten-eller), er dog tvivlsomt, men det er værd at notere sig, at Robbe-Grillet altså synes at mene, at en rent sanselig oplevelsesmodus i et eller andet omfang er mulig. Spørgsmålet er imidlertid, om ikke den sanselige modus

går via rationalitetens uformåen over for filmens fornuftstridige kronologi.

At det er umuligt at skabe en sammenhængende historie på grundlag af filmens spredte begivenheder, bliver tydeligt allerede første gang, tilskueren præsenteres for konturerne af mødet mellem A, spillet af Delphine Seyrig, og X, spillet af Giorgio Albertazzi (bogstavbetegnelserne stammer fra Robbe-Grillets trykte manuskript; i filmen er personerne ikke navngivet). Forholdet mellem A og X er igennem hele filmen karakteriseret ved X's stadige forsøg på at overbevise A om, at de har mødt hinanden før, hvilket til tider leder over i sekvenser, som umiddelbart synes at have karakter af en eller anden form for erindring om eller flashback til et tidligere møde. Det sker første gang i form af en krydsklipning mellem en nutid og to sekvenser fra en tilsyneladende fortid – som en slags belæg for X's påstand om, at de har mødt hinanden før. Men de to sekvenser gengiver ikke omstændighederne for mødet ens. Rummene er ikke ens, figurernes bevægelser er ikke ens, A har ikke den samme kjole på, og hun reagerer desuden forskelligt. Til gengæld synes de to sekvenser at være tæt forbundet til de situationer, hvori erindringen eller overtalelsen finder sted. Eksempelvis er der lydbroer af grin og knust glas, og i et kortvarigt glimt ser man A bøjet over en abnorm mængde højhælede sko, hvilket vækker mindelser om en tidligere samtale, hvor X forsøger at overbevise A om mødet ved at minde hende om, at hun dengang mistede sin ene sko.

Filmen gør det aldrig klart, om X har ret i sin påstand, men fortsætter blot med senere at præsentere tilskueren for yderligere udgaver af det møde, der måske/måske ikke har fundet sted. Filmens begivenheder og deres indbyrdes relationer får et subjektivt og næsten associativt præg. Resnais har i den forbindelse udtalt, at vi i virkeligheden "ikke tænker kronologisk; vores beslutninger baserer sig aldrig på en velordnet logik." (Resnais 1962: 10). Den narrative struktur kan i denne optik ses som et forsøg på at give tænkningen et direkte udtryk og en konkret form. Klassiske flashbacks og andre formmæssige markeringer af tidsskifte og subjektive elementer som tanker og drømme er måske nok pædagogiske og oplysende anordninger for tilskueren, men de giver samtidig et

indirekte og nærmest misvisende indtryk af selve tænkningen, fantasien og erindringens karakter, idet de netop i et eller andet omfang understøtter en logisk narrativ kausalitet og kontinuitet. I *L'Année dernière à Marienbad* præsenteres tilskueren derimod, med Robbe-Grillets egne ord, for rene subjektiviteter (Robbe-Grillet 1961: 13).

Samtidig gør den komplekse og kaotiske narrative organisering det imidlertid umuligt for tilskueren at vurdere rigtigheden af filmens informationer. Med filmteoretikeren David Bordwells begreber *syuzhet* og *fabula* – hvor *syuzhet*et er den filmiske information, som tilskueren præsenteres direkte for, og *fabula*en den kronologisk og kausalt ordnede historie, tilskueren konstruerer ud fra *syuzhet*et (Bordwell 1995: 58-59) – kan man sige, at *fabula*-konstruktionen blokeres. Tilskueren fastholdes mentalt i *syuzhet*et, fordi det forgæves arbejde med at konstruere en logisk sammenhængende *fabula* konsekvent viser tilbage til informationerne i *syuzhet*et.

Vild- og vejledning. Ud over at forkaste den klassiske fortællings pålidelige og klare forhold mellem det subjektive og det objektive og mellem fortid og nutid, så forsøger filmen tillige bevidst at vildlede tilskueren ved en leg med veletablerede konventioner, ikke mindst i form af såkaldte *faux raccords* eller falsk kontinuitetsklipning. Typiske kontinuitetsklip som *eyeline-match* og *match-on-action* bruges her på en sådan måde, at den tidslige og rumlige kontinuitet opløses. Eksempelvis klippes der ofte fra ét rum til et andet midt i en bevægelse, der bevares intakt, mens der sker et rumligt spring. Andre gange klippes der fra et blik rettet ud af billedet til en genstand eller figur, som umuligt kan være genstand for dette blik. Disse klippeteknikker er en så indgroet del af det klassiske filmsprog, at de helt automatisk genererer bestemte forventninger hos tilskueren – forventninger, som imidlertid her ikke indfries. Også dette har afgørende indflydelse på tilskuerens mentale aktivitet.

Ifølge Bordwells *schemata*-begreb vil en tilskuer altid på grundlag af erfaringer fra tidligere film, fortællinger og vidensstrukturer forsøge at kategorisere en film ud fra dens stil og komposition (Bordwell 1986: 31). Hvis en film udstiller konventionelle *schemata* som ubrugelige ved f.eks. at undergrave de kontinuitetsunderstøttende virkemidlers funktion, bliver tilskueren ikke alene kritisk over for konventionerne, men vier også det afvigende større opmærksomhed i forsøget på at forstå filmen. Film, der på den måde undsiger det konventionelle, har derfor ifølge Bordwell en tendens til at højne tilskuerens mentale aktivitetsniveau. (Ibid.: 33).

Men Bordwells opfattelse af tilskuerens aktivitetsniveau baserer sig på film, hvor det faktisk er muligt at konstruere en *fabula*. Når tilskueren imidlertid tilpas mange gange er blevet narret af *faux raccords* og derfor konstant har måttet revurdere sin opfattelse af drøm og virkelighed, løgn og sandhed, så vil den kognitive og rationelt orienterede reception opleves som utilstrækkelig. Og Robbe-Grillet og Resnais håber på den baggrund at opnå en øget opmærksomhed mod filmen selv, som den tager sig ud her og nu for tilskuerens øjne og ører.

Spillets regler. De rationelle ordensbestræbelsers fallit *kan* dog også føre til skepsis og negativitet hos tilskueren. Og måske også en følelse af ufrihed, en fornemmelse af at være fanget i et spil, som virker uoverskueligt. Der er faktisk også et spil, *Nim*, til stede som gennemgående

motiv i filmen. *Nim* er et strategisk spil for to personer, hvor det handler om ikke at fjerne den sidste brik. I filmen taber udfordreren – ofte X – hver gang til M (som efter alt at dømme er A's mand), uden at hverken X, de andre hotelgæster eller tilskueren kan gennemskue hvorfor. Resnais har i den forbindelse udtalt, at den skjulte sammenhæng mellem spillet og filmen har at gøre med nødvendigheden af at træffe en beslutning (Resnais 1962: 9). Det giver associationer til Robbe-Grillets karakteristik af tilskuerens tilgang til filmen som et enten-eller forhold mellem en fornuftsstyret og en sanselig receptionsmodus. Men er det muligt for tilskueren at træffe et valg i forhold til sin tilgang til filmen? Måske skal blokeringen af den rationelle modus ikke ses som en begrænsning af tilskuerens mentale mobilitet i forhold til filmen, men i stedet som et led i en glidende bevægelse mellem de to modi.

Hvis de konventionelle *schematas* ubrugelighed tvinger tilskueren til at revurdere sin meningsstyrede tilgang til filmen, samtidig med at de mange *faux raccords* skaber en form for refleksivitet, der fremhæver kontinuitetsklipning som en konstruktion og et filmisk virkemiddel blandt mange andre, så indeholder filmen også passager, der fremmer en mere implicit refleksivitet (Plantinga 1997: 176) i kraft af deres fravær af konventioner. Det gælder f.eks. indledningen, der er højst ukonventionel og nærmest meningstom for en rationel betragtning. Filmen indledes således med en fremadrettet *tracking* i en vinkel, der er vendt mod en barokornamenteret loftshvælving. Fraværet af etableringsindstillinger i kombination med kameravinklens udelukkelse af en fornemmelse af bevægelsens mål og retning gør, at tilskueren ikke er i stand til at danne sig et rumligt overblik, men i stedet er henvist til at iagttage rummets ornamenterede flader. Derved flyttes fokus fra billedets referentialitet til dets form, forstået som teksturen, bevægelsen og andre grafiske elementer.

En refleksiv bevægelse. Både den dekonstruerende og den implicitte refleksivitet undsiger kausalitet og kontinuitet, hvorfor enhver mental bevægelse væk fra filmens eget her og nu suspenderes. Tilskueren er med andre ord henvist til at iagttage filmens forløb uden at kunne støtte sig til en

eller anden ekstern narrativ struktur; der er ingenting uden for filmen selv.

Den samme form for refleksivitet genfindes i de tanker om beskrivelsens funktion og muligheder, som Robbe-Grillet formulerer i sine essays. Den moderne beskrivelse er for ham en paradoksal, dobbelt bevægelse, der bygger op ved at nedbryde (Robbe-Grillet 1965: 140). Beskrivelsen udvisker sin genstand og rummer derved kun sin egen bevægelse. Dét sætter Robbe-Grillet i direkte forbindelse med filmen – som han i øvrigt karakteriserer som en skrivemåde, hvilket illustrerer det førnævnte sammenfald mellem litteratur og film:

> Vi genfinder her i den filmiske skrivemåde en funktion, som ligger tæt op ad den, beskrivelsen har antaget i litteraturen; for det således – hvad angår skuespillere, decor, klipning og lydbånd – behandlede billede hindrer enhver tiltro samtidig med, at det bekræfter, ligesom beskrivelsen forhindrede det, det viste, i at blive set. (Ibid.: 140).

Fraværet af konventioner og narrativ sammenhæng skaber måske en beskrivelse, der ikke fastholdes af sin genstand, men i stedet er karakteriseret ved en fri bevægelighed i forhold til det beskrevne. Bevægeligheden bliver i så fald identisk med *syuzhet*et eller filmens her og nu, der via beskrivelsens selvrefererende karakter blokerer for en ekstern ordning af filmens kronologi i en *fabula*. Det er filmens umiddelbart sanselige form, overflade og bevægelighed, der er i centrum. Og måske er det netop filmens skrivemåde eller dens beskrivelse, der er selve alternativet til den rationelle tilgang. Hvilke sanselige kvaliteter der vægtes, og hvordan filmen søger at fremme dem, kan dog ikke umiddelbart læses ud af Robbe-Grillets beskrivelse af beskrivelsen.

Hvis vi imidlertid for en kort stund vender tilbage til den subjektive tidsgestaltning, herunder forholdet mellem den angivelige erindrings dobbelte tid – forstået som det øjeblik, hvor erindringen finder sted, og den fortid, erindringen orienterer sig imod – så er det bemærkelsesværdigt, at filmens subjektive tid ikke synes at være bundet op på en konkret figur. Der er snarere tale om, at hele filmen er hyllet i en slags subjektivt slør. Resnais har da også udtalt, at han søger en filmisk repræsentation af følelser, der ikke er knyttet til en definitiv karakterpsykologi:

> Når jeg ser en film, er jeg mindre interesseret i karaktererne end i de følelser, der er på spil. Jeg tror, det vil være muligt at nå til en filmkunst helt uden psykologisk definerede karakterer, hvor følelsesstrukturer eksisterer i egen ret, ligesom formspillet er vigtigere end 'historien' i den moderne malerkunst. (Resnais 1962: 10).

Udtalelsen lægger op til at forstå subjektiviteten i *L'Année dernière à Marienbad* som en almen subjektivitet, som de forskellige figurer kan fungere som vehikler for, uden at den som sådan knyttes til dem som individer. Men for at sådanne mønstre skal kunne opfattes eller fornemmes, er det netop nødvendigt, at tilskueren – med hjælp fra den konkrete, formalistiske selvrefleksivitet – ændrer sin normale tilgang til film.

Et animeret liv. Hvad en mere sanselig tilgang kan indebære, får man et indtryk af ved at kigge nærmere på en montagesekvens af en statue, der er filmet fra forskellige vinkler. X gengiver en samtale, som A og X angiveligt skulle have haft ved deres tidligere møde, om forholdet mellem statuens to figurer, en mand og en kvinde, og hvad figurerne iagttager – altså spørgsmål, der svarer til dem, som tilskueren ikke har kunnet få svar på i forbindelse med X og A. Samtalen får dermed umiddelbart metatekstlig karakter. Men det metatekstlige er

mere komplekst end som så. For samtidig med at X refererer samtalen, tilfører formfuldendte *trackings*, tiltninger og panoreringer statuen liv – et animeret liv, der udfolder sig på konstant skiftende baggrunde. Den rumlige diskontinuitet får derved ikke blot en formmæssig elegance og sammenhæng, der drages samtidig paralleller til tidligere repræsentationer af filmens figurer, særligt X og A, idet repræsentationen og beskæringen af statuen minder om beskæringen af filmfigurerne og deres positioner i rummet. Denne parallel fuldendes til slut i montagen med et *close-up* af statuens ansigter og X's udtalelse om, at statuens figurer kan være A og X selv, men også hvem som helst. Kommentaren antyder dermed en mulighed for indlevelse, men vel at mærke ikke en karakterbaseret indlevelse eller identifikation.

I overensstemmelse med Resnais' ønske om følelser og en subjektivitet, der ikke er bundet til fast definerede psykologier, sker indlevelsen snarere via formale kvaliteter. Robbe-Grillet og Resnais modarbejder den rationelle receptionsmodus for at fastholde tilskuerens opmærksomhed på filmens æstetiske udtryk og derved skabe et sanseligt nærvær. Opløsningen af den vante sammenhæng mellem tid og rum kan således ses som et forsøg på rent sanseligt at bringe tilskueren nærmere filmens eget her og nu – en bestræbelse, der kan minde om den fysiske chokeffekt, som kunstteoretikeren Walter Benjamin taler om i forbindelse med sit *aura*-begreb og, ikke mindst, dets opløsning. Benjamin mener, at objekter og genstande i kraft af "... et sælsomt væv af tid og rum" (Benjamin 1973: 52) kan få en *aura*, et psykisk fænomen, der udtrykker en perceptuel distance mellem subjekt og objekt. Opløses dette sælsomme væv af tid og rum, ophæves også distancen, og resultatet kan være en chokeffekt, der skaber et nærmest taktilt forhold til genstanden (Benjamin 1998: 153). Set i et benjaminsk perspektiv kan statue-montagesekvensens ophævelse af tid og rum tage sig ud som en eksplicitering eller intensivering af den *auratiske* opløsning – den animerede statue antager et taktilt nærvær.

Sammenholdes X's statuekommentar – der kan forstås som en spænding mellem et fast, næsten intimt defineret 'dig og mig' og et fremmed og potentielt hvem-somhelst – med filmens indstillinger af statuen i konstant skiftende omgivelser, der kompositorisk er identiske med indstillinger

af filmens figurer, så opnår sekvensen en mere kompleks og tvetydig metatekstuel betydning. Det er således hverken i kommentaren eller i montagens chokeffekt, at den egentlige metatekstualitet skal findes, men i forholdet mellem det visuelle og det verbale. Sekvensen udtrykker således den perceptuelle mobilitet, som tilskueren må påtage sig i forhold til det audiovisuelle udtryk, hvis et meningsfuldt forhold til filmen skal kunne etableres. En mobilitet, der må agere i spændingsfeltet mellem det generelle og det konkrete, det genkendelige og det fremmede, og som således kommer til at minde meget om Robbe-Grillets karakteristik af den filmiske beskrivelse som en dobbelt bevægelse. At denne anderledes visualitet ikke benytter en klassisk sammenhæng mellem tid og rum, er som nævnt tydeligt, men hvordan er filmens tid og rum så forbundet, og hvilken rolle spiller de for det sanselige nærvær?

Spejlsalen. Filmen gør udstrakt brug af spejle, der inddrager rum, som ellers ville være *off-screen*. I en sekvens, hvor X iagttager en mand og en kvinde, ses parret i spejlet bag X. Spejlbilledet udgør således en indlejret komposition i indstillingens overordnede komposition. Denne dobbelte komposition ophæves dog med en rolig panorering, hvorved X forsvinder, og tilskueren overlades til spejlets totalbillede af rummet og parret. Idet parret begynder at bevæge sig mod spejlet, foretages endnu en rolig panorering, hvorved den perceptuelle afstand til figurerne, som øges ved spejlrefleksionens dybdeperspektiv, pludselig formindskes drastisk, da parret træder ud af spejlrefleksionen og ind i indstillingens egentlige forgrund.

I en elastisk bevægelse udvides rummet altså først i kraft af den dobbelte kompositions dybdeperspektiv og trækkes efterfølgende sammen, så billedet fremstår som en rent todimensional repræsentation. Dette visuelle spil med afstande kan føres tilbage til den østrigske kunsthistoriker Alois Riegls begreber om *haptisk* og *optisk* visualitet. *Haptisk* karakteriserer en perceptuel nærhed og konkret orientering mod overflader – modsat *optisk*, som er et udtryk for en distance, der vægter det figurative og dybdeperspektivet. Riegls begrebspar kan derfor ifølge Angela Dalle Vacche bruges om kunstformer, der henvender sig til forskellige sanser hos tilskueren:

Hvor *optisk* refererer til kunst, der fortrinsvis

henvender sig til beskuerens synssans, står *haptisk* for værker, der appellerer til følesansen snarere end synet alene. (Dalle Vacche 2003: 5).

I og med at den rumlige elasticitet ikke udelukkende kan erfares gennem synssansen, kan filmen siges at appellere til en multisanselig, *haptisk* receptionsmodus.

Den sanselige nærhed kæder Robbe-Grillet sammen med tiden, idet han beskriver filmens univers som et evigt nærværs univers. Der er ingen fortid og ingen varighed ud over filmens egen (Robbe-Grillet 1965: 142). Hvordan nærværet skal forstås som fortidsløst og evigt i *L'Année dernière à Marienbad*, kan forklares med henvisning til filosoffen Gilles Deleuzes såkaldte *tidsbilleder*. Som en direkte kommentar til Robbe-Grillets værker taler Deleuze således om et særligt tidsbillede, der består af simultane øjeblikke eller toppe af nutid. Fortiden, nutiden og fremtiden har her hver sin nutid, som eksisterer simultant og uadskilleligt i en tid, der kommer til syne inde i selve begivenheden (Deleuze 1989: 97).

Erindringens rum. Deleuzes forståelse af Robbe-Grillets evige nærvær kan ses i forhold til filmens rumlige elasticitet. I en sekvens, hvor X's stemme i *voice-over* endnu en gang beskriver omstændighederne for et møde, ses A som en spejlrefleksion siddende foran et trefløjet spejl med ryggen mod tilskueren. Der er således tale om to spejlrefleksioner i den overordnede komposition, hvilket yderligere forøger den rumlige dybde. Sekvensen udgøres af to *trackings*. Den første bevæger sig ind mod spejlet, og dermed A's spejlbillede, og den anden fortsætter den visuelle bevægelse mod A – blot med den forskel, at det nu ikke er A's spejlbillede, men A selv, der er i centrum. Med andre ord giver klippet fra den ene *tracking* til den anden en fornemmelse af, at spejlets flade gennembrydes. Samtidig fastholdes et *optisk* figurativt billede af A i en kompositorisk dybde via det trefløjede spejls overrepræsentation af frontale vinkler i begge indstillingers baggrund.

Bevægelsen mod A kan i en deleuziansk tidsoptik ses som en abstrakt erindrende subjektivitets søgen tilbage mod noget fortidigt. Ligesom selve erindringsakten udspiller bevægelsen sig i nutiden, men fremtiden indgår også i sekvensen i og med, at den første kamerabevægelse kon-

fronteres med billedet af en kommende eller mulig fremtid i spejlbilledets refleksion af A ved det trefløjede spejl – det fremtidige kan jo forstås helt konkret som den efterfølgende *tracking* mod A, der lægger sig i forlængelse af den første. Selve klippet mellem de to *trackings* markerer på den måde ikke forskellen eller grænsen mellem adskilte tidsflader, men derimod ophævelsen af en egentlig tidslig distinktion. Kompositionen, hvor erindringens bevægelse og erindringens mål er visuelt adskilt af spejlets refleksion, erstattes af en komposition, hvor disse elementer falder sammen i bevægelsen, hvorved man kan hævde, at den simultane tid bestående af simultane øjeblikke af uaktualiseret fortid, nutid og fremtid konstitueres. Men de forbliver netop uaktualiserede, da ingen af tiderne formår at manifestere sig som reel handling. Tiderne ophører eller forbliver uaktualiserede ved klippet til den næste scene, der pga. den fragmenterede narrative struktur ikke har en meningsfuld sammenhæng med det forrige.

I forbindelse med især Resnais' filmkunst taler Deleuze imidlertid også om en anden type tidsbillede, det såkaldte *krystalbillede*, hvor fortid, nutid og fremtid sameksisterer inde i hjertet af tidens tilblivelsesproces. For nutiden, som altid er nærværende, indeholder ifølge Deleuze implicit sin egen fortid og fremtid, da nutiden konstant må passere og blive til fortid, for at en ny nutid kan aktualisere sig:

> Nutiden er det aktuelle billede, og dets samtidige fortid er det virtuelle billede, billedet i spejlet. (Ibid.: 76).

Hvis *krystalbilledet* sættes i spil i forhold til spejlsekvensen, så vil den første kamerabevægelses konfrontation med (spejl)billedet af dens egen kommende eller mulige fremtid samtidig være det virtuelle billede af bevægelsens kommende fortid. Gennemtrængningen af spejlfladen markerer således én nutids ophør og ankomsten af en ny – en dobbelthed, som går igen i det trefløjede spejls refleksioner af A's ansigt i baggrunden af den nye indstilling.

Om der er tale om det ene eller det andet tidsbillede, et robbe-grillet'sk eller et resnais'sk, er nok svært at afgøre, men begge typer af billeder formår at fastholde den tidslige spænding visuelt ved at gøre brug såvel af en *optisk* dybde som et *haptisk* nærvær, jf. spejlets overflade og refleksion.

På den måde kan man argumentere for, at rummet gør tiden til et objekt for sanselig erfaring. Set i forhold til erindringen er tidsbilledet ikke et billede af en erindring, men i stedet et indblik i selve erindringens bevægelse. Man kan måske ligefrem definere det som erindringens rum. En lignende arkitektonisk definition bruger Deleuze om Resnais' filmiske metode (ibid.: 113), og netop det arkitektoniske kan måske tydeliggøre, hvordan der snarere er tale om en glidende bevægelse mellem to receptionsmodi eller perceptionsformer end om et valg. Benjamin hævder således i forlængelse af sin definition af *aura*-begrebet, at arkitekturen perciperes *både* taktilt *og* optisk (Benjamin 1998: 155). Og i forhold til filmen har tilskueren mulighed for *både* at lade sig føre af sted af kameraets glidende bevægelse i en rent *taktil* oplevelse af rum og erindring, *og*, i kraft af de mange spejlbilleders vinkler, at bevare en *optisk* distance til selv samme rum.

Erindringens ansigt. Man kan anskue *L'Année dernière à Marienbad*s elastiske rum som selve betingelsen for, at den rumliggjorte tid eller erindring bliver tilgængelig for den sanselige perceptionsmodus. Med andre ord muliggør det elastiske rum det konstante nærvær, som Robbe-Grillet

forbinder med den filmiske beskrivelse. Men hvad er kvaliteten ved dette nærvær? Hvordan kan man mere konkret forstå filmens erindrende subjektivitet? For at besvare disse spørgsmål inddrages brugen af nærbilleder af ansigter. Ansigtsnærbilleder anvendes i almindelighed til at udtrykke subjektivitet, og det er også tilfældet i *L'Année dernière à Marienbad*, om end det, ikke overraskende, sker på en højst ukonventionel måde.

Generelt isolerer nærbillederne ansigterne fra omgivelserne og gør et ophold i filmens fremdrift. Den ungarske filmteoretiker Béla Balázs mener således, at ansigtsnærbilledet suspenderer handlingens tid, idet det, set fra en psykologisk vinkel, ikke har en egentlig relation til tid og rum, men er komplet i sig selv (Balázs 2003: 120). I en videreførelse af Balázs' teori kommer Jacques Aumont frem til, at tilskueren, når handlingens tid suspenderes, får mulighed for at følge ansigtets egen tid uden en egentlig tidslig distance (Aumont 2003: 133). Aumont mener, at nærbilledet af ansigtet tilbyder dels en kontemplativ psykisk distance, dels en tidslig nærhed. Men den tidslige nærhed, Aumont taler om, kommer i stand ved, at ansigtet besidder en fysiognomisk bevægelighed. I *L'Année dernière à Marienbad* bevæger ansigterne sig imidlertid ikke. Selv øjenlågene forbliver åbne i visse indstillinger. Det, som tilskueren opsluges af og fordybes i, er således ikke ansigtets følelsesliv, men i stedet dets æstetiske formfuldendthed, der ofte fremhæves af lyssætning og kameravinkler. Ansigtet bliver en forførende rekvisit, der ligesom parkens statue kan animeres, men også virke betagende mystisk i sig selv.

I en række af filmens ansigtsnærbilleder kan man i baggrunden ane konturerne af dansende hotelgæster, som tilfører billedet liv. Tilskuerens blik drages mod baggrundens plastiske og taktile livlighed, der ikke blot danner en kontrast til de stive ansigter i billedets forgrund, men også udfordrer kontemplationen og den optiske distance og truer med at nedbryde selve billedets komposition. Sekvensen slutter med, at A og X danser livløst monotont blandt de andre figurer, og tilsammen fremstår de næsten som et organisk hele. Aumont beskriver et sted ansigtet som ren mobilitet: indbyrdes afhængige, bevægelige dele, der tilsammen udgør en helhed (ibid.: 143)

– hvilket på en måde er en rammende beskrivelse af den dansende masse.

Indstillingen af de dansende figurer bliver et billede på selve filmens fysiognomi – dens rene subjektivitet og ikke-karakterbundne spil af følelser, der tilvejebringes gennem bevægelsen eller den filmiske beskrivelse. Filmens vekslen mellem haptiske og optiske billeder skaber betingelserne for inddragelsen af tilskuerens kropslige (og kognitive) perception i produktionen af en filmisk erfaring og oplevelse.

Den Deleuze-inspirerede filmteoretiker Laura U. Marks beskriver filmoplevelsen som en udveksling mellem to kroppe, tilskuerens og filmens – en karakteristik, der er meget rammende for *L'Année dernière à Marienbad*s interaktion med tilskueren. For hvis filmoplevelsen forstås som en sådan kropslig udveksling ...

> ... må opfattelsen af filmtilskueren som passiv eller som en, der oplever stedfortrædende eller projicerende, erstattes med en tilskuer, som deltager i frembringelsen af den filmiske oplevelse. (Marks 2000: 149).

Netop tilskuerens aktive deltagelse i den filmiske oplevelse er af afgørende betydning for den endelige meningsdannelse i forbindelse med *L'Année dernière à Marienbad.*

Nybølge? Opfordringerne til en sanselig perception, der til tider kommer til udtryk som taktile chokeffekter afledt af *faux raccords* og andre gange ved et *haptisk* og *optisk* spil med rummets afstande og vinkler, kræver et umiddelbart og intenst nærvær. Et nærvær, som måske kan være svært at fastholde pga. filmens konstant skiftende karakter og dobbelte bevægelse, der bestandigt bygger op kun for at nedbryde. Men i og med, at filmens subjektivitet veksler mellem at være abstrakt fraværende og konkret til stede, er det måske meningen, at det fuldstændige nærvær aldrig kan blive varigt. Den fulde samhørighed med filmens subjektivitet kan således kun opnås i kortvarige øjeblikke. Det, tilskueren står tilbage med, er en kropslig oplevelse, der går forud for enhver intellektuel eller kognitiv proces, og som spejler en omverden, der ligesom filmen er kendetegnet ved en konstant omskiftelighed.

Det er på den baggrund, det kan virke paradoksalt at se *L'Année dernière à Marienbad* som udtryk for en bestemt filmhistorisk periode. Men hvis man forstår nybølgen ikke som et historisk fænomen, men først og fremmest som en kunstnerisk bestræbelse, der på én gang skaber og nedbryder i et forsøg på at tilvejebringe nye forbindelser mellem menneske og omverden, så findes der næppe nogen mere kvintessentiel nybølgefilm end netop *L'Année dernière à Marienbad.* En film, der byder op til stadig nye bølger ved på én gang at insistere på sit eget nærvær og udviske sig selv i kortvarige kropslige møder med tilskueren, uanset tid og rum.

Litteratur

Aumont, Jacques (2003). "The Face in Close-Up". In: Vacche, Angela Dalle (red.): *The Visual Turn – Classical Film Theory and Art History.* New Brunswick, Rutgers University Press.

Balázs, Béla (2003). "The Close-Up and The Face of Man". In: Vacche, Angela Dalle (red.): *The Visual Turn – Classical Film Theory and Art History.* New Brunswick, Rutgers University Press.

Benjamin, Walter (1998). "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder". In: Benjamin, Walter. *Kulturkritiske essays.* København, Gyldendal.

Benjamin, Walter (1973). "Lille fotografihistorie". In: *Kulturindustri.* København, Rhodos.

Bordwell, David (1995). "Den klassiske Hollywoodfilm". In: *Tryllelygten nr. 2.* København.

Bordwell, David (1986). *Narration in the Fiction Film*. London, Methuen.

Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 2 – The Time-image*. London, The Athlone Press.

Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the Film – Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. London, Duke University Press.

Neupert, Richard (2002). *A History of the French New Wave Cinema*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

Ostrowska, Dorota (2008). *Reading the French New Wave*. London, Wallflower Press.

Plantinga, Carl (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, Cambridge University Press.

Resnais, Alain (1962). "Trying to Understand My Own Film". In: *Films and Filming*, februar 1962. Hansom Books.

Robbe-Grillet, Alain (1965). *På vej mod en ny roman*. København, Arena.

Robbe-Grillet, Alain (1961). *Last Year at Marienbad*. London, John Calder.

Vacche, Angela Dalle (2003). "Introduction". In: Vacche, Angela Dalle (red.): *The Visual Turn – Classical Film Theory and Art History*. New Brunswick, Rutgers University Press.

Anna Karina med Horace McCoys hårdkogte Série noire-roman *Adieu la vie, Adieu l'amour* (*Kiss Tomorrow Goodbye*). Åbningsscenen i Godards *Made in U.S.A.* (1966), der selv er baseret på Donald Westlakes roman *The Juggler*.

Streets of no return

Den hårdkogte amerikanske roman og nybølgen

Af Karsten Wind Meyhoff

Kriminalfilm opfattes fejlagtigt
som en uvigtig genre.
Jean-Pierre Melville[1]

I en berømt og næsten øm scene i Godards *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*) standser den rastløse smågangster Michel Poiccard op foran en plakat for Mark Robsons hårdkogte boksefilm *The Harder They Fall* (1956, *Jo hårdere de falder*) og imiterer en klassisk Bogart-gestus ved at føre tommelfingeren frem og tilbage over læben. Scenen er en lille umaskeret hyldest fra Godard og manuskriptforfatter François Truffaut til den hårdkogte amerikanske tradition. Det er dog ikke kun på det selvbevidste og legende citatplan, at Godards banebrydende film arbejder med denne tradition. Både historien, figurerne, stilen, atmosfæren og sprogbrugen i *À bout de souffle* synes at stamme fra en noirskabelon, der har været gennem en traditionsbevidst vridemaskine og nu fremstår i forfrisket form, fuld af forførende og ungdommelig charme. Den franske kulturs stærkt ambivalente forhold til amerikansk

Jeanne Moreau og Charles Denner i Truffauts *La Mariée était en noir* (1968, *Bruden var i sort*), der bygger på en roman af Cornell Woolrich (under pseudonymet William Irish).

kultur er i denne sammenhæng tilsyneladende forsvundet som dug for solen og erstattet af en lettere flabet og vital filmmagers leg med den klassiske noir-genres elementer og stil.[2]

Denne artikel vil præsentere og diskutere de elementer i noir-traditionen, som appellerede til og tiltrak nybølgens filmmagere. Der vil blive lagt vægt på den litterære side af fænomenet, nærmere bestemt den hårdkogte amerikanske litteratur fra 1920'erne og frem. Det er primært de indholdsmæssige berøringsflader, der skal diskuteres, mens den formmæssige inspiration fra film noir ikke vil blive berørt.

En transnational alliance. Over en bred kam var de unge franske instruktører nærmest forelskede i den hårdkogte *americana*s forførende kvaliteter. Deres film er fulde af referencer, figurer, scener, stiltræk, citater, der parrer noir-traditionen med en ungdommelig kærlighed til filmmediet – først og fremmest hos de instruktører, der er rundet af miljøet omkring filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma*.

Inspirationen ser man først og fremmest hos Godard og Truffaut, og til dels Claude

Chabrol, mens Eric Rohmer og Jacques Rivette i mindre grad synes påvirket af de amerikanske tendenser. Hos Godard er det i film som ikke alene *À bout de souffle* (1960), men også *Bande à part* (1964, *Outsiderbanden*), *Pierrot le Fou* (1965, *Manden i månen*) og *Made in USA* (1966, *Made in USA*), at den amerikanske påvirkning er tydeligst. Hos Truffaut drejer det sig om film som *Tirez sur le pianiste* (1960, *Skyd på pianisten*), *La Mariée était en noir* (1968, *Bruden var i sort*), *La Sirène du Mississippi* (1969, *Den falske brud*), ligesom Truffauts sidste film, *Vivement dimanche!* (1983, *I al fortrolighed*), også bør nævnes. Hos andre instruktører i periferien af nybølgemiljøet, f.eks. Jean-Pierre Melville, er inspirationen fra den amerikanske noir-stil svær at overse i film som *Bob le flambeur* (1956, *Bob the Gambler*), *Le Doulos* (1962, *Døden giver ikke kredit*) og *Le Samouraï* (1967, *Ekspert i drab*).

De fleste af disse film er da også filmatiseringer af hårdkogte romaner, fortrinsvis amerikanske eller – i tilfældet Melville – fransk kriminallitteratur, der opererer inden for samme genre. Det er dog ikke romaner af de store noir-forfattere (Dashiell Hammett, Raymond Chandler eller James M. Cain), der fungerer som forlæg for filmene, men ofte de lidt mindre kendte og mere kulørte pulpforfattere som David Goodis (*Tirez sur le pianiste*), Cornell Woolrich (*La Mariée était en noir*, *La Sirène du Mississippi*), Dolores Hitchens (*Bande à part*), Lionel White (*Pierrot le fou*), Donald Westlake (*Made in USA*) og Charles Williams (*Vivement dimanche!*). Og *À bout de souffle* kunne faktisk snildt være baseret på en roman af Goodis eller Woolrich.[3]

Disse forfatteres værker kan man sammenligne med B-delen af film noir-genrens mange kriminalfilm. Det overordnede fællestræk ved forfatterne er deres skildringer af den amerikanske underverden set fra de kriminelles synsvinkel frem for privatdetektivens eller politiopdagerens. Og dét er velsagtens fascinationskraften for nybølgeinstruktørerne. De franske instruktører kunne tilsyneladende bruge de amerikanske desperadoer og outsidere som afsæt for deres arbejde med at forny filmkunsten.

Vender vi tilbage til *À bout de souffle*, er det nok ikke helt tilfældigt, at det netop er *The Harder They Fall*, Godard og Truffaut vælger at sende en hilsen til. For det første er det den aldrende Humphrey Bogarts sidste film, og Michel Poiccard, inkarneret af den unge og virile Jean-Paul Belmondo, står mere end klar til at tage têten efter den gamle konge af den sorte kriminalfilm. *The Harder They Fall* var samtidig en af de sidste films noirs.[4] I den forstand kan Godard og Truffauts gestus til Bogart forstås som en selvbevidst kommentar til filmverdenen om, at et æstetisk nybrud er på vej, og at det starter, hvor de store noir-auteurer slutter.

Den sorte franske skole. Når nybølgeinstruktørernes interesse for den amerikanske pulpkultur diskuteres, inddrages den navnkundige franske *Série noire* ofte som kilde til inspirationen – og det med god grund. De fleste af de ovennævnte forlæg for Godard og Truffauts noir-film fra 1960'erne er nemlig baseret på romaner, der udkom i fransk oversættelse i den berømte bogserie, som det velestimerede franske forlag Gallimard havde udgivet siden 1945. Med sin karakteristiske sorte forside med gule typer bød Série noire mestendels på hårdkogt amerikansk litteratur, selv om der med tiden er kommet forfattere til fra andre lande.

Série noire var i første omgang den

Et udvalg af titler i forlaget Gallimards hårdkogte Série noire. Det er Série Noires grundlægger, Marcel Duhamel, i midten øverst.

franske redaktør, oversætter og skuespiller Marcel Duhamels opfindelse, og han redigerede serien fra starten i 1945 og frem til sin død i 1977. De første år udkom der hvert år kun få bind i serien, men efterhånden som publikum tog de såkaldte *romans noirs* til sig, steg antallet af årlige titler med ekspresfart, og i 1966 kunne Duhamel fejre udgivelsen af pulpkongen Jim Thompsons kulsorte *Pop 1280* som bind nummer tusind i den nu bredt anerkendte serie. I skrivende stund er der udkommet 2460 titler i Série noire, der siden 1977 har haft skiftende redaktører.[5]

I de første år var amerikanske navne som Horace McCoy, Dashiell Hammett, Raymond Chandler og William R. Burnett samt englændere som Peter Cheyney og James Hadley Chase på programmet. Franske forfattere med ambitioner om at udkomme i serien så sig nødsaget til at skrive under amerikansk pseudonym for at være med i det gode selskab.[6]

Med Série noire blev en helt særlig del af den amerikanske populærkultur tilgængelig for et bredt fransk publikum. Og i samme periode begyndte den franske filmverden at se de amerikanske kriminalfilm, der under krigen ikke var blevet vist i det tyskbesatte Frankrig, og som efterhånden blev kendt som film noir. En decideret amerikansk kulturstrømning begyndte så småt at sætte sine spor i den franske kultur.[7]

Série noire, roman noir og film noir var imidlertid mere end blot godt markedsførte produkter i en aggressiv kulturindustri. De sorte romaner beskrev og karikerede en virkelighed og en vildskab, der i efterkrigstidens sammensatte og desillusionerede Frankrig i højere grad end så mange andre udtryksformer afspejlede bestemte aspekter af samtidskulturen.

Hvilke aspekter det nærmere drejer sig om, får man et første indtryk af, når man læser en kort tekst, Duhamel skrev i 1948 som en art redaktionel programerklæring for Série noire og ikke mindst som en advarsel til læserne om seriens indhold. Teksten er i sig selv et lille stykke kulturhistorie og skal her gengives i sin helhed som introduktion til en mere systematisk karakteristik af den hårdkogte genres elementer.

> Den fordomsfri læser bør tage sig i agt: bindene i "Série noire" kan ikke risikofrit læses af alle. Yndere af mysterier i Sherlock Holmes-stilen vil sjældent finde det, de søger. Det samme gælder for den ukuelige optimist. For så vidt som den almindelige mangel på moral, der kendetegner værkerne i denne genre, udelukkende tjener det formål at sætte vores konventionelle moral i perspektiv, rummer den i lige så høj grad smukke følelser som den rene og skære amoral. Holdningen er meget sjældent konformistisk. Politifolkene er ofte mere korrupte end de forbrydere, de jagter. De tilforladelige opdagere opklarer ikke altid sagen. Nogle gange er der slet ingen sag. Og andre gange heller ingen opdager. Med hvad er der så? ... Tilbage er action, angst og vold – i alle deres afskygninger, og frem for alt i de mest voldsomme former – den korporlige vold og mordet. Ligesom i de gode film bliver sjælelige tilstande oversat ved hjælp af gestik, og læsere med smag for introspektiv litteratur bør hengive sig til den modsatte øvelse. Kærlighed er der også – fortrinsvis den bestialske – den utæmmede lidenskab, det nådesløse had, alle de følelser, der i et civiliseret samfund ikke er gangbare i andet end undtagelsessituationer, men som her mestendels udtrykkes i et kraftfuldt og meget lidt akademisk sprog, der altid, hvad enten det er rosenrødt eller kulsort, er præget af humor. Til ynderen af stærke følelser tilråder jeg derfor på det kraftigste den styrkende læsning af disse værker, også selv om han har lyst til at skælde mig ud efter endt læsning. Uanset hvilken titel han vælger, vil han uden tvivl få en søvnløs nat.[8]

Duhamel lægger i sin programerklæring først og fremmest afstand til den klassiske engelske krimi, her repræsenteret ved traditionen fra Sherlock Holmes. Her er den geniale amatørdetektiv garant for, at umoral og kaos udryddes af en overlegen moral, der alt i alt bifalder tingenes tilstand.

Det er denne optimistiske og konformistiske holdning, Série noires forfattere ikke længere kan udtrykke eller bifalde. Tværtimod skildres et samfundslegeme i permanent uorden og kaos, befolket af individer med et moralkodeks tættere på naturtilstanden, præget af råt begær og drifter, milevidt fra den civiliserede samfundsborgers beherskede følelser og stemninger.

Noir-genrens beskrivelser af et dysfunktionelt Amerika gav genklang i efterkrigstidens Frankrig, hvor krigens traumer endnu spøgte, uanset de officielle paroler om national genrejsning og det nye forbrugssamfunds gradvise fremvækst. De sorte værker viste en verden, hvor der lige under den borgerlige overflade eksisterede en virkelighed fuld af frygt, vold og eksistentiel frustration – følelser og stemninger, som ikke fik plads i den sociale, økonomiske og politiske genopbygning af en ny fransk nationalfølelse og virkelighed. Den illusionsløse og samfundskritiske grundtone i den sorte kunst gav udtryk for det, som mange franskmænd oplevede i efterkrigsårene, nemlig et defekt civilsamfund og et socialt og politisk system uden troværdighed. Den 'sorte skoles' genklang hos et fransk publikum var også forårsaget af et grundlæggende slægtskab mellem den eksistentialistiske filosofis skæbnebevidste virkelighedsopfattelse, som dominerede periodens franske kultur, og de hårdkogte fablers upolerede skæbnebeskrivelser, der ikke foregøglede publikum nemme løsninger på samtidens sociale og mentale problemer.[9]

Ikke blot de unge nybølgeinstruktører fandt i Série noire-titlerne et vitalt materiale at tage afsæt i, også det eksistentialistiske miljøs hovedskikkelser gik i brechen for den amerikanske noir-roman. Albert Camus og Jean-Paul Sartre var således begge begejstrede læsere af Série noires udgivelser. Og filosoffen Gilles Deleuze skriver i 1966 i anledning af seriens titel nummer tusind:

> Série noires storhed, Duhamels idé, bliver stående som en af de vigtigste i de senere års udgivelsesvirksomhed: at revidere den virkelighedsopfattelse alle retskafne mennesker går rundt med, frem for alt i forhold til politiet og til kriminalitet. (Deleuze 2002: 118-19).

I Frankrig var noir-fænomenet med andre ord en signifikant strømning, der i årtierne efter Anden Verdenskrig var med til at præge den kulturelle stemning og opfattelse af, hvilken forfatning den franske virkelighed var i.

En verden, der er slået fejl. Mange skribenter har diskuteret slægtskabet mellem det amerikanske noir-fænomen og den franske nybølge. Ofte er det sket i forbindelse med analyser af de enkeltværker, der giver det bedste udgangspunkt for en detaljeret diskussion af det transatlantiske samspil.[10] Det skal jeg derfor ikke dvæle ved, men hellere introducere den hårdkogte amerikanske litterære genre, så lighedspunkter med den franske filmbevægelse kan diskuteres.

Raymond Chandler har bedre end nogen andet fremmalet det verdenssyn, der lå bag mange af de hårdkogte værker. I en beskrivelse af noir-romanernes kvaliteter og fortjenester opridser han genrens univers i karakteristiske vendinger:

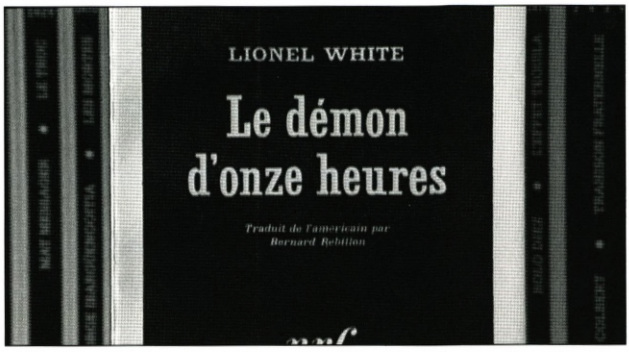
> Deres karakterer levede i en verden, der var slået fejl, en verden, hvor civilisationen længe inden opfindelsen af atombomben havde skabt maskineriet til sin egen selvdestruktion og var i færd med at lære at bruge det med samme idiotiske henrykkelse som en gangster, der prøver sit første maskingevær. Loven var noget, man kunne manipulere for at opnå profit og magt. Gaderne var mørke med andet end nat. (Chandler 1977: 7).

Omdrejningspunktet er altså en opfattelse

af samfundet som gennemsyret af korruption, kriminalitet og kulturelt forfald. Socialt såvel som politisk hersker en art junglelov lige under de civile former. Den sorte litteraturs samfundskritik er skånselsløs og fremstår som et veritabelt modbillede til den amerikanske drøms idealistiske forhåbninger om et samfund med frihed, lighed og muligheder for alle, uanset herkomst, race, nationalitet og køn.[11]

Den hårdkogte amerikanske kriminallitteratur opstår i løbet af de omtumlede 1920'ere og kan i mangt og meget ses som en direkte reaktion på og en kommentar til samfundsudviklingen i denne periode. Det samfundskritiske element dukker tidligt op i de bedste forfatteres værker. Dashiell Hammett fordrer allerede i 1920'erne præcision og sandsynlighed i forbindelse med detaljer i krimier. James M. Cain plæderer for at skrive, som hans personer ville gøre det, og for at afspejle tilværelsens sande karakter. Raymond Chandler bringer bestræbelserne på formel i starten af 1940'erne og taler om en realistisk kriminallitteratur baseret på erfaring og viden om faktiske forhold. Omdrejningspunktet er plausibilitet i forhold til handling, karakterer og omgivelser, teknisk korrekte metoder i opklaringen og frem for alt 'virkelige' mennesker. En simpel formel, der til tider er svær at efterleve for genrens udøvere.

Idéen om en mere realistisk kriminallitteratur udsprang af ønsket om at forstå og diskutere periodens samfundsudvikling i en populærkulturel litterær form. Da chokket efter Første Verdenskrigs meningsløse slagteri havde lagt sig, begyndte en periode i amerikansk historie med stærk økonomisk fremgang. Overordnet udviklede Amerika sig i mellemkrigstiden til en økonomisk og politisk stormagt, som for alvor trådte i karakter efter afslutningen af Anden Verdenskrig, hvor det meste af



Godards *Pierrot le fou* (1965, *Manden i månen*) er løst baseret på Lionel Whites roman *Obsession*, her i den franske Série noire-udgave.

Europa lå i ruiner.

I mellemkrigstiden slog fantastiske forbrugsvarer som bilen, radioen og tonefilmen igennem og skabte en helt ny type efterspørgsel. I takt med velstandsstigningen voksede byerne og blev til metropoler med skyskrabere og en massiv infrastruktur af veje og jernbaner. Periodens velstandsudvikling forvandlede Amerika til et moderne forbrugssamfund.

Kulturelt og kunstnerisk var perioden præget af jazzmusikkens rytmer, *dance halls*, Hollywood-studiernes guldalder og en eksplosivt voksende produktion af populærkultur. Forfattere som F. Scott Fitzgerald og Ernest Hemingway tegnede et sammensat billede af en jazztid præget af både krigstraumer, ubekymret dekadent livsudfoldelse og eksistentielle frustrationer over livets ulidelige lethed. Men de gode tider fik et knæk med Wall Street-krakket i 1929 og den efterfølgende verdensomspændende depression. Arbejdsløshed, konkurser, fattigdom og i sidste ende en øget regulering af Amerikas liberalistiske økonomi var de umiddelbare konsekvenser af krakket op gennem de mindre lystige 1930'ere.

Kriminalitet og korruption greb om sig allerede i 1920'erne, ikke mindst i kølvan-

det på det spiritusforbud, der var blevet indført i 1920. Og i de kriseramte 1930'ere voksede den organiserede kriminalitet sig stor og spredte sig til mange dele af samfundslivet. Underverdenen sørgede for, at de amerikanske forbrugere ikke manglede våde varer og andre lyssky fornøjelser i deres fritid. Spil, prostitution og andre tvivlsomme aktiviteter havde perfekte vækstbetingelser i et klima med en forholdsvis stærk købekraft, stor efterspørgsel og et officielt spiritusforbud. I dette klima blev der tillige indgået mange uhellige alliancer mellem politi, politikere og underverdenens mere lyssky instanser. For amerikanerne medførte krisen en voksende mistro til samfundets institutioner og magthavere.

Det var i dette sammensatte samfundsklima, den hårdkogte kriminallitteratur opløftede sin røst og gav sin fremstilling af, hvad der var i færd med at ske med USA. Storbyen som scene for kriminaliteten accentueredes og blev fuldkommen toneangivende. Detektiven antog sin hårdkogte facon, og forbryderens perspektiv sattes på dagsordenen. Opklaringsmetoden fik karakter af en omfattende indsamling af strategisk viden om magtforhold, alt imens den eksistentielle deroute skildredes inde fra forbryderne selv. Romanernes forbrydelser blev kriminalitet og korruption af den slags, som florerede i virkeligheden. Plottet udfoldede sig som en rejse ind i den amerikanske underverden. Og genrens hidtidige manikæiske verdensbillede blev afløst af en grumset, uigennemskuelig virkelighed malet i gråtoner. Og på alle disse niveauer sneg volden sig ind og blev en fast bestanddel af genrens univers.

Den nye udvikling havde lige dele rod i den klassiske kriminallitteratur og den amerikanske westerngenre med dennes ensomme cowboys, kriminelle røverbander og lokale herremænd, der styrer de små *frontier*-byer. I den hårdkogte krimi flyttede den ensomme og retfærdighedssøgende cowboy så at sige ind i den moderne storby og blev til en hårdkogt detektiv med eget – ædelt – moralkodeks. Handlingen udspiller sig typisk i de store metropoler på den amerikanske vestkyst – Los Angeles og San Francisco, og til genrens faste ingredienser hører foruden hårdkogte detektiver de fatale kvinder, magtgale politikere, forbrydere af alskens slags, masser af vold, slang og en god portion melankoli. Den hårdkogte krimi tegner kort sagt et uhyre pessimistisk billede af datidens moderne amerikanske samfund og dets fremtidsudsigter.

Samtidig indeholder genren en diskussion og kritik af de amerikanske institutioner. Det politiske system, retsvæsenet og politiet står ofte for skud i romanerne, der næsten altid tematiserer magtmisbrug i en eller anden form. Bragt på formel kan man sige, at genren kortlægger den måde, hvorpå kriminaliteten gennemsyrer og dominerer store dele af den amerikanske virkelighed.

Den hårdkogte krimi havde sin glansperiode fra 1920'erne til slutningen af 1950'erne. Måske kan man endda være mere præcis og sige, at genrens storhedstid starter med Dashiell Hammetts debutroman, *Red Harvest* (1929), og slutter med Raymond Chandlers sidste store epos, *The Long Goodbye* (1953). Det er dog vigtigt at understrege, at genren er meget andet end de store kendte navne. Der findes både før og efter 1953 et væld af forfattere og lige så mange varianter af krimiskabelonen.

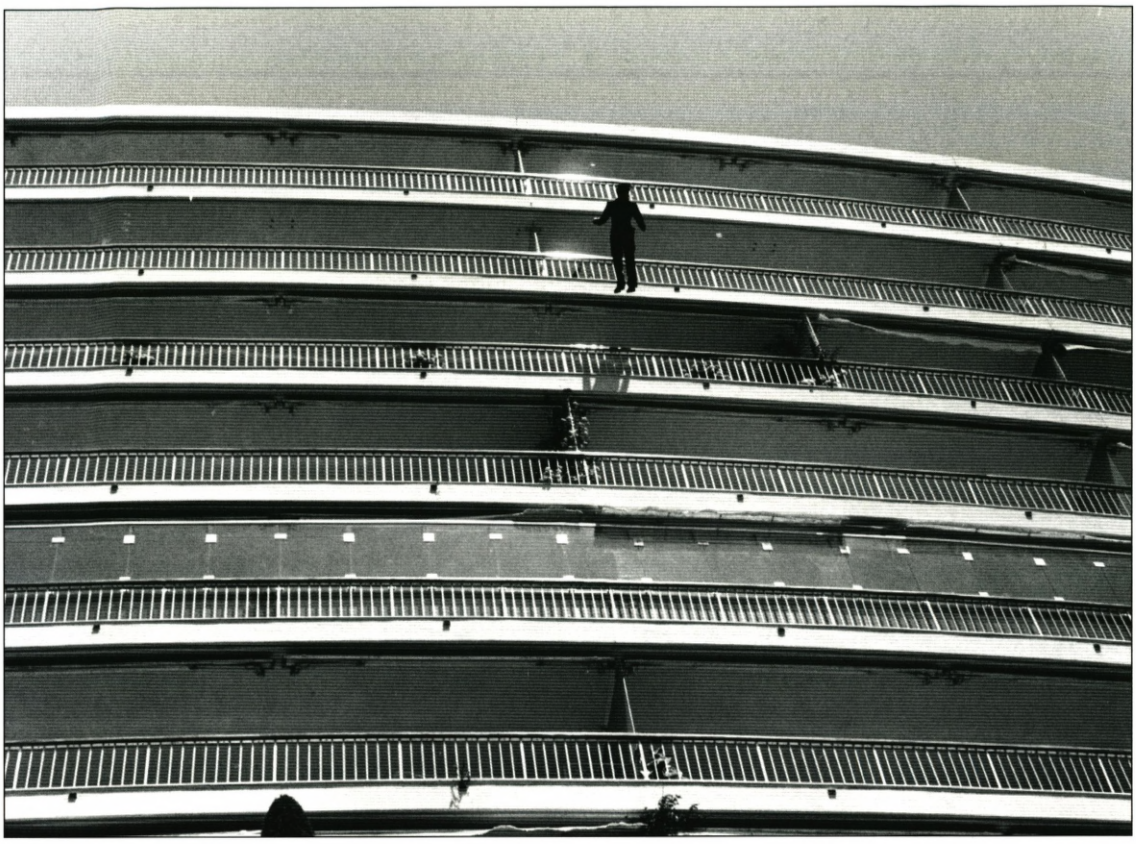
Den hårdkogte nybølge

Jeg er en amerikansk filmskaber, der siden sin fødsel har levet i eksil.
Jean-Luc Godard[12]

Fanny Ardant og Jean-Louis Trintignant i Truffauts *Vivement dimanche!* (1983, *I al fortrolighed*) efter Charles Williams' roman *The Long Saturday Night*.

Når man taler om den hårdkogte litteraturs slægtskab med nybølgen, er det i første omgang vigtigt at skelne mellem to forskellige retninger inden for genren. Kort fortalt er der én retning, der har privatdetektiven som omdrejningspunkt, og en anden, som tager afsæt i forbryderens virkelighed. I den ene har vi detektivens moralske perspektiv på verden og forbrydelsen, i den anden forbryderens eget blik på sine handlinger og en skildring af kriminalitetens eksistentielle og sociale konsekvenser. Den første og velsagtens dominerende retning tæller forfattere som Hammett, Chandler og Ross MacDonald, mens den anden har Cain, David Goodis og Cornell Woolrich som prominente repræsentanter. Det er, som nævnt, denne anden retning, der appellerer til nybølgeinstruktørerne.

Ser man på nybølgens brug af de amerikanske noir-forfattere, kan man konstatere en art romantisk filtreringsproces, hvor de unge franske instruktører tager ganske bestemte elementer fra den samlede genres repertoire og giver dem en drejning, der passer ind i deres kunstneriske projekt. Refleksionen over samfundets socio-politiske udvikling er stort set forsvundet, ligesom den institutionelle analyse og kritik såvel som kortlægningen af magtforhold i stor-



Truffauts *La Mariée était en noir* (1968, *Bruden var i sort*).

byjunglen. Nedenfor opregnes en håndfuld af de afgørende træk, nybølgeinstruktørerne gør brug af.

Outsideren. Interessen for at følge menneskeskæbner i samfundets periferi – outsidere, hustlere, hævnere og andre marginaliserede eksistenser – er tydelig hos nybølgeinstruktørerne. Ofte sker det med en slet skjult sympati for de krøllede livs skæve gang. I sammenhæng med Truffauts helte taler Henrik Stangerup i bogen *I flugtens tegn* om "den vemodige, begavede, men farligt indadvendte, drømmende mand – eller dreng" (Stangerup 1993: 60). Charlie Kohler/Edouard Saroyan, Julie Kohler, men også Godards Michel Poiccard, Pierrot osv. er eksempler på drømmende outsidere, der balancerer på kanten af afgrunden og er i tilfældige omstændigheders vold. Hjernen og hjertets irgange står i fokus, og de hårdkogte fablers næsten mytologiske skildringer af venskab og kærlighed, samt det dertilhørende væld af stærke følelser og intenst begær, er ingredienserne i de hudløse portrætter af disse fortabte skæbner.

Som figur har outsideren mange lighedspunkter med detektiven. Han er frem for alt kendetegnet ved en stærk autonomi, der placerer ham uden for det borgerlige samfunds traditionelle rammer. Han er ikke knyttet til en bestemt institution, det være sig en arbejdsplads eller lignende. Han handler ud fra en individuel overbevisning, og ikke sjældent er motivet en stræben efter frihed – til tider i form af

(hurtige) penge. I modsætning til detektiven giver han sig ikke af med moralske overvejelser, hvis de står i vejen for at virkeliggøre den personlige stræben. Til outsiderens – og detektivens – autonomi hører, at han er ugift og lever en frivillig alenetilværelse med venskabet som den foretrukne form for socialt samvær. I den forstand er outsideren en radikal, antiborgerlig figur, der for sin egen skyld opererer med værdier og normer langt fra de officielt gangbare. Positionen som outsider gør ham skrøbelig, ofte ensom og tvunget til flugt, da han ikke kan gemme sig i de etablerede systemer.

I modsætning til detektiven kæmper han ikke for, at retfærdigheden skal ske fyldest; outsideren er længere ude i natten og et udtryk for en samfundstilstand, der er underlagt helt andre love og mekanikker end de officielle og flertallets. Outsiderens figur er på den ene side forførende i al sin anarkistiske og frihedsstræbende charme og på den anden side en figur med begrænset samvittighed, der til enhver tid vil sætte sin egen selvopholdelse over samfundets tarv.

Den skønne skæbne. Et ofte overset træk ved den hårdkogte kriminallitteratur er figurernes mytologiske karakter. Navnlig når outsideren er i fokus, antager historien ofte karakter af en decideret skæbnefortælling, hvor livet i al sin gru og skønhed er sat på højkant. Omstændigheder driver ofte outsiderne til voldsomme, korporlige handlinger og valg af mere eller mindre desperat karakter, og de trækkes ikke sjældent mod afgrunden af en forudskikket, skæbnetung logik. Tit er det fortidens spøgelser, der dukker op i nutiden og får en skrøbelig tilværelse til at bryde sammen.

I Truffauts *Tirez sur le pianiste* er det på én gang den personlige fortid og, på nærmest naturalistisk vis, familiens skæbne, der indhenter den drømmende anti-helt Charlie Kohler. I *La Mariée était en noir* er det et grotesk og tilfældigt uheld i fortiden, der sender morderenglen Julie Kohler på hævntogt i nutiden. Det frie valg er i disse film reduceret til en søvngængeragtig gestus inden for rammerne af en nærmest prædestineret undergang. Men der er ikke noget tragisk i disse figurer. De emmer af en trodsig livsvilje, der ikke altid er livsbekræftende, men ikke desto mindre kraftfuld og forførende.

I nybølgens fremstilling bliver outsideren formateret som en art oprørsfigur, en skæbne, der udstråler og udtrykker et modstandspotentiale i forhold til det etablerede samfunds velordnede karakter.

Storbyens mikrokosmos. Det næste træk, den hårdkogte litteratur har til fælles med nybølgen, er skildringen af storbyens mikrokosmos. Outsiderens figur er tæt knyttet til storbyen med dens (anløbne) miljøer af alskens art, men også til dens særlige atmosfære og koder. Som detektiven er outsideren en forførende blanding af flanør, dandy og voyeur. Og ligesom disse storby-arketyper er han et barn af livet i den moderne metropol og i stand til at læse dens mange tegn. Han er en art urban seismograf, en mester i at tolke folk og steder og til at bruge sin viden til at hutle sig igennem hverdagen uden for mange knubs. Han gør gadens sprog til sit og bruger talen – ofte sociolekter, slang og lokale udtryk – som et værktøj og et våben i situationen.[13] En stor del af nybølgens optagethed af storbyen synes at bero på en særlig kærlighed til dens mange detaljer og øjeblikke – hvad man kunne kalde storbyens poetiske livsverden.[14]

Den alsidige engelske krimiforfatter G.K. Chesterton skrev allerede i 1901 en

Charles Aznavour i Truffauts *Tirez sur le pianiste* (1960, *Skyd på pianisten*) efter David Goodis' roman *Down There*.

lille tekst med titlen "Et forsvar for krimihistorier", hvor han fremhæver, at krimien indeholder en enestående fornemmelse for det moderne livs og dermed storbyens poesi. Krimien er for Chesterton knyttet til Londons levende atmosfære. Gaderne, husene, stemningerne og menneskene er fulde af liv og historier om den måde, vi lever og omgås hinanden på i den moderne verden. Hvor den fine litteratur ofte finder hverdagen og det almene liv for trivielt til at være litterært stof, er det netop dette almene og folkelige materiale, krimien og populærkulturen tager afsæt i.

Disse lokale kvaliteter synes nybølgen også at være optaget af i mange af sine bedste film, ikke mindst dem, der er baseret på forlæg af de amerikanske noir-forfattere. De hårdkogte værkers billeder og poesi er ellers et ofte overset karaktertræk, som en instruktør som Truffaut imidlertid netop har øje for. Han har selv udtalt, at det var et bestemt billede fra David Goodis' *Down There* (1956), som fik ham til at ville filmatisere værket.[15] I bogen *Truffaut by Truffaut* siger han om *Tirez sur le pianiste*:

Det var et enkelt billede, som fik mig til at be-

slutte at lave filmen. En skrånende, snedækket vej med en bil, der kører ned ad den uden motorstøj. Det var nok. Billedet af en bil, der glider gennem sneen.[16]

I al sin gru og skønhed er poesien i de hårdkogte værker ofte knyttet til helt andre steder, stemninger og situationer end i den store og kanoniserede litteratur og film. Der er tale om et fokus på detaljer, øjeblikke, tilfældige tableauer, møder, små uanselige begivenheder med stor fortællemæssig kraft, der tilbyder uforarbejdede og friske billeder.

Forbrydelsen som oprørshandling. Mens forbrydelsen i den hårdkogte litteratur er et symptom på den stigende kriminalitet i samtiden og i den forstand fungerer som den centrale begivenhed i fortællingen, omformaterer nybølgens instruktører forbrydelsen til en art oprørsk handling og et udtryk for et anti-konformistisk verdensbillede. Der er ingen neglebidende opklaringsproces, der skal kaste et forklarende lys over misgerningerne, og forbrydelserne skal ikke forstås ud fra en social ramme. De er blot de tilfældige gerninger, der udløser en lavine og sender outsideren ind i en dødsspiral uden lykkelig slutning. Det drejer sig ikke så meget om at finde ud af, hvem der gjorde det, som om at få sat katastrofen i gang, så outsideren kan kastes ud i et ubønhørligt skæbnespil.

I nybølgeinstruktørernes film fungerer forbrydelsen ofte som et narrativt *point of no return*, der sender anti-heltene ind på det, man med den sigende titel på en af David Goodis' romaner kunne kalde *Streets of no Return*, en march mod afgrunden. Publikums fascination af de handlinger, der overskrider vores velregulerede samfunds love og regler, bliver i den forstand knyttet til et eksistentielt drama, der driver outsideren ud i en permanent undtagelsessituation, hvor alle handlinger i bogstaveligste forstand er et spørgsmål om liv eller død.

Læseren får adgang til forbryderens overvejelser, dispositioner og ikke mindst den følelsesmæssige intensitet og belastning i undtagelsessituationen. Hvad sker der mentalt for en person involveret i mord, vold, korruption, afpresning, tyveri?

Det grumsede verdensbillede. En sidste central fællesnævner mellem den hårdkogte litteratur og nybølgeinstruktørerne er fremstillingen af et grumset verdensbillede. I en stor del af den klassiske kriminallitteratur hersker et helt igennem manikæisk syn på verden: Læseren er aldrig i tvivl om, hvem der repræsenterer de gode, og hvem der repræsenterer de onde. I hjertet af den klassiske krimi er der typisk en spænding mellem orden og kaos, mellem en god, rationel verden og en korrupt, irrationel trussel. Forbrydelsen iscenesætter en spænding mellem disse to poler, en momentan uorden i et ellers ordnet univers, og skal derfor med alle midler elimineres af detektiven. Den klassiske krimi indeholder således forestillingen om et (vel)fungerende verdensbillede, som der helst ikke skal laves for meget om på.

Betragter man derimod forbrydelsen fra forbryderens side, kan et sort-hvidt verdensbillede ikke længere opretholdes. Motiver, handlinger og karakterer forlenes med nye kvaliteter og bliver aktører i en eksistentiel ballade om oprør, frihed og nye livsformer, der giver mulighed for at etablere helt nye forestillinger om, hvad det gode og de onde kan og skal være.

***Un amour fou* – den amerikanske forbindelse.** Samlet set er nybølgens inspirerede filmatiseringer af de hårdkogte amerikanske pulpromaner romantiske og fortryllen-

de versioner af de litterære forlæg. De litterære noir-værker har vist sig at være frugtbare afsæt for generationer af filmskabere, der på forskellig vis har taget materialet til sig og givet det helt egne fortolkninger. Mange kritikere har bagatelliseret forlæggenes betydning og set dem som mere eller mindre tilfældige værker.[18] Denne holdning er ofte knyttet til auteur-diskussionen og har en tendens til at romantisere instruktørens skabende evner og personlige autonomi i forhold til stoffet. Men hvorfor ikke netop tage valget af forlæg alvorligt og anerkende de hårdkogte værker som det – i denne sammenhæng – bedst egnede udgangspunkt for at lave sprudlende oplagte oprørsfilm. Netop fordi filmatiseringerne sjældent følger forlæggene slavisk, men tværtimod lægger til og trækker fra, kan man jo betragte dem som særligt egnede afsæt for instruktørernes egne projekter. I den forstand er de litterære værker virtuelle strukturer, som kan aktualiseres på forskellig vis alt efter temperament og projekt.

Værkerne fungerer kort sagt som en art grundstruktur, et skelet bestående af nogle særlige elementer, instruktørerne kan improvisere over, fordi et grundlæggende slægtskab og en fælles sensibilitet allerede er til stede mellem den hårdkogte litteratur og nybølgens projekt. Med andre ord synes det mere frugtbart at opfatte de hårdkogte forlæg som gennemførte kunstneriske produkter, der i kraft af bestemte figurer, historier, scener og så videre ansporer instruktørerne til at tænke og skabe et nyt filmsprog, opfinde nye æstetiske figurer og komponere nye og friske billeder.

Noter

1. Jean-Pierre Melville i et interview. Se *//www.youtube.com/watch?v=TAVFRjyxs9w//*
2. Om forholdet mellem Frankrig og Amerika, se Rob Kroes' tekst om den franske nybølge og Hollywood i *If You've Seen One, You've Seen the Mall. Europeans and American Mass Culture*, s. 145-153.
3. Se også Ginette Vincendeaus liste over film i "French Film Noir", s. 41.
4. Se blandt mange andre Paul Schraders berømte artikel "Notes on Film Noir" for en fremstilling af film noir-fænomenet.
5. Den franske forfatter Frank Lhomeau har givet en udførlig beskrivelse af Série noire i artiklen "Les Débuts de de la Série noire" i det franske krimitidsskrift *813*, 1995, nr. 50-51, der udkom i anledning af Série noires 50-års jubilæum.
6. For en samlet fremstilling af Série noires forfattere og udgivelser, se Claude Mesplède og Jean-Jacques Schlerets fornemme værk *Les auteurs de la Série Noire. Voyage au bout de la Noire 1945-1995*.
7. James Naremore giver i bogen *More Than Night. Film Noir in Its Context* en detaljeret redegørelse for noir-begrebets historiske udvikling, s. 9-39.
8. Duhamels programtekst kan læses i fransk original på Série noires hjemmeside hos Gallimard. Se: *//www.gallimard.fr/collections/serie_noire.htm//*. Dansk oversættelse ved forfatteren.
9. I forbindelse med en række analyser af hårdkogte franske værker har Claire Gorrara givet en tankevækkende beskrivelse af forholdet mellem den franske kultur i efterkrigstiden og kriminallitteraturen. Se *The Roman Noir in Post War French Culture*.
10. Se bl.a. analyser i Richard Neupert: *A History of the French New Wave Cinema* eller i Christian Braad Thomsens *Kameraet som pen. Den nye bølge i fransk film 1958-94*.
11. For en koncis fremstilling af den hårdkogte litteratur og forholdet til Amerika, se John Scaggs: *Crime Fiction*, s. 55-84.
12. Godard er citeret efter Christian Braad Thomsen: *Kameraet som pen*, s. 128.
13. Om gadesprogets særlige rolle i *À bout de souffle*, se Michel Marie "'It really makes you sick!': Jean-Luc Godards *À bout de souffle*", s. 201-215.
14. Om brugen af byen Paris hos Truffaut, se Bo Tao Michaëlis' "Paris åben by".
15. David Goodis' roman udkom i 1957 i Série noire under titlen *Tirez sur le pianiste* og er forlægget for Truffauts film af samme navn fra 1960. Den hårdkogte perle findes på dansk under titlen *Skyd på pianisten*.
16. Truffaut er citeret efter Richard Neupert: *A History of the French New Wave Cinema*, s. 189. Dansk oversættelse ved forfatteren.

17. Se bl.a. James Monacos spredte kommentarer i *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette.*

Litteratur

Chandler, Raymond (1977). *Pearls Are a Nuisance*. New York, Penguin Books.

Chesterton, G. K (1946). "A Defence of Detective Stories". In: Haycraft, Howard (red.): *The Art of the Mystery Story.* New York, Simon and Schuster.

Deleuze, Gilles (2002). "Philosophie de la Série noire". In: *L'île déserte et autres textes*. Paris, Les Édtions de Minuit.

Goodis, David (1988). *Skyd på pianisten*. København, Fremad.

Gorrara, Claire (2003). *The Roman Noir in Post-War French Culture*. Oxford, Oxford University Press.

Lhomeau, Frank (1995). "Les Débuts de la Série Noire". In: *813*, nr. 50-51.

Kroes, Rob (1996). *If You've Seen One, You've Seen the Mall. Europeans and American Mass Culture*. Chicago, University of Illinois Press.

Marie, Michel (1990). "'It really makes you sick!': Jean-Luc Godards *À bout de souffle*". In: Hayward, Susan og Vincendeau, Ginette (red.): *French Film. Texts and contexts*. London & New York, Routledge.

Melville, Jean-Pierre. *//www.youtube.com/watch?v=TAVFRjyxs9w//*

Mesplède, Claude og Schleret, Jean-Jacques (1996). *Les auteurs de la Série Noire. Voyage au bout de la Noire 1945-1995*. Paris, Joseph K.

Michaëlis, Bo Tao (1985). "Paris åben by". In: Holk, Iben (red.): *Truffaut*. København, Centrum.

Monaco, James (1976). *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York, Oxford University Press.

Naremore, James (1998). *More Than Night. Film Noir in its Context*. Berkeley, University of California Press.

Richard Neupert (2007). *A History of the French New Wave Cinema*. Madison, University of Wisconsin Press.

Scaggs, John (2005). *Crime Fiction*. London, Routledge.

Schrader, Paul (1996). "Notes on Film Noir". In: Silver, Alain og Ursini, James (red.): *Film Noir Reader*. New York, Limelight Editions.

Stangerup, Henrik (1993). "Tale til François Truffaut". In: *Flugtens tegn*. København, Lindhardt og Ringhof.

Thomsen, Christian Braad (1994). *Kameraet som pen. Den nye bølge i fransk film 1958-94*. København, Gyldendal.

Vincendeau, Ginette (2007). "French film noir". In: Spicer, Andrew (red.): *European film noir.* Manchester, Manchester University Press.

Jean Pierre-Melville som forfatteren Parvulesco i Godards *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*).

"At blive udødelig – og derpå dø"

Jean-Pierre Melville – en ny tendens i fransk filmkunst

Af Isak Thorsen

I Jean-Luc Godards *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*) møder vi i en scene forfatteren Parvulesco, der bliver interviewet i en lufthavn. Iført blød gangsterhat og solbriller svarer Parvulesco løst og fast på spørgsmålene fra pressen, indtil den unge amerikanske Patricia (Jean Seberg) spørger ham: "Hvad er din ambition med dit liv?" Parvulesco stopper sin talestrøm, kigger ud over solbrillerne og giver det mindeværdige svar: "At blive udødelig – og derpå dø." Rollen som Parvulesco bliver spillet af filminstruktøren Jean-Pierre Melville, og grænsen mellem den fiktive forfatter og virkelighedens Melville er hårfin. Hatten og solbrillerne var en integreret

del af Melvilles personlighed, og Godard havde til rollen som Parvulesco blot bedt ham tale om kvinder og hvad der ellers faldt ham ind, ligesom han gjorde, når de to hang ud sammen i det parisiske natteliv. Melvilles rolle som Parvulesco er et af de mest synlige beviser på de bånd, der bestod mellem Melville og ikke blot Godard men også de øvrige franske nybølgeinstruktører.

I dag er Melville mest kendt for sine cool og stilsikre franske gangsterfilm fra 1960'erne. Med bl.a. *Le Deuxième souffle* (1966, *Storgangsterens sidste kup*), *Le Samouraï* (1967, *Ekspert i drab*) og *Le Cercle rouge* (1970, *Den røde cirkel*) skabte han sit eget særegent ritualiserede univers af gangstere og politifolk – et univers, der har påvirket og inspireret instruktører som Jim Jarmusch, Neil Jordan, Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Johnnie To og John Woo.

Melville var en filmmagernes filmmager, som fik stor indflydelse ikke mindst på den franske nybølges instruktører. Ligesom de havde Melville hverken gennemgået en formel filmuddannelse eller arbejdet sig op igennem hierarkiet i filmstudierne. Både han og de unge løver havde fået deres filmuddannelse i biografmørket. De var lige besat af film, og deres umættelige behov for at *se* film stod kun mål med deres brændende lyst til selv at *lave* dem. Fra slutningen af 1940'erne producerede Melville sine film uden om den etablerede franske filmbranche, og med sin uafhængighed, sin brug af små filmhold og locationoptagelser åbnede han den sprække i muren, som de unge filminstruktører *in spe* senere skulle slå ind.

Denne artikel vil sætte fokus på Melvilles tidlige film og hans forbindelser til den ny bølge, der hyldede Melville som deres åndelige fader – en rolle, han gladeligt påtog sig, indtil han i midten af 1960'erne definitivt brød med bølgen.

En amerikaner i Paris. Melville blev født i 1917 som Jean-Pierre Grumbach. Familien var jødisk, og det var faderen, der vakte den unge Jean-Pierres passion for film, da han i 1924 gav sønnen et filmkamera og en fremviser. Interessen for filmkameraet ebbede hurtigt ud, men fremviseren blev flittigt brugt, og flere gange om ugen blev der lejet nye film hos den lokale fotograf. I teenageårene brugte Melville størstedelen af sine vågne timer i biografen. Hans dage begyndte med første biografforestilling klokken 9 om morgenen og endte som regel efter sidste forestilling klokken 3 den følgende morgen.

Hovedparten af de film, han så, var amerikanske, og dermed blev også hans store kærlighed til alt amerikansk grundlagt i disse år. Melville iscenesatte sig selv ved altid at bære en stor gul Stetson-hat og solbriller, var den stolte ejer af et gigantisk dollargrin – en Ford Galaxy, der var umulig at parkere i Paris – og han hævdede at tale flydende amerikansk, men slog som regel over i fransk efter et par sætninger. Melville var i færd med at aftjene sin værnepligt, da Frankrig og England i 1939 erklærede Tyskland krig, efter at Hitler havde invaderet Polen. Efter Frankrigs kapitulation i juni 1940 gik Melville ind i modstandsbevægelsen og sluttede sig til De Gaulles Frie Franske styrker i England. Han deltog i de allieredes invasion af Italien og i befrielsen af Lyon, og det var under krigen, at den unge Grumbach tog navneforandring til Melville efter den amerikanske forfatter Herman Melville, *Moby Dick*s 'far'.

En professionel amatørfilm. Efter Anden Verdenskrigs afslutning brændte Melville

Le Silence de la mer (1949, *Havets stilhed*): Den tyske officer von Ebrennac (Howard Vernon) modtages med tavshed af sine værter (Jean-Marie Robain og Nicole Stéphane).

efter selv at komme i gang med at lave film. Men for at få en fod indenfor i filmbranchen skulle man have et fagforeningskort fra det magtfulde franske filmteknikerforbund, og uden erfaring med filmarbejde kunne man ikke få et fagforeningskort. For at bryde denne onde cirkel kastede Melville sig på egen hånd ud i sit første filmprojekt, en 18 minutter lang portrætfilm af klovnen Béby, *Vingt-quatre heures de la vie d'un clown* (1946), som kom i distribution og tjente sig ind.

Melvilles ambitioner rakte videre, og med erfaringerne fra kortfilmen og sine utallige biografbesøg etablerede han sit eget produktionsselskab, Melville Productions, og gik i gang med sin første spillefilm. Det var imidlertid ikke uproblematisk. Melville havde stadig ikke noget fagforeningskort, hvilket udelukkede ham fra at optage i de franske studier, og hans idé om at optage filmen med et ganske lille filmhold var i strid med fagforeningsreglerne – Melville skulle efter optagelserne få en bøde på 50.000 francs af det franske filminstitut, Centre National de la Cinématographie, for at have brudt reglerne. Ufortrødent forsatte han sit forehavende. På den sorte børs skaffede han den nødvendige råfilm, og uden hverken distributionsgaranti eller endeligt at have sikret sig rettighederne til den roman, han ville filmatisere, begyndte han optagelserne.

Den roman, Melville baserede sin de-

butspillefilm på, var et af besættelsestidens mest beundrede værker, Vercors' *Le Silence de la mer* (*Havets stilhed*), der var udkommet illegalt i 1942 og var blevet en del af den franske modstandsbevægelses selvforståelse. Melville indgik den aftale med Vercors, at den færdige film skulle vises for et udvalgt publikum af tidligere modstandsfolk, som skulle godkende filmen før dens premiere. Godkendte de ikke filmen, ville den færdige film blive destrueret.

Filmen følger trofast romanforlæggets historie om en ældre mand (Jean-Marie Robain) og hans niece (Nicole Stéphane), der bliver tvunget til at indkvartere en tysk officer, løjtnant von Ebrennac (Howard Vernon), i deres hjem. For at vise deres modstand nægter de at tale med officeren. Von Ebrennac reagerer på tavsheden ved at møde op i husets dagligstue hver aften og holde enetaler om fransk og tysk kultur, mens onklen og niecen tavst fortsætter deres sysler. Da von Ebrennac får kendskab til de nazistiske koncentrationslejre og Det Tredje Riges destruktive fremmarch, melder han sig desillusioneret til Østfronten og forlader onklen og niecen.

Filmen blev optaget på 27 dage on location i og omkring Vercors' eget hus, og dagens optagelser blev gennemset og klippet på det hotelværelse, hvor Melville boede under optagelserne. Howard Vernon var den eneste professionelle skuespiller, mens hverken Nicole Stéphane eller Jean-Marie Robain, der begge var tidligere modstandsfolk, havde nogen erfaring som skuespillere.

Under optagelserne, der foregik med et minimalt filmhold, forlod hele to fotografer produktionen, da de ikke kunne acceptere Melvilles ukonventionelle idéer om lyssætning og kameraarbejde. Den uprøvede Henri Decaë, der siden skulle blive Melvilles foretrukne fotograf og arbejde sammen med ham på endnu seks film, fik dermed sin debut som filmfotograf.

Et af samtidens kritikpunkter var netop lyssætningen. Størstedelen af filmen foregår indendørs i onklens stue, og i stedet for at belyse hele rummet havde Melville og Decaë sat lyset sådan, at kun få centrale ting var oplyst i billedet. Laboratoriet havde aldrig før fremkaldt så mørke billeder.

Men var der mange, der ikke kunne forlige sig med, at billederne ikke var så velbelyste, som det ellers var kutyme i samtidens franske film, så var Vercors og gruppen af udvalgte modstandsfolk begejstrede. De godkendte filmen, der fik premiere i 1949 – og blev en succes.

Med *Le Silence de la mer* havde Melville taget første skridt i retning af en ny og friere filmkunst. Ikke alene havde han vist, at det var muligt at lave film uden for den etablerede filmbranche og bryde dennes til da 'ufravigelige' regler, han havde også vist vejen for en filmkunst baseret på location-optagelser (såvel inden- som udendørs) og brug af mere naturligt lys – hvilket cirka ti år senere skulle blive kendetegnende for den ny bølge.

Cocteau og Bach. *Le Silence de la mer* imponerede multikunstneren og filminstruktøren Jean Cocteau, og han valgte derfor Melville til at filmatisere romanen *Les Enfants terribles* (*De sorte får*), som han havde skrevet i 1929. *Les Enfants terribles* (1950) handler om to søskende, Paul (Edouard Dermithe) og Elisabeth (Nicole Stéphane), som lever i deres egen incestuøse parallelverden bygget op omkring rituelle lege i et overfyldt soveværelse. Da deres mor dør, prøver de hver for sig at nærme sig omverdenen, men forgæves. Og i en logisk forlængelse af deres symbiotiske forhold forgiver Elisabeth først Paul og tager derpå livet af sig selv.

Les Enfants terribles (1950): Pauls død og Elisabeths selvmord river væggene ned i deres univers.

Sammen med Decaë lykkedes det Melville at skabe et drømmelignende, Cocteau'sk univers, der starter lyst og uskyldigt, men gradvist bliver mørkt og tragisk, efterhånden som forholdet mellem de to søskende udvikler sig. Filmen gjorde et stort indtryk på flere af de senere nybølgeinstruktører. Da Claude Chabrol med Decaë som fotograf optog *Les Cousins* (1959, *Fætrene*), bad han til nogle scener Decäe om at lave præcis de samme indstillinger som i *Les Enfants terribles.* Og Melville hævdede selv, at François Truffaut havde set filmen 25 gange og kendte den bedre end Melville selv. Der var særligt to ting, der betog Truffaut. Den ene var filmens brug af især Bachs musik – det var nyt at bruge klassisk musik til en film, der udspillede sig i nutiden – og det andet var dens brug af overlagt fortællerstemme. Voice-over – som Melville også havde brugt i *Le Silence de la mer* – betragtedes på det tidspunkt som en 'ufilmisk' måde at fortælle på. *Les Enfants terribles* og Robert Bressons *Journal d'un curé de campagne* (1950, *En landsbypræsts dagbog*)[1] blev for Truffaut eksempler på, at noget så litterært som en fortællerstemme faktisk kan være

Bob le flambeur (1956): Spilleren Bob (Roger Duchesne) i de tidlige morgentimer på Montmartre.

meget filmisk, og han skulle da også selv benytte voice-over i flere af sine egne film, bl.a. *Jules et Jim* (1961, *Jules og Jim*).

Melvilles to første film vidnede om en overlegen visuel og filmisk begavelse, men i samtiden overskyggedes hans navn af de forfattere, hvis værker han havde filmatiseret. Melville ville derfor med sin tredje film, den fransk-italienske co-produktion *Quand tu liras cette lettre ...* (1953, *When You Read This Letter*), bevise, at han ikke var en amatør. Filmen, der havde manuskript af boulevardteater-dramatikeren Jacques Deval, handler om to forældreløse søstre, som en samvittighedsløs, men charmerende mekaniker på skift søger at udnytte. Sangerinden Juliette Gréco spillede hovedrollen, og mesterfotografen Henri Alekan stod bag kameraet, men filmen faldt ikke heldigt ud, og Melville afskrev den senere som et mislykket forsøg på at lave en traditionel film.

Med de penge, han tjente på *Quand tu liras cette lettre ...*, kunne Melville imidlertid i 1955 etablere sit eget filmstudie, Studio Jenner, i en nedlagt fabriksbygning i Rue Jenner i Paris' 13. arrondissement – i fransk films historie var det kun Georges

Méliès og Marcel Pagnol, der havde haft deres egne studier. Skønt Studio Jenner ikke var stort, havde det, hvad der skulle til: to lydscener, en garderobe, to klipperum, et forevisningsrum og en lejlighed, hvor Melville i perioder boede med sin kone og deres katte. Og når han ikke selv brugte studiet, lejede han det ud.

Ufuldkommenhedens poesi. Melvilles første film efter egen idé og eget manuskript blev *Bob le flambeur* (1956, *Bob the Gambler*), der var tænkt som en hyldest til efterkrigstidens Montmartre-kvarter i Paris. Decaë skød filmens indendørsscener i Studio Jenner og udendørsscenerne på Montmartres gader og stræder. Daniel Cauchy, der spiller en af filmens hovedroller, har kaldt *Bob le flambeur* for både sin tredje og sin syvende film, fordi indspilningerne strakte sig over 18 måneder, og Cauchy således nåede at medvirke i adskillige andre film, inden optagelserne til *Bob le flambeur* var afsluttet. Der medvirkede ingen stjerner, og filmen var uhørt billig – den kostede 17,5 millioner gamle francs, hvor det gennemsnitlige budget for en fransk spillefilm på den tid var 180 millioner gamle francs (Nogueira 1971: 64)[2] – og optagelserne måtte jævnligt afbrydes, fordi kassen var tom. Så snart der igen var penge, kaldte Melville filmhold og skuespillere sammen, og de fortsatte optagelserne, så længe pengene rakte.

Bob le flambeur handler om den aldrende spiller Bob Montagné (Roger Duchesne), der har kendt bedre dage. Hans liv går med kort- og terningespil i Montmartres natteliv, men drømmen om at røve casinoet i Deauville giver Bobs liv indhold. Sammen med sin bande har Bob planlagt kuppet ned til mindste detalje. Før kuppet skal Bob opholde sig i casinoet, og for første gang i sit liv har han heldet med sig. Lige meget, hvad han spiller på, giver det gevinst. På legal vis står Bob pludselig med lige så mange penge, som kuppet ville kunne indbringe, og han glemmer tid, sted og kup. Bandemedlemmerne bliver arresteret, før de når casinoet, og også Bob selv bliver anholdt af politiet.

Filmens episodiske hverdagspræg og mangel på struktur – bl.a. begynder historien om kuppet først omkring en tredjedel inde i filmen – blev kritiseret af anmelderne. Men de senere nybølgeinstruktører var positive. Chabrol så således filmens mangel på perfektion som en kvalitet, og Truffaut pegede samstemmende på, at det amatøragtige og løse gav filmen en ægte poesi (Vincendeau 2003: 104-5).

I 1956 havde flere af de senere nybølgeinstruktører allerede markeret sig som kritikere i filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma*. Truffaut havde to år før skrevet sin polemiske artikel "En vis tendens i fransk filmkunst" ("Une certaine tendance du cinéma français"), der gjorde op med hovedstrømmen i datidens franske film og løst skitserede idéen om filminstruktøren som auteur. Instruktøren skulle bruge kameraet på samme måde, som en forfatter brugte sin pen. En film skulle udtrykke sin instruktørs personlige vision. I auteurens film vil man derfor finde en gennemgående stil eller et gennemgående tema. Modsætningen til en auteur var en *metteur en scène* – håndværkeren, man kunne finde i det etablerede studiesystem

Melville delte i vidt omfang den ny bølges syn på instruktøren som auteur:

> For mig er det tragisk, når en skabende person pludselig radikalt ændrer sin måde at fortælle på, for det betyder, at den ene af de to formler – måske den nye, måske den gamle – er forkert. Så den essentielle ting er, at der må være en ufravigelig lighed mellem den første film og den sidste. Jeg ved ikke, om dette gælder i mit tilfælde, hvilket jeg gerne ville have; men for mig er den ide-

elle skaber (en betegnelse, jeg foretrækker frem for instruktør og auteur, fordi fransk ikke har et rigtig godt ord for det, vi er, eller hvad jeg er, eftersom jeg mere og mere nyder både at skrive og instruere) en mand, der har skabt et eksemplarisk korpus af værker, der kan tjene som et godt eksempel. (Cit. in Nogueira 1971: 8-9).

Det personlige skulle blive endnu tydeligere i Melvilles næste film.

New wave in New York. Som både instruktør, producent, manuskriptforfatter, indehaver af den ene af filmens hovedroller og fotograf på mange af filmens on-location optagelser i New York levede Melville til fulde op til auteurbegrebet med *Deux hommes dans Manhattan* (1959, *Two Men in Manhattan*).

Filmen, der var lavet som en hyldest til The Big Apple, er endnu løsere struktureret end *Bob le flambeur* og fortæller om journalisten Moreau, spillet af Melville selv (med tyk fransk accent) og den kyniske og alkoholiserede fotograf Delmas (Pierre Grasset), der leder efter en forsvunden fransk FN-diplomat. Jagten på diplomaten fører de to hovedpersoner igennem et ikonografisk filmlandskab. De natlige storbyscener udspiller sig i omgivelser og miljøer hentet fra den amerikanske filmskat: de neonoplyste gader, subwayen, baren, diner'en, 'backstage' på et teater. Fil-

To franskmænd på Manhattan – journalisten Moreau (Jean-Pierre Melville) og fotografen Delmas (Pierre Grasset) på jagt i den amerikanske nat. *Deux hommes dans Manhattan* (1959).

mens fragmenterede og essayistiske præg forstærkes af, at Melville iblander filmen dokumentariske optagelser.

Moreau og Delmas ender med at finde diplomaten, der er død af et hjerteslag i sin elskerindes lejlighed. Delmas slæber liget ind i lejlighedens soveværelse og iscenesætter et kompromitterende billede, mens Moreau ringer og orienterer sin redaktør. Da redaktøren ankommer til lejligheden, kan han berette, at diplomaten havde en fortid som højtstående modstandsmand. Sidespringet må derfor aldrig blive offentligt kendt. Moreau og Delmas indvilger i at hemmeligholde omstændighederne ved dødsfaldet, og Delmas udleverer en filmrulle til redaktøren. Det er dog ikke den med de kompromitterende billeder på, men han ender alligevel med at smide den 'rigtige' filmrulle i kloakken. Delmas sætter den tidligere modstandsmands ære over egen profit.

Ved filmens premiere i nybølge-gennembrudsåret 1959 blev den betragtet som en nybølgefilm, og den kom med på *Cahiers du cinémas* liste over årets ti bedste film. Nybølge-instruktørerne var begyndt at hænge ud i Studio Jenner, og i *Deux hommes dans Manhattan* sendte Melville en hilsen til Godard ved at lade kameraet dvæle ved en pakke af hans favoritcigaretter, Boyard.

Melvilles indflydelse på de unge instruktører er da også iøjnefaldende. Flere af dem valgte Henri Decaë som fotograf på deres debutspillefilm: Chabrols *Le Beau Serge* (1958, *Vennerne*), Truffauts *Les Quatre cents coups* (1959, *Ung flugt*) og Louis Malles *Ascenseur pour l'échafaud* (1958, *Elevator til skafottet*). Selv om man kan diskutere, om Malle var en egentlig nybølgeinstruktør, blev Decaës kameraarbejde og specielt den arbejdsform, Melville og han havde opbygget, nærmest en slags signatur for de tidlige nybølgefilm.

Ud over, at Melville selv spiller med i *À bout de souffle*, sender Godard i samme film en hilsen til *Bob le flambeur*: Da smågangsteren Michel (Jean-Paul Belmondo) har problemer med at indløse en crosset check, indvender han: "Bob Montagné ville have indløst den." "Den stakkels skiderik er i fængsel," svarer Michels medsammensvorne. Og i *Vivre sa vie* (1962, *Livet skal leves*) lader Godard filmens slutscener udspille sig uden for Studio Jenner.
Melville fik desuden en lille rolle i Chabrols *Landru* (1963, *Er det synd at myrde kvinder?*) og var gode bekendte med Truffaut, selv om han ikke medvirkede i nogen af dennes film. Det var under en middag hos Melville, at Truffaut første gang hørte om Ray Bradburys *Fahrenheit 451*, og under planlægningen og optagelserne af filmen rådførte Truffaut sig løbende med Melville (Vincendeau 2003: 133). Og helt frem til 1963 tilføjede Melville bogstaverne A.C.I. (Alliance du Cinéma Indépendant) efter sit navn på filmenes titel og rulletekster – A.C.I. var en forening af uafhængige filmfolk stiftet af bl.a. Truffaut og Godard.

Trods de tætte bånd til nybølgeinstruktørerne blev Melville ikke betragtet som en del af bevægelsen. Ginette Vincendeau peger på, at Melville ikke var debutant i 1959, han var 42 år og ikke en ung instruktør som Chabrol, Godard og Truffaut, og såvel moralsk som i sin nostalgiske og ukritiske beundring for amerikansk film stod *Deux hommes dans Manhattan* i modsætning til den ny bølge. *À bout de souffle* derimod vender og udfordrer den amerikanske gangsterfilms konventioner og bliver derved en antiautoritær og udfordrende film (ibid.: 124).

Bruddet med bølgen. *Deux hommes dans Manhattan* blev et vendepunkt i Melvilles

Serge Reggiani i *Le Doulos* (1962, *Døden giver ikke kredit*).

karriere. Den blev hans første og eneste kommercielle fiasko, og han erklærede, at han havde fået nok af at være en instruktør, der kun var kendt af en lille håndfuld filmelskere (Nogueira 1971: 79).

Melville indledte derpå et samarbejde med producenterne Carlo Ponti og Georges de Beauregard omkring filmatiseringen af Béatrix Becks roman *Léon Morin, prêtre* fra 1952. En fortælling om de erotiske spændinger mellem en ung enlig mor og en katolsk præst i en lille fransk by under den tyske besættelse. Melville vendte med filmen *Léon Morin, prêtre* (1961, *Leon Morin, Priest*) tilbage til et litterært forlæg og slog i form og stil ind på den 'nyklassiske' stil, han forfulgte resten af sin karriere.

Selv om filmen umiddelbart kunne lyde som en traditionel fransk film, koblede Melville den til nybølgen ved at besætte hovedrollerne med Jean-Pierre Belmondo og Emmanuelle Riva. Belmondo var med sin rolle i *À bout de souffle* blevet en slags nybølge-ikon, og Riva havde i Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959, *Hiroshima, min elskede*) lagt krop til en ny, på én gang erotisk og intellektuel femininitet. Med de to skuespillere tilførte Melville den lidt gammeldags historie og dens teologiske diskussioner både noget moderne, noget sexet og noget 'nybølgeagtigt' (Vincendeau 2003: 70).

Til *Cahiers du cinéma* fortalte Melville ved filmens premiere: "Jeg lavede den for producenten og til det brede publikum. Jeg har fået nok af at være en 'auteur maudit' (en ildeset filmskaber)." (Cit. in Beylie et Tavernier 1961: 20). *Leon Morin, prêtre* var

både en anmelder- og publikumssucces og blev samtidig startskuddet til et succesfuldt samarbejde med Belmondo på yderligere to film: *Le Doulos* (1962, *Døden giver ikke kredit*) og *L'Aîné des Ferchaux* (1963, *Sjakalen*).

Om sit forhold til bølgen sagde Melville imidlertid i 1964:

> De unge mennesker i den ny bølge erklærede, at jeg var deres far eller nærmere, at jeg skulle adoptere dem som mine børn. Hvis jeg har indvilget i at være deres stedfar i en periode, vil jeg ikke være det mere, og jeg har distanceret mig fra dem. (Cit. in Breitbart 1964/65: 18).

Samtidig med at Melville etablerede sig som en billetsælgende instruktør, tabte den ny bølge pusten. I takt med at publikum svigtede de franske biografer – i perioden 1960-70 faldt billetsalget fra 354,7 mio. til 184,4 mio. om året (Vincendeau 2003: 134) – gik pressen til stadig voldsommere angreb på nybølgen, der blev set som årsagen til fransk films nedtur.

Melville derimod oplevede med *Le Deuxième souffle* sin indtil da største succes. En film, *Cahiers du cinéma* tog klar afstand fra og betragtede som et udtryk for Melvilles uærlige og beregnende higen efter succes, og Melville måtte inkassere den ultimative fornærmelse at blive kaldt en *metteur en scène* (ibid.: 155). Op igennem 1960'erne blev tidsskriftets kritik af Melvilles film ikke nådigere. *Le Samouraï*, der anses for et af hans hovedværker, blev kaldt endnu en banal gangsterfilm, og Melvilles film blev samlet vurderet som pseudofilm, inspireret af – men faktisk dårligere end – reklamefilm (ibid: 177). I 1971 svarede Melville igen ved at opsummere nybølgen som "en billig måde at lave film på – det er det hele" (Nogueira 1971: 77).

Inden Melville og kredsen af nybølgeinstruktører og -kritikere lagde sig ud med hinanden, havde Melville imidlertid demonstreret, at det trods store besværligheder kunne lade sig gøre at lave film uden for den etablerede franske filmbranche. Hans arbejdsform, specielt de små filmhold og on location-optagelser, inspirerede nybølgeinstruktørerne, der tog ham og hans film til sig, indtil Melville valgte at gå en anden vej og satse på kommercielle film med stjerner og store budgetter.

Noter

1. I slutningen af 1940'erne havde Melville planer om at filmatisere *Journal d'un curé de campagne* efter *Le Silence de la mer*. Men inden han nåede så vidt, var Bresson gået i gang med sin version. Fortællerstemmen i Bressons *Journal d'un curé de campagne* var i øvrigt inspireret af *Le Silence de la mer*. (Nogueira, s. 27 og 47).
2. Vincendeau mener, at den gennemsnitlige produktionspris i 1959 var 32 mio. gamle francs. (Vincendeau 2003, s. 229).

Litteratur

Beylie, Claude & Tavernier, Bertrand (1961). "Entretien avec Jean-Pierre Melville par Claude Beylie et Bertrand Tavernier." *Cahiers du Cinéma* no. 124, octobre 1961.

Breitbart, Eric (1964/65). "An interview with Jean-Pierre Melville." *Film Culture*, no. 35, Winter 1964/65.

Nogueira, Rui (1971). *Melville on Melville*. New York, Viking Press.

Vincendeau, Ginette (2003). *Jean-Pierre Melville. An American in Paris*. London, BFI Publishing.

Reception i anledning af premieren på Dreyers *Gertrud* i Paris 1964. Fra venstre: Henri-Georges Clouzot, René Clément, Jean-Luc Godard, François Truffaut og Carl Th. Dreyer.

En mester lader sig ikke påvirke af sine beundrere

Om Carl Th. Dreyer og den ny bølge

Af Morten Egholm

Verdenspremieren i Paris i 1964 på Carl Th. Dreyers sidste film, *Gertrud,* fremstår stadig i dag som en af filmhistoriens største skandaler. I et samarbejde mellem *La Cinémathèque française* og diverse instanser i det danske diplomati var alt ellers kørt i stilling for at fejre den store mester og hans første film i næsten ti år. Selve premieren fandt sted den 18. december i en helt ny kunstbiograf i Latinerkvarteret, og i seks dage forinden var der diverse receptioner og hyldestarrangementer. Bl.a. en æresmiddag, hvor ingen ringere end hovedskikkelsen i den franske 1920'er-film, Abel Gance, holdt tale for Dreyer (*Berlingske Tidende* 12.12.1964). Det var således først ved de

Henri Agel. 1. Gertrud. 2. Les Fiancés. 3. Le Temps s'est arrêté. 4. Les Parapluies de Cherbourg. 5. Bande à part. 6. David et Lisa. 7. Une femme mariée. 8. A Distant Trumpet. 9. Le Terroriste. 10. Sept épées pour le roi.

Michel Aubriant. 1. Le Désert rouge. 2. Thomas Gordeiev. 3. Le Silence. 4. Les Cheyennes. 5. La Femme du sable. 6. Marnie. 7. My Fair Lady. 8. David et Lisa. 9. Les Parapluies de Cherbourg. 10. Spencer's Mountain.

Jean de Baroncelli. (Par ordre alphabétique) : America America, Becket, Le Désert rouge, Dr. Strangelove, La Femme du sable, My Fair Lady, Les Parapluies de Cherbourg, Le Silence, Le Terroriste, Une femme mariée.

Robert Benayoun. (Par ordre alphabétique) : A Hard Day's Night, America America, Le Désert rouge, Dr. Strangelove, Freud, L'Insoumis, Le Journal d'une femme de chambre, The Patsy, The Servant.

Jean-Pierre Biesse. 1. Le Désert rouge. 2. Une femme mariée. 3. Marnie. 4. La Peau douce. 5. Man's Favorite Sport ? 6. Le Journal d'une femme de chambre. 7. Le Terroriste. 8. Judex. 9. Toutes ses femmes. 10. Les Parapluies de Cherbourg.

Jean-Claude Biette. 1. Bande à part. 2. Wagonmaster. 3. Gertrud. 4. The Cool World. 5. Une femme mariée. 6. La Bataille de France. 7. The Servant. 8. Cyrano et d'Artagnan. 9. A Distant Trumpet. 10. Man's Favorite Sport ?

Charles Bitsch. 1. Gertrud, Le Silence. 3. Man's Favorite Sport ?, Marnie, Wagonmaster. 6. Bande à part, Dr. Strangelove, Toutes ses femmes. 9. America America, Les Cheyennes.

Jacques Bontemps. 1. Bande à part. 2. Une femme mariée. 3. Man's Favorite Sport ? 4. Marnie. 5. Toutes ses femmes. 6. Le Désert rouge. 7. Le Temps s'est arrêté. 8. La Punition. 9. The Servant. 10. Les Damnés.

Jean-Louis Bory. (Par ordre alphabétique) : A Distant Trumpet, America America, Bande à part, Le Désert rouge, Dr. Strangelove, La Jetée, La Passagère, The Servant, Le Silence, Thomas Gordeiev.

Pierre Braunberger. 1. La Peau douce. 2. Le Terroriste. 3. Une femme mariée. 4. Johnny Cool. 5. Bande à part. 6. The Servant. 7. The Patsy. 8. Le Désert rouge. 9. Lucky Jo. 10. Bons baisers de Russie.

Pierre-Richard Bré. 1. Man's Favorite Sport? A Distant Trumpet. 3. Bande à part, Marnie, Wagonmaster. 6. Thomas Gordeiev.

Claude Chabrol. 1. Gertrud, Marnie. 3. Thomas Gordeiev. 4. Bande à part, Toutes ses femmes. 6. America America, Dr. Strangelove, Man's Favorite Sport ?, The Servant. 10. Mort aux S.S.

Albert Cervoni. (Par ordre alphabétique) : America America, Le Désert rouge, Les Parapluies de Cherbourg, La Peau douce, Pour la suite du monde, The Servant, Le Silence, Train de nuit, Une femme mariée, Wagonmaster.

Jean Collet. (Par ordre alphabétique) : Le Désert rouge, Gertrud, La Jetée, Man's Favorite Sport ?, Marnie, Les Para-

Uddrag af *Cahiers du cinémas* årlige top 10 fra februar 1965.

to forevisninger på selve premieredagen (én for pressen om eftermiddagen og en mere officiel om aftenen), at det gik galt. Ud over, at teknikken i den nye biograf

flere gange svigtede[1], udtrykte størstedelen af de tilstedeværende ved begge forevisninger både skuffelse over og afstandtagen til Dreyers stilistiske eksperiment. Man fandt, at filmen var et stykke stillestående filmet teater, et ufrivilligt komisk fortidslevn, der med opstyltet patos hyldede en svunden tids aristokratiske overklasse. Selv den danske ambassadør, Eyvind Bartels, som ellers havde spillet en hovedrolle i promoveringen af filmen, glemte alt om diplomatiske hensyn og rettede dagen efter i *Kristeligt Dagblad* et ualmindeligt hårdt angreb på især filmens dialog: "Gud være lovet findes de danske mænd, der ikke som filmens mænd endeløst kvalmer deres nonsens. For vor fremtid som folk er det denne falske vemod, vi må kvæle" (*Kristeligt Dagblad* 19.12.1964).

De franske kritikere var ikke mildere stemt. I *Politiken* citerede Harald Engberg en af dem for umiddelbart efter forevisningen at have udtalt, at "Dreyer havde forsøgt at restaurere et stykke arbejde, der havde ligget i køleskabet i 40 år" (*Politiken* 19.12.1964), og i *Le Nouvel Observateur* skrev journalisten Michel Cournot nogle dage efter et opdigtet interview med en senil Dreyer, der sad lænket til en rullestol og kun på grund af styrkende indsprøjtninger fra en sygeplejerske var i stand til sporadisk at vågne af sin slummer. Også i de danske anmelderes rapporter fra premiereaftenen var den primære reaktion skuffelse. Anders Bodelsens anmeldelse i *Information* – med den sigende titel "Dreyer har valgt forkert" – rummede dog en interessant pointe:

> ... det skulle ikke undre mig, om et par af *nouvelle vague*'s kritikere senere overvurderer "Gertrud". Der var i hvert fald ved receptionen efter premieren folk, som tog den helhjertet i forsvar og lod den faa fuld fordel af den usikkerhed, som saa radikale eksperimenter som Dreyers værker altid vækker. (*Information* 19.12.1964).

Nybølgeinstruktørernes redningsaktion. Om de unge franskmænd ligefrem skulle overvurdere *Gertrud*, kan diskuteres, men Anders Bodelsen fik i alt fald ret i, at de – og ikke kun et par stykker af dem – skulle prise den i høje toner. Allerede inden Dreyers ankomst til Paris i 1964 havde han i en årrække været en af de *auteurs*, som de toneangivende nybølge-instruktører dyrkede allermest, og *Cahiers du cinéma* havde siden tidsskriftets start i 1951 bragt ikke færre end fjorten artikler om eller af Dreyer. Der gik da heller ikke lang tid, før man i tidsskriftets spalter havde forsvaret *Gertrud* i en sådan grad, at filmen på mange måder blev rehabiliteret og med en smule forsinkelse indtog en – ganske vist for mange stadig diskutabel – plads i den kanoniserede moderne filmhistorie.

Rehabiliteringen skete først og fremmest i februarnummeret af *Cahiers du cinéma* fra 1965, hvor 47 nybølgekritikere blev bedt om at udpege de ti vigtigste film i 1964 (det skal kort bemærkes, at Truffaut ikke var blandt kritikerne). *Gertrud* var repræsenteret på ikke færre end 26 af listerne og fik i tretten tilfælde tildelt en førsteplads. Blandt dem, der lod filmen toppe listen, var Claude Chabrol og André Téchiné. Godard var blandt de fire, der havde den på andenpladsen, mens Eric Rohmer, Jacques Rivette og Georges Sadoul udgjorde tre af de fire, der lod den figurere på en uprioriteret, alfabetisk liste. Og i anledning af premieren på *Pierrot le Fou* (1965, *Manden i månen*) havde oktobernummeret af *Cahiers du cinéma* et interview med Godard, hvor han sammenlignede *Gertrud* med "de sidste strygekvartetter af Beethoven" (s. 33). Dertil kom, at Eric Rohmer i et tv-portræt, han lavede af Dreyer samme år, forklarede det franske publikums afvisning af filmen med henvisning til den almindelige fransk-

mands manglende evne til "at indoptage kulturer og tankemåder, som er fremmede for ham".

I Danmark medførte rehabiliteringen, at de danske anmeldere – i modstrid med deres parisiske førstehåndsindtryk – kårede *Gertrud* til årets film ved Bodil-prisuddelingen i 1965. Det er desuden værd at nævne, at den danske ambassadør i Paris i december offentligt valgte at trække sin hårde kritik af filmen tilbage. Lige lidt hjalp det dog: hans senere forflyttelse til en mindre betydningsfuld post i New York blev anset for i alt fald til dels at være et resultat af hans uheldige *Gertrud*-optræden.[2]

Stilisten og den passionerede filmelsker. Det, der især vakte de unge franske kritiker-instruktørers beundring for Dreyer, var hans unikke filmstilistiske sans, hans betingelsesløse kærlighed til filmmediet og hans kompromisløshed med hensyn til udelukkende at realisere egne visioner. Lad os i den forbindelse se mere specifikt på, hvordan tre af den ny bølges største navne – Truffaut, Godard og Rohmer – forholdt sig til hans film.

Fra receptionen i La Cinémathèque française seks dage før premieren på *Gertrud* er der bevaret nogle korte tv-interviews med såvel Truffaut som Cinematekets leder, Henri Langlois, og thrillerinstruktøren Henri-Georges Clouzot. Dreyer får her mange rosende ord med på vejen, ikke mindst fra Truffaut, der med få sætninger formår at karakterisere ham som den type kompromisløse kunstner, der var de unge instruktørers absolutte ideal:

> Dreyer mødte store vanskeligheder i sin karriere. Der var elleve år mellem *Vampyr* og *Vredens Dag*. Det viste sig, at han med fuld ret gennemførte sine egne ideer. Han har kun lavet få film, men hver af dem har en vigtig plads i filmhistorien. (Jørgen Roos' dokumentarfilm *Carl Th. Dreyer*, 1966).

Det er også dette syn på Dreyer, der er Truffauts udgangspunkt i artiklen "Dreyers hvidhed", som han skrev i 1969, blot et år efter mesterens død. Her siger han om Dreyer bl.a.:

> Ikke én indstilling undgår hans bevågenhed. Han er den mest krævende af alle instruktører siden Eisenstein, og hans film er ved deres færdiggørelse et præcist udtryk for, hvordan de tog sig ud i hans hoved, da ideen til dem blev undfanget. (Truffaut 1994: 49).

Ellers fremhæver Truffaut, som artiklens titel antyder, den mælkeagtige hvidhed, som han mener stråler én i møde især i *Vampyr* (1932) og *Ordet* (1955). Som et lille kuriosum nævner han desuden, at han sidder og skriver artiklen i Dreyers gamle læderstol, som han fik foræret umiddelbart efter mesterens død.

Truffaut skriver i artiklen ikke noget om, i hvilket omfang han og hans kolleger i deres film har været inspireret af Dreyer. Til gengæld lod han sig i forbindelse med Dreyers død interviewe af Ole Michelsen til *Kosmorama*, og her forholder han sig respektfuldt afvisende med hensyn til direkte inspiration:

> Jeg kan ikke sige, at han har påvirket mig meget som cinéast, han arbejdede med et stof, der ligger mig temmelig fjernt, ligeså fjernt som det stof Bergman arbejder med, men han hørte til de cinéaster, som der måske findes ti af i verden, folk som Buñuel, Rossellini, Bergman, Orson Welles, om hvem man tænker, at de er nået til en fuldstændig beherskelse af filmkunsten" (Michelsen 1968: 172).

Truffaut nævner desuden i interviewet, at det altid har været vanskeligt for ham at tale om Dreyer, og at det er den instruktør, han altid har haft sværest ved at anmelde. Det er tydeligt, at Dreyer for en mere traditionelt funderet naturalist som Truffaut fremstår som lidt af en gåde, hvis fortællinger det er svært for alvor at trænge ind

Instruktøren Ferrands bogpakke i Truffauts *La Nuit américaine* (1973, *Den amerikanske nat*)

i. Således nævner han, at han ved andet gennemsyn af *Ordet* først og fremmest bemærkede, at ...

> ... fra det øjeblik, hvor filmens hovedperson er død, har de øvrige familiemedlemmer søndagssko på, mens man i hele den foregående del af filmen har hørt sko knirke, sko, man normalt ikke går med. Det var den slags ting, der næsten fik mig til at græde – i højere grad end selve emnet, som ligger mig temmelig fjernt. (Ibid.).

Den instruktør, som Truffaut – og mange både før og efter ham – ser flest lighedspunkter med i forhold til Dreyer, er den introverte enegænger Robert Bresson. I septembernummeret af *Cahiers du cinéma* i 1965 oplyser Dreyer imidlertid i et interview, at han ikke kender til Bressons film, heller ikke hans *Procès de Jeanne d'Arc* (1962, *Processen mod Jeanne d'Arc*), der ellers på mange måder synes at stå i gæld til Dreyers Jeanne d'Arc-film.

Bliver der aldrig tale om stilistisk eller tematisk inspiration, er Dreyer dog ikke helt fraværende i Truffauts film. I *La Nuit américaine* (1973, *Den amerikanske nat*), en på én gang kompleks og dybtfølt hyldest til den filmiske skabelsesproces' fascinerende kaos, møder vi instruktøren Ferrand, spillet af Truffaut selv. Ferrand karakteriseres ikke så meget gennem relationer til sine medmennesker, men snarere i kraft af sin relation til film, filminstruktører og filmhistorie. Navne som Welles, Vigo og Cocteau dukker op adskillige gange undervejs, ligesom adskillige scener fungerer som allusioner til nogle af Truffauts egne film. På et

Godards *Vivre sa vie* (1962, *Livet skal leves*): Nana (Anna Karina) går i biografen og græder over Jeanne d'Arcs lidelse og død i Dreyers *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928).

tidspunkt modtager Ferrand en pakke med filmbøger og -tidsskrifter. Da pakken bliver åbnet, vælter det ud med publikationer om alle de største *auteurs* – blandt dem naturligvis Dreyer.

Dreyer på besøg hos Godard. Godard, derimod, inddrager Dreyer mere direkte i to af sine film. Mest berømt er hyldesten til mesteren i *Vivre sa vie* (1962, *Livet skal leves*), hvor Anna Karina i rollen som Nana går i biografen og med stor emotionel indlevelse følger Maria Falconettis lidelser i titelrollen i Dreyers *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928, *Jeanne d'Arcs lidelse og død*).[3] Her vælger Godard på interessant vis at lade en dansk skuespillerinde i en franskinstrueret film spejle sig i en fransk skuespillerinde i en danskinstrueret film. I det omfang, det overhovedet lader sig gøre at tale om et *point of no return* i en Godard-film, må Nanas møde med Dreyers film siges at fungere som et sådant. Det er nemlig umiddelbart efter biografturen, at hun – af årsager, der må siges at stå åbne for fortolkning – langsomt glider ind i prostitution og dermed bliver en moderne udgave af titelfiguren i Émile Zolas roman *Nana* (1880). Jeannes lidelser og stolthed synes at have forplantet sig i hende, og selv om hun går sin egen undergang i møde i en verden præget af kvindeundertrykkelse, bevarer hun – som sit dreyerske forbillede – hele vejen igennem sin værdighed.

I den sekvens fra *La Passion de Jeanne d'Arc,* Godard præsenterer os for, er nogle af mellemteksterne blevet indprentet som undertekster i selve handlingsforløbet. Det skyldes, at den kopi, der benyttes, er Lo Ducas 1952-udgave af filmen, hvor der desuden var tilføjet ekstra replikker og musik af Bach, Vivaldi og Albinoni. Disse tiltag ærgrede i høj grad Dreyer, men af rettighedsmæssige årsager kunne han intet gøre, og det var derfor denne kopi, der i mange år var i omløb. Den helt originale

Dreyer og Anna Karina til middag i anledning af premieren på *Gertrud* i Paris 1964.

version blev i 1960'erne anset for tabt – først i 1981 fandt man ved et tilfælde en komplet nitratkopi på et sindssygehospital i Oslo. Godard har valgt i sin brug af filmen at fjerne musikken, hvilket er en klar imødekommelse af, hvad Dreyer foretrak. Men undertekstern er der stadig, og de ender faktisk med at spille en både stilistisk og tematisk pointe i *Vivre sa vie*. I filmens næstsidste scene er Nana således sammen med en ung mand, hun har forelsket sig i, og som en spejling af det bånd og den lidelsesfulde, non-verbale kommunikation, hun følte med biografarredets Jeanne d'Arc, lader Godard i denne scene de elskende tale sammen udelukkende via undertekster. Et smukt stilistisk tiltag, der var ment som en hyldest til Dreyer, men som altså ikke kan siges at være helt i Dreyers ånd.

Dreyers navn dukker op igen i den essayistiske *Le Gai savoir* (1968), hvor Godard som led i et formalistisk-maoistisk opgør med størstedelen af sine tidligere film har foretaget en stilistisk nulstilling. Således udspiller hele filmen – med undtagelse af en række indklippede stillbilleder – sig i et nøgent, sort rum, hvor en mand (Jean-Pierre Léaud) og en kvinde (Juliet Berto) diskuterer filosofi og æstetisk teori. Med udgangspunkt i Jacques Derrida dekonstruerer de i filmens anden del sandhedsautoriteten i al billedlig og auditiv fremstilling, og i den forbindelse tager

Godard også et delvist opgør med sine egne tidligere helte. Han lader således Léaud sige: "... pas på ikke at blive offer for en ideologi om "det sande liv", en fælde, som ikke engang så vigtige filmskabere som Dreyer, Bresson, Antonioni, Bergman altid kunne undgå at falde i".

Dreyer fik ikke mulighed for at tage stilling til opgøret i *Le Gai savoir,* eftersom han døde et par måneder inden det nærmest symbolske tidspunkt for filmens færdiggørelse, nemlig umiddelbart efter den nedbrydning af etablerede værdiopfattelser, der fandt sted i Paris i maj 1968.

Eric Rohmers Dreyer-portræt. Knap så samfundsomstyrtende er Eric Rohmers allerede nævnte tv-portræt (1965), der indgår i serien *Cinéastes de notre temps* (1964-72). I programmet er Rohmer draget til København for at tegne et portræt af sit store danske forbillede. Selv om han som udgangspunkt må erkende, at det ikke er meget af "Københavns ansigt", der er at finde i Dreyers film, mener han alligevel – i pagt med nybølgens ideal om at filme i gaderne – at kunne spore den dreyerske ånd i det københavnske bybillede: "Der er den samme transparens i lydene som den, vi finder i *Vampyr,* i *Ordet*, i *Gertrud* (...) Hvor diskret dette værk end er, hvor diskret dets *auteur* end er, så er værket rundet af denne jord, på samme måde som før han Kierkegaard, Andersen og deres bøger". Selv i Rundetårns struktur kan Rohmer spore en afspejling af stemningen i Dreyers film.

I programmet har Rohmer talt med en række filmfolk, der kender eller har arbejdet sammen med Dreyer, og i en række korte klip læser Anna Karina uddrag af Dreyers filmartikler op. Hovedvægten er dog lagt på et længere interview (på fransk) med Dreyer selv – et interview, der i første omgang har svært ved at komme i gang, fordi Dreyer fremstår så tilbageholdende. For at få ham blødt op er interviewerne nødt til først at tage en længere snak med ham om, hvad det er for træer, der vokser langs Lindevangsparken over for hans lille lejlighed på Dalgas Boulevard.

I sand nybølge-ånd ser Rohmer det først og fremmest som sin opgave at fremstille Dreyer som uhyre stilbevidst og som en instruktør, der lever og ånder for sin kunst. Hvad det stilistiske angår, er Rohmer meget interesseret i, hvad Dreyers intention med de lange indstillinger er. Dreyer slår her på, at de har at gøre med øjets naturlige bevægelse i det filmiske rum, og med tilskuerens mulighed for at fordøje de mange ord, der bliver sagt. Rohmer forsøger at grave i, om de lange indstillinger på den måde har til hensigt at skabe *suspense*, fordi rummet kun gradvis afdækkes for tilskueren, men da Dreyer ikke rigtigt forstår, hvad der menes med *suspense*, fastholder han sit fokus på *ordenes* funktion. Endelig afviser han, at han som Eisenstein skulle have sin egen filmteori. For ham drejer det sig om at arbejde intuitivt og ubevidst. Man mærker altså, at Dreyer ikke altid er i stand til at leve op til det konsekvente nybølgesyn, Rohmer repræsenterer. Det kan dog også skyldes det simple faktum, at Dreyer synes at have glemt noget af sit franske, eftersom han flere gange i løbet af interviewet er nødt til at gribe til engelske gloser.

Rohmer lægger også vægt på Dreyers kompromisløse kærlighed til filmkunsten – som et modbillede til den foragtede franske *cinéma de papa*, hvis instruktører primært så deres gerning som et ni til firejob. Rohmer fremhæver således, hvordan Dreyer, når han laver film, lukker alt andet ude; hvordan han i optagelsesperioderne flytter væk fra familien, og hvordan han

Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959, *Hiroshima, min elskede*)

kan finde på at ringe sine skuespillere op midt om natten for at spørge dem om en mindre detalje i forbindelse med manuskriptudarbejdelsen. Endnu et eksempel på, at Dreyer på mange måder lever i sin egen filmverden er en historie om, hvordan han knap nok er i stand til at genkende sin hovedrolleskuespiller Preben Lerdorff-Rye, da de to tilfældigt møder hinanden på gaden.

Alt i alt må man sige, at Rohmer med sit tv-program formår at skabe et portræt af Dreyer som en sand *auteur.*

Astruc og Robbe-Grillet. Fra den ny bølges udkant skal tillige nævnes kritikeren og instruktøren Alexandre Astruc – hvis essay "En ny avant-gardes fødsel: Kameraet som pen" (1948) på mange måder kom til at danne idégrundlaget for auteurpolitikken – samt forfatteren og instruktøren Alain Robbe-Grillet, der begge har lagt vægt på en mere direkte inspiration fra Dreyer. Astruc var en inkarneret Dreyer-fan, ikke mindst på grund af *Ordet,* som han kort introducerede, første gang den blev vist på fransk tv. Astruc var faktisk så begejstret for sit forbillede i nord, at han havde ret fremskredne planer om at lave en film i Danmark over Prosper Mérimées skuespil *Spanierne i Danmark.* Han foreslog endda på et tidspunkt at lave filmen gratis, hvis blot han kunne få lov at lave den i samme tone som Dreyers film. Fra dansk side valgte man dog i det lange løb at forholde sig afvisende.[4]

Ej heller Alain Robbe-Grillet lagde skjul på sin begejstring for Dreyer. Således ud-

talte han til *Berlingske Tidende* i 1964:

> Mange af Dreyers film har begejstret mig. Den, som har grebet mig mest, den som jeg erindrer klarest, og som utvivlsomt har præget mig ved sin indflydelse, er en kort film, optaget til brug for færdselspropaganda, [...] *De nåede Færgen*. Jeg ved ikke om Dreyer selv anser dette korte mesterværk for betydningsfuldt. For *mig* var det måske dengang en åbenbaring af, hvad en imaginær realisme kunne være i filmen (og i romanen). (*Berlingske Tidende*, 12.1.1964).

I den forbindelse er det værd at nævne, at *Gertrud* af enkelte filmkritikere ved sin premiere blev sammenlignet med nogle af de tidlige 1960'eres mest markante modernistiske film (Stangerup 1968a: 163), heriblandt Alain Resnais' *L'Année dernière à Marienbad* (1961, *I fjor i Marienbad*), som Robbe-Grillet skrev manuskript til. Dreyer så dog ikke selv en sådan forbindelse til de samtidige film. Tværtimod understregede han, at *Gertrud* på ingen måde rummede noget "tilstræbt modernistisk syn" (Trolle 1965: 99).

Dreyers syn på bølgen. Men hvad var i grunden Dreyers holdning til nybølgefilmene? Var kærligheden gengældt? Generelt var Dreyer i den sidste del af sit liv forbeholden med at udtale sig om kollegers film. En smule lykkedes det dog nogle journalister at få ud af ham, primært i de interviews, der blev lavet i forbindelse med hans 75-års fødselsdag. Her slår Dreyer først og fremmest på, at han ikke ser så mange nye film, fordi han simpelthen er bange for at blive påvirket for meget. Til Emil Rolsted på *Århus Stiftstidende* siger han:

> Mine film skal skabes indefra. De maa ikke være inspireret af, at jeg har modtaget stærke indtryk fra, eller været imponeret af en andens film. Jeg har set andre instruktører blive forfladigede af for megen paavirkning. Man maa tvinge sig selv til at skabe indefra, hvis der skal blive noget godt ud af det. (*Århus Stiftstidende* 2.2.1964).

I samme interview er han ikke bleg for på humoristisk vis at inddrage privatlivet, når hans biografvaner skal beskrives:

> Det er yderst sjældent, en film bevæger mig, mens en teaterforestilling kan gøre meget stærkt indtryk. Min kone maatte trække mig ved haaret hen til "Hiroshima". Faar hun mig med, er jeg som regel en plagsom ledsager, der ødelægger fornøjelsen for hende ved overkritisk indstilling. Men der er vel ikke noget at sige til, at en mand, der selv er instruktør, uvilkaarligt opløser en andens værk i dets bestanddele i stedet for at leve med. (Ibid.).

Senere i interviewet lykkes det Rolsted at få Dreyer til at udtale sig i generelle vendinger om nye filmbølger, og igen er det Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959, *Hiroshima, min elskede*), han inddrager som eksempel:

> Vi har brug for nye bølger i filmkunsten. En dag vil en bølge vælte alt omkuld og bringe noget helt andet i stedet, men om det bliver den franske, som faar styrke til det, ved jeg ikke. Det nye vil ikke bare være af teknisk art. Nye emner og stemninger gennemspilles. I (...) *Hiroshima mon Amour* var der tegn på fornyelse og en ny form for opbygning af manuskriptet. (Ibid.).

Dreyer udtaler sig altså kun med en vis forsigtighed om den ny bølge. Resnais' film synes dog i høj grad at have tiltalt ham, eftersom han fremhæver den i adskillige interviews. Det samme gør han med Truffauts *Jules et Jim* (1962, *Jules og Jim*), som han anser for at være en smuk film, "hvor der [som i *Hiroshima mon amour*] virkelig var noget nyt, som der kan bygges videre på" (*Ekstra Bladet* 1.2.1964). Nogen direkte ros af Godard finder man ikke hos Dreyer, men da Knud Schønberg i *Ekstra Bladet* spørger til Godards brug af *La Passion de Jeanne d'Arc* i *Vivre sa vie*, er han imødekommende. Dog vælger han primært at fokusere på Anna Karinas præstation:

> Hun stod sig jo ved sammenligningen, Anna

Carl Th. Dreyers *Gertrud* (1964). (Framegrab).

Karina. Det var meget morsomt gjort, og hun er efter min mening aldeles henrivende. Husker De dansescenen, hvor hun begynder at danse med ganske små skridt og efterhånden danser sig op? Jeg tror ikke, det lå i instruktionen. Jeg tror, det er noget, hun har i sig selv. (Ibid.).

I interviewet i *Cahiers du cinéma* fra september 1965 opremser Dreyer de nybølgeinstruktører, der har vakt hans begejstring, og ud over Truffaut, Godard og Rohmer nævner han også bl.a. Chabrol (Delahaye 1965: 35). Umiddelbart kunne det dog godt virke som om, at Godards stil alt i alt har været *for* avant garde til Dreyers smag. Han ønsker blot ikke at sige det direkte, når nu han er blevet beæret med en hommage i *Vivre sa vie*. I hvert fald fremhæver han i interviewet i *Århus Stiftstidende*, at film efter hans mening bør tilstræbe handlingsmæssig klarhed. Derfor udtrykker han sig forbeholdent over for en film som Fellinis *8½* (1963) og tilføjer: "Det skal være ture gennem det dunkle, saa det staar krystalklart. Vi laver ogsaa film for helt almindelige mennesker og maa passe paa ikke at blive for *highbrow*" (*Århus Stiftstidende* 2.2.1964).

I den forbindelse forsvarer han samtidig det brede publikums begejstring for folkeligt anlagte film:

Morten Korch-film har ogsaa deres berettigelse. Mange mennesker finder i dem noget, de forstaar og genkender, og som de derfor umiddelbart kan leve med i. Det er der ikke noget at sige til. (Ibid.).

Adskillige af Dreyers 1920'er-film var da på mange måder også netop folkeligt anlagt. Det gælder både *Prästänkan* (1920), *Der var engang* (1922), *Du skal ære din Hustru* (1925) og *Glomdalsbruden* (1926). Den aldrende Dreyer var dog ikke mindre high-

brow end, at han i adskillige interviews i 1964-65 fremhæver Bergmans *Tystnaden* (1963, *Stilheden*) som en af sine største nyere filmoplevelser.

Konkluderende må man sige, at Dreyer på den ene side byder nybølgeinstruktørernes insisteren på stilistisk opfindsomhed velkommen, men på den anden side forsigtigt advarer dem imod at skabe film, der lukker sig for meget om sig selv og skubber det brede publikum fra sig.

***Gertrud* – en nybølgefilm?** Eftersom *Gertrud* er den eneste af Dreyers film, der er lavet efter den ny bølges gennembrud, kunne det være interessant kort at vende tilbage til den for at diskutere, om den reelt lever op til de unge kritikere og instruktørers idealer.

Det gør den selvfølgelig i kraft af sin stilistiske originalitet, og fordi den endelige film fremstår stort set som udtryk for Dreyers personlige vision – også selv om han oprindeligt havde ønsket at lave filmen i farver, hvilket Palladium afslog af økonomiske årsager.

På den anden side er det ikke ligefrem dynamisk klippede udendørsoptagelser, der præger filmen, snarere statiske sofasamtaler. Desuden er man nødt til at tage den enorme betydning, Dreyer tillagde Hjalmar Söderbergs forlæg fra 1906, i betragtning. Således er filmen ekstremt loyal over for stykkets tekst, og i de tilfælde, hvor den ikke er det, skyldes det, at Dreyer har gjort brug af replikker fra andre Söderberg-værker og fra et privat brev fra Söderbergs elskerinde, Maria von Platen, der var model for stykkets Gertrud. Dertil kommer, at mange af filmens originale stilistiske tiltag ifølge Dreyer selv har til formål at imødekomme Söderbergs stykke. F.eks. siger han i et interview med Børge Trolle til *Kosmorama* om det markante stiltræk, at personerne i filmen ikke ser på hinanden, når de taler: "(...) jeg er blevet inspireret til det af Söderberg selv. Han skriver nemlig gang på gang i sine romaner og skuespil: "De talte forbi hinanden"" (Trolle 1965: 101).

Ganske vist gav Truffaut i essayet "En vis tendens i fransk film" (1954) udtryk for, at man sagtens kunne lave filmatiseringer, så længe de var udtryk for instruktørens personlige fortolkning af forlægget, men spørgsmålet er, om de fleste nybølgeinstruktører alligevel ikke ville mene, at Dreyers ærbødighed over for Söderberg satte filminstruktøren vel meget i skyggen af en anden kunstner. Måske de i deres ivrige forsvar for filmen ville have taget blot et par forbehold, hvis de havde kendt til motiverne bag Dreyers stilistiske valg.

Gensidig respekt og beundring. Alt i alt må man sige, at forholdet mellem Dreyer og de mest fremtrædende af den ny bølges instruktører var præget af både beundring og stor respekt. Først og fremmest var de enige om at tillægge det personlige stilistiske udtryk afgørende betydning, og på et mere overordnet niveau kunne de mødes om en betingelsesløs kærlighed til filmen som kunstart.

Men når det gælder spørgsmålet om direkte inspiration, var begge parter forbeholdne. Ikke mindst Dreyer, der insisterede på at indtage pladsen som den aldrende ener, der ikke lod sig kategorisere. En mester lader sig ikke påvirke af sine beundrere.

Noter

1. En mere udførlig beskrivelse af de tekniske detaljer findes i Kau, 1989, s. 345.
2. DFI's Dreyersamling, I, A: Gertrud, 76-79, diverse artikler.
3. Anna Karina har over for Casper Tybjerg oplyst, at hun faktisk ikke så *Jeanne d'Arcs lidelse og død* under optagelserne. Godard

klippede Dreyer-sekvensen ind senere, og tårerne måtte derfor improviseres frem. (Samtale mellem Anna Karina og Casper Tybjerg i Udine d. 23. januar 2003 i forbindelse med konferencen 'Carl Theodor Dreyer: l'unica grande passione' (Lo sguardo dei maestri 5).

4. DFI's Dreyer-samling, I. A: Gertrud, diverse artikler.

Litteratur

Delahaye, Michel (1965). "Entre ciel et terre". In: *Cahiers du Cinema* nr. 170, september 1965.

Dreyersamlingen, Det danske Filminstitut, København, diverse artikler.

Drouzy, Martin (1982). *Carl Th. Dreyer – født Nilsson*, bind I-II. København, Gyldendal.

Kau, Edvin (1989). *Dreyers Filmkunst*. København, Akademisk Forlag.

Michelsen, Ole (1968). "Interview med François Truffaut ved Carl Th. Dreyers død". In: *Kosmorama* nr. 85, juni 1968.

Roos, Jørgen (1966). *Carl Th. Dreyer*. Dokumentarprogram udgivet på vhs af DFI.

Stangerup, Henrik (1968a). "Alexandre Astruc". In: *Kosmorama* nr. 85, juni 1968.

Stangerup, Henrik (1968b). "Til verdenspremiere på *Gertrud*". In: *Kosmorama* nr. 85, juni 1968.

Söderberg, Hjalmar (1977 (1906)). *Gertrud*. Stockholm, Liber Förlag Stockholm.

Trolle, Børge (1965). "Dreyer om *Gertrud*". In: *Kosmorama* nr. 69, februar 1965.

Truffaut, François (1954). "Une certaine tendance du cinéma français". In: *Cahiers du cinéma* nr. 31, januar 1954.

Truffaut, François (1994 (1969)). "The Whiteness of Carl Dreyer". In: *The Films of my life*. New York, Da Capo Press, Inc.

Palle Kjærulff-Schmidts *Weekend* (1962).

En bølge af frihed

Nogle minder fra en snart fjern tid

Af Palle Kjærulff-Schmidt

I begyndelsen af halvtredserne begyndte mit instruktørliv på Studenterscenen, datidens eneste eksperimenterende teater, og kort efter kom jeg til at arbejde med professionelle skuespillere på et etableret teater. Det førte til en opgave på Aarhus Teater, iscenesættelsen af Samuel Becketts banebrydende *Vi venter på Godot*, samt at jeg blev instruktørassistent på ASA Film. Dér blev så i årtiets sidste halvdel mine to første film til. *Bundfald* og *De sjove år*, hed de.

Nok nød jeg at arbejde med filmmediet, men jeg mærkede alligevel tydeligt, at det på den tid var inden for teateret, at det egentlige foregik. Det var her, alt det igangsættende og provokerende myldrede frem, især båret af absurdisternes pragtfulde væl-

Claude Chabrols *Les cousins* (1959, *Fætrene*).

ten rundt på alle vedtagne regler. Beckett, Ionesco og Tardieu, for blot at nævne tre.

Den danske filmverden havde derimod i det store og hele lagt sig fast på helt ufravigelige love for, hvordan både seriøse historier og komedier skulle skrives, optages og spilles. Så da jeg i disse år samtidig fik mulighed for også at arbejde i det rigt blomstrende, nu dødsdømte radioteater og det helt nye og spændende medium fjernsynet, besluttede jeg mig for at lægge filmarbejdet på hylden for at være med der, hvor tingene virkelig foldede sig ud.

Men så indtraf der noget totalt uventet. Sidst i marts 1960 gik jeg således i biografen tre aftener i træk. Ét sted så jeg Alain Resnais' *Hiroshima, min elskede*, en anden biograf bød på Claude Chabrols *Fætrene,* og det tredje tilbud var *Ung flugt* af François Truffaut. På tre dage skyllede den såkaldte 'nye franske bølge' voldsomt ind over København, og filmens verden var med ét slag blevet komplet uigenkendelig.

Nede i Paris havde kraften været helt ubegribelig. På bare ét år debuterede 132 filminstruktører. Frem til Danmark nåede naturligvis kun toppen af denne bølge, men hvilken livgivende top var det ikke? Snart kom også Jean-Luc Godards *Åndeløs* og Jacques Demys *Lola* til. Vi så og genså disse nye film, indtil vi kunne dem udenad, lånte hemmeligt kopierne og analyserede dem scene for scene i klippebordet. Opdagede f.eks. til vores store forbløffelse og

fryd, at en utroligt levende og omkringfarende scene i begyndelsen af Truffauts *Skyd på pianisten* med en hoppende sanger, der fører sig frem på en fransk café, i virkeligheden kun var optaget fra én eneste vinkel, med en deraf følgende voldsomt tidsbesparende lyssætning. Billedernes sprudlende mosaik af liv var kommet til ved flittigt og begavet slid i klipperummet.

For os blandede bølgen fra Frankrig sig med energien fra resten af Europas filmverden. Italien bød på Visconti, De Sica, Rossellini, Fellini og Antonioni. I Sverige havde Ingmar Bergman allerede domineret siden halvtredserne ,og nu vendte Buñuel tilbage til Europa efter sit lange eksil i Mexico. Ja, selv fra Japan kom der forrygende og anderledes historier.

Biograffilmen blev med ét det sted, hvor en ny måde at erkende på trængte sig frem. En dybere nysgerrighed over for samtidens egentlige liv. Det var ikke længere kun til romanerne, digtene, malerierne eller teatret, at vejen gik, når man ønskede at forstå sig selv og verden lidt bedre. Alt kom nu ofte endnu stærkere frem i biografernes mørke.

Hollywood forfulgte stadigvæk sine gamle spor og forsvandt derfor næsten helt ud af fokus for os. Vi havde slet ikke tid til det, som blot var underholdning eller let forudsigeligt.

Den allerstørste inspiration for os, som var unge, ivrige og udøvende, lå i værkernes utrolige forskellighed. Vi opdagede, at de gamle håndværksregler, der var blevet fulgt så slavisk, egentlig ikke havde megen mening. Hverken når det drejede sig om dramaturgi eller optageregler. Nej, det eneste helt fundamentale viste sig jo at være, om man dybt i sig havde noget på hjerte. Hvis indholdet føltes livsvigtigt, så behøvede man blot at fortælle løs, så ville en brugbar form trænge sig frem gennem stoffet. En mening og en holdning kunne godt fange et publikum, uden at vi behøvede at efterligne de mange tilvante og stivnede konventioner.

Virkelighedens eget lys. Fornyelserne skød frem med forårets kraft på alle niveauer. Noget af det allermest igangsættende blev, at de nye franske fotografer bragte kameraerne væk fra studierne, ud i private hjem og kontorer, skabte et helt nyt billedsyn, der udgik fra virkelighedens eget lys, som vi egentlig helt havde glemt eksistensen af. For netop dette lys havde filmstudiernes fotografer undladt at se nøjere på, selv i deres realistiske fortællinger. Det var der mange logiske forklaringer på ud over den mest indlysende, at "Vanen er den store døver", som Samuel Beckett lader en af sine vagabonder erkende i *Vi venter på Godot*.

Det føles naturligvis indlysende rigtigt at bygge videre på tilkæmpede erfaringer, men derved opdager man sjældent, at de let ender med at blive svækket af rutineprægede gentagelser.

Når jeg så de nye films forbløffende ægte miljøer, gik det op for mig, at nok havde mesterfotografen Rudolf Frederiksen på ASA gjort et fornemt stykke arbejde i mine to første spillefilm, men alle de gamle regler fra alverdens filmstudier var også nøje blevet fulgt. Forenklet (og lidt uretfærdigt) kan de udtrykkes sådan her: Når en dekoration var bygget, så blev der fastgjort en tæt række projektører på sætstykkernes overkant hele vejen rundt. Hvis man så optog en komedie, blev de tændt alle sammen, og hvis det var en social problemfilm, tændte man kun hver fjerde. Men virkelighedens lys kommer ind i en stue i lav højde gennem vinduer, og reflekteres derefter fra væggene. Det stråler aldrig med kraftige skyggevirkninger direkte

Raoul Coutards lyssætning kaster glans over Anna Karina i Godards *Vivre sa vie* (1962, *Livet skal leves*).

ned fra loftet i rummet. Med projektørerne anbragt deroppe kunne man arbejde meget hurtigere, men prisen var, at enhver lighed med virkeligheden på forhånd blev umuliggjort.

At kalde det sjusk er forkert, for man havde aldrig før i filmens historie haft nogen anden mulighed, hvis det drejede sig om optagelser, der skulle foretages i studiets dekorationer. Kun store, ophængte projektører kunne skaffe lys nok til eksponeringen af den tids langsomme filmnegativ. Havde man forsøgt at arbejde med reflekteret lys som i virkelighedens verden, var der aldrig kommet nok af det ind på personerne til at muliggøre en eksponering.

Hvor svære vilkårene var, bliver nok mere forståeligt, hvis jeg fortæller lidt om ASA's tonstunge men driftsikre Debriekameraer. Frederik kunne under prøverne dreje på en knap, så filmen blev skubbet væk fra linsen. Derved kunne han gennem apparatets søger tilrettelægge sine beskæringer, panoreringer og køreture. Men under selve optagelsen måtte filmstrimlen naturligvis igen skubbes hen bag linsen, og derefter måtte fotografen, når det virkelig gjaldt, nøjes med at ane det hele *gennem den blegt gullige emulsion*, som kun lod de allerstærkest belyste punkter træde svagt frem. Det var derfor fotografen dengang altid i god tid måtte forsvinde ind under et sort stykke klæde på kameraets bagside.

François Truffauts *Les Quatre cents coups* (1959, *Ung flugt*).

Kun i totalt mørke ville øjet blive følsomt nok, til at han kunne gøre sig håb om at udføre sit arbejde professionelt.

Så retfærdigvis må det understreges, at den nye bølges befriende billedstil kun blev mulig, fordi der samtidig var opfundet et helt nyt filmnegativ, som var så lysfølsomt, at det kunne klare sig med langt svagere lys end før.

I den gamle tid hændte det aldrig nogen sinde, at vi inden en filmoptagelse gik uden for studiets fire vægge for at orientere os om lyset i virkelighedens lokaler. Vi vidste jo, at dette var ubrugeligt og derfor havde vi egentlig aldrig tænkt over, hvor betydningsfuldt for et indhold netop livets eget lys kunne være. Den gamle måde at sætte lys på hentede alene sin næring fra de tidligere i studiet indhøstede erfaringer.
Men nu sad jeg så pludselig i biograferne og frydede mig i timevis over Raoul Coutards fantastiske og enkle lyssætninger. Coutard var den ny bølges helt banebrydende fotograf. Alle brugte ham, og hans måde at arbejde på lærte mig lige så meget om betydningen af lysets indfaldsvinkel på motivet i et sort-hvidt billede, som jeg et par år tidligere havde fået åbnet øjnene for naturens egentlige farver ved mit møde med de store malere, ikke mindst impressionisterne i Paris.

Teknik og poesi. Fornyelse kom der til på alle filmens fronter. I *Åndeløs* klippede

Godard sine forløb sammen med en dristighed, som ingen instruktør senere har vovet sig ud i, vist ikke engang Godard selv. For nylig genså jeg filmen, og klipningen virkede stadigvæk befriende, overrumplende og nyskabende. En biltur i Paris er filmet i bare én indstilling med kameraet fastspændt helt til venstre på bagsædet og pegende frem mod de to skuespillere, især mod Jean Seberg, og bag hende ses byen tydeligt glide forbi, da den store, (stjålne) amerikanske bil er topløs. Sebergs dialog med Jean-Paul Belmondo ved rattet er helt normal og logisk sammenhængende, men for hver ny replik hun siger, klippes der i det samme billede, så man pludselig befinder sig et nyt sted i Paris. Det er kun dialogen, som giver kontinuiteten. I løbet af denne samtale kommer vi på den vis forbi alle byens berømteste seværdigheder. Altså har instruktøren optaget dialogen et stort antal gange på skiftende locations. Der er en klar begrundelse for dette besvær, for ved hjælp af en så radikal og utroligt enkel idé får Godard gjort hele Paris til en betydningsfuld medspiller. Vi fornemmer tydeligt, at denne by er det eneste sted i hele verden, hvor netop en sådan historie kan tænkes at foregå.

Men samtidig lærer instruktøren os også noget eviggyldigt om, hvor adspredt vi egentlig selv oplever omgivelserne, når vi kører bil og snakker samtidig.

Da vi så Truffauts *Ung Flugt* i klipperummet, lærte jeg noget interessant om sammenhæng mellem film og musik. Der er nemlig en herlig scene, hvor de to drenge stjæler en skrivemaskine på faderens arbejdsplads, som ligger højt oppe i en kontorbygning. Alt fortælles i nervøse og hurtige nærbilleder især af drengenes fødder, kulminerende med en susende tur ned ad de uendelige trappetrin. Så klippes der brat til et stort statisk billede af hele huset, hvor vi ser de to små drengeskikkelser komme ud og løbe væk med deres bytte. Det var først efter adskillige gennemsyn, at vi blev opmærksomme på musikken. Under de lynhurtige billedklip var den spændingsskabende sendrægtig, men i samme øjeblik, den ydre fart forsvandt i det store, ubevægelige billede af bygningen, skiftede musikken tempo og blev stærkt galoperende. Derved blev scenens forrygende flugtstemning fastholdt helt ubesværet.

Det var derfor netop denne scene, jeg så mest frem til at gense, da Filmmuseet mange år senere viste den prægtige *Ung Flugt* i en kavalkade, men jeg var lige ved at falde ned af stolen, da jeg opdagede, at musikken nu var en helt anden end på den oprindelige kopi. Nogen på museet mente, da jeg snakkede med dem om det, at der var et eller andet rygte om, at Truffaut med sin senere større filmviden havde haft behov for og fået råd til at lægge en ny og for ham rigtigere slags musik på hele *Ung Flugt,* og dermed var der så komponeret anden musik også til denne sekvens. Men inden det skete, havde jeg da selv heldigvis lært noget nyt og spændende.

Noget andet vigtigt for mig ved den franske nybølges film var, at de ofte inddrog et nyt og metafysisk element i vores verdensbillede. Stærkest kom det vel til udtryk i Resnais' værker, der hele tiden kredsede om begrebet tid. Det var tydeligt allerede i *Hiroshima, min elskede,* hvor han vekslede mellem fortid og nutid, erindringer og gentagelser som i en drøm, eller måske snarere som i en vågen tankestrøm, et digt. Den film måtte jeg se tre gange for at forstå lidt mere af handlingen. Først da fik jeg overskud til at fordybe mig i teknikken.

Det er pragtfuldt! Men i virkeligheden var det hele kunstlivet, der i de år sprang

ud i en ny, stor frihed, selv om det i første omgang blev filmene, som kom til at påvirke mig stærkest. Senere kom den på tv banebrydende forfatter Harold Pinter til. Jeg fik lov til at instruere en stribe af hans stykker, og samtidig satte disse fortællinger Leif Panduro i gang med hans omvæltende tv-dramatik.

Alle snakkede vi også om modernismens indtog inden for de andre kunstarter, uden at der vist rigtigt var nogen, som var helt klar over, hvad dette ord dækkede. Det nye museum Louisiana afholdt derfor et symposium på Krogerup Højskole i et forsøg på at afdække begrebet. Jeg blev inviteret med, men de taler, der blev holdt, var så fyldt med fremmedord, ingen havde lært mig i gymnasieårene, og dertil kom så mange modsatrettede meninger, at jeg i min fortvivlelse til sidst rejste mig og sagde to korte sætninger, der kom dybt fra hjertet. Jeg ville så gerne holde fast i det, jeg følte, var selve kernen: "Hvad er modernisme? Det er pragtfuldt!" sagde jeg og satte mig ned igen.

Det viste sig at være mere heldige ord, end jeg anede, for mirakuløst førte de til et livslangt og meget givende venskab med museets skaber, Knud W. Jensen, som åbenbart også i det øjeblik havde hårdt brug for en overskuelig målepind for sin egen store glæde.

En amerikansk forfatter, Marshall Berman, skrev en del år senere, at "modernismen begyndte som et både-og, men er endt som et enten-eller". Om han har ret i den sidste del af påstanden, kan jeg ikke svare på, men måske er man for tilbøjelig til at dømme 'yt', hvis nogen ikke følger den strømning, der for tiden betragtes som 'in'. Det vil sige at låse for mangfoldigheden i stedet for at prøve på at få den til at sætte nye og anderledes blomster.

I alt fald skyldtes vores store og glade beruselse dengang i tresserne netop dette både-og. Denne rummelighed, hvor alt skulle afprøves, alt føltes muligt, og hvor man inden for filmens verden kunne se så forskellige temperamenter som Truffaut, Chabrol og Godard hjælpe hinanden. Truffaut gav Godard udkastet til *Åndeløs*, Chabrol var filmens tekniske rådgiver.

Weekend. En dag et par år senere faldt en stor konvolut ind gennem brevsprækken. Indeni lå et manuskript til en film. Titlen var *Weekend*. Klaus Rifbjerg havde skrevet historien.

En gruppe veletablerede unge ægtepar mødes næsten rituelt i et sommerhus til ambitiøs mad, nærvær, drikkevarer og fest. Men nede under overfladen koger en vulkan af skjulte drifter, som giver aggression og uro, for tiden er i opbrud. Langsomt men sikkert kører weekenden af sporet.

Det var en fremmedartet læsning, som skræmte mig. Sådan syntes jeg ikke helt, at jeg havde mødt nogen, der opførte sig, og jeg kunne ikke sige, at jeg brændte af lyst til at gøre et nærmere bekendtskab. På en eller anden måde var det et alt for provokerende portræt i forhold til min egen hverdag, men samtidig begyndte jeg at ane, hvis jeg gjorde mig stor umage, at det alligevel bar på nogle af kimene i mit omgivende liv. Det var samtidig indlysende, at jeg sad med det første kvalificerede danske modspil til de nye, højtelskede franske film. Et næsten totalt brud med den tradition jeg så gerne ville befri mig for.

Det manuskript var tilmed et ægte barn af vores nye teori om, at var der et indhold, som trængte sig på, så fulgte der også en form med. Det lyste ud af historien, at den var lige så vigtig for Klaus, som *Den kroniske uskyld* havde været.

På teatret havde jeg netop iscenesat Shelagh Delaneys *En duft af honning*, og før

Jens Østerholm forsøger at score badenymfe i *Weekend* (1962).

dét John Osbornes *Ung vrede*. To engelske stykker, der var nutidige, vilde og uden megen lighed med min private problematik. Begge tekster havde alligevel været meget vedkommende for mig. Hvor lå så faresignalerne i *Weekend*?

Handlede det om, at de engelske stykker netop udspillede sig i lidt fjernere og udenlandske miljøer, hvor alt kunne tænkes at foregå, medens *Weekend* omvurderede min egen generation og mit eget sociale lag? Hovedkulds blev jeg kastet ud i netop det bassin, hvor jeg burde kunne indse, hvad der måske gemte sig under overfladen. Men var der mon redningsbælter at finde dernede?

Og samtidig: Hvordan skulle jeg kunne fortsætte mit liv som filminstruktør, hvis jeg ikke fandt mod til at fortælle denne historie og dermed bryde med de snærende konventioner?

Kun én løsning var mulig: at vove sig ud på dette dybe vand. Hvis det da overhovedet kunne lade sig gøre at finde en villig producent?

Der er øjeblikke her i livet, hvor alle stjerners konstellationer synes at længes efter at danne mønstre sammen. Det var Leif Panduro, som kom mig til hjælp. Han havde skrevet manuskriptet til *Harry og kammertjeneren*, hvor instruktøren og skuespilleren Bent Christensen var sin

Jens Østerholm og Willy Rathnov i *Weekend* (1962).

egen producent. Filmen blev som bekendt en stor og fortjent succes, og det havde givet Bent mod på at bane vej for andres film, mente Leif. Vi sendte straks manuskriptet af sted og fik til vores lykke et klart "JA" fra ham.

På studietur i livet. Men ville det være muligt at finde en fotograf, som turde bryde med de gældende regler? De få, jeg kendte, var jo oplært forkert i forhold til mine nye længsler, og med ASA som baggrund havde jeg kun et yderst sporadisk kendskab til resten af branchen.

Min daværende kone kom med et uventet forslag. For at prøve kræfter med noget andet ved siden af sine danskstudier på universitetet var hun begyndt at arbejde som mannequin, også til reklamebilleder. I Sverige havde hun derved mødt et fint menneske, der var en af landets betydningsfulde fotografer, og som brugte de penge, han tjente på reklamebillederne, til at fotografere 'rigtigt'. Han var tidligere jazztrommeslager i Putte Wickmans berømte orkester, hed Georg Oddner og havde aldrig set ind i søgeren på et filmkamera.

Det lød lidt vildt, men jeg var blevet nysgerrig, så vi sejlede til Malmø, hvor hans atelier lå. Jeg skulle ikke se mange af hans følsomme reportagebilleder fra alle

steder i verden, før det stod klart, at han var en mester, der kunne måle sig med de største udenlandske navne. Billederne brændte sig øjeblikkeligt og varigt ind på nethinden.

Inden jeg sejlede tilbage til København, havde jeg fået hans ja, og derved åbnede et fantastisk slaraffenland sig for mig. For nu begyndte jeg sammen med Georg at studere det virkelige lys rundt om os. Mange timer blev brugt i de gamle stuer på Frilandsmuseets gårde. De havde vinduer i alle retninger, hvor lyset bare strømmede ind. Og på dette museale sted var der ingen, der undrede sig over, at vi gik der så længe, medens solen flyttede sig eller forsvandt bag et træ eller en sky. Hele tiden forandrede rummet sig en lille smule. Vi noterede os, hvordan reflekserne fra loftet og væggene blødgjorde de hårde skygger. Men én ting var at studere livets lys. Et helt andet problem mødte os, da det senere skulle genskabes i Risby Studiernes dekorationer.

Nu til dags har en filmfotograf – ud over sine og medarbejdernes erfaringer – et væld af nye, lette små lampetyper med både blødt og hårdt lys. Dertil kommer mange forskellige typer reflektorskærme og materialer, som kan påvirke lyskarakteren. Det er blevet en helt uundværlig videnskab. Men dengang måtte Georg eksperimentere og opfinde det alt sammen fra bunden af. Han prøvede først med krøllet hvidt papir, og så med sølvstaniol fra store ruller. Det blev krammet og fastgjort til store plader uden for dekorationens vinduer. Alt tilgængeligt lys fra de største projektører blev kastet væk fra vinduet og ind på pladerne og derfra reflekteret, så det kunne sile skyggeløst ind i rummene. Georg trak rullegardiner lidt op, så lidt ned, flyttede og målte. Jeg stod ved siden af og sammenlignede med al den nye erfaring, som studieturene i livet havde givet, og vi helmede ikke før den rigtige stemning var fanget.

Det tog tid, men i dag, hvor *Weekend*, som alle andre overståede opgaver, er gemt bort i en fjern fortid for mig, er der i alt fald én scene tilbage i den film, der ved gensyn bringer fryd til hele min krop på grund af den ubeskriveligt smukke belysning. Det er morgenlyset i en sommerhusdekoration. Det fylder rummet så besættende med noget, man i den grad selv har sanset ude i virkeligheden. En dyb taknemmelighed over Georgs indsats fylder mig hver gang.

Der var engang en krig. Under optagelserne af *Weekend* var der en ting, som kom fuldstændig bag på mig. Følelsen af at der ikke var en eneste erfaring fra mine to første film, som virkede brugbar for mig. Det var først efter denne film, at jeg begyndte at forstå, hvad jeg lavede, og hvordan det måske skulle føres over til den næste opgave.

Da Klaus Rifbjerg og jeg et par film senere satte os for at lave en film om den tyske besættelsestid, set ud fra vores egen pubertetsoplevelser af de fem år, besluttede vi os til, efter et par dages snak, at se, hvad der skete, hvis vi simpelthen begyndte med at lave en liste over alle de erindringer, der var så vigtige, at de ikke kunne undværes. Hver for sig genoplevede vi så vores tilværelse dengang og mødtes derefter igen for at skrive det vigtigste ned som punkter. Til sidst var der 115 af dem på vores fælles papir. Tilbage stod egentlig kun at vælge en rækkefølge, beslutte hvilken scene, der fristede mest som en begyndelse, og hvilken der så bød sig til som nummer to. Langsomt føjedes led til led, til et forløb var vokset frem på denne særegne måde. Vi lyttede blot til stoffets egne stemmer og fristelser for ind imellem mere nøgternt at indse, at nu måtte vi f.eks. have en scene

François Truffauts *Antoine et Colette*, der indgik i den internationale antologifilm *L'Amour à vingt ans* (1962, *De unge elskende*).

med forældrene ind, for at publikum ikke helt skulle glemme dem.

Da erindring nummer 115 var kommet på plads, satte Klaus sig ned og skrev drejebogen. Hvorefter jeg tilføjede fire drømme. At komme frem til et filmmanuskript på denne måde var naturligvis helt umuligt efter alle gældende dramaturgiske regler, men vores eget liv begyndte at synge fra papiret, så sporet måtte være det rette. Filminstituttet læste heldigvis historien, som den var tænkt. Derfor fik vi økonomisk støtte og kunne begynde en endeløs rejse rundt til Danmarks producenter. Sted efter sted blev tommelfingeren vendt nedad, både hos de gamle garvede og de nye himmelstormere. I timevis fik vi lange belæringer om, hvorfor dette manuskript var helt udramatisk og aldeles uprofessionelt. Gode råd om, hvordan man nødvendigvis måtte indlægge ægte frihedskæmpere og dermed vedkommende drama, skortede det ikke på. Af den grund gik der næsten halvandet år, før Erik Hauerslev, Filminstituttets utrættelige direktør, havde fået Ove Sevel og Erik Balling fra Nordisk Film med på vores idé. Men så fik jeg til gengæld både helt frie hænder og værdifuld moralsk støtte samt et flot hold teknikere fra Balling. En lykkelig tid kunne begynde.

Og jeg fik senere den ekstra glæde, at de andre producenter efter premieren kom hen til mig og indrømmede, at det var dem, der havde læst manuskriptet forkert. Et bedre bevis på vores lærdom fra den nye franske bølge kunne jeg ikke tænke mig

end netop dette manuskript.

Revisioner. Som et slående eksempel på, hvordan ens tankeverden hele tiden kræver vigtige revisioner, kan jeg fortælle nok en ting fra denne omvæltningernes tid i filmsproget. Et nyt værk af Resnais hed *Muriel*, og den film var helt overraskende optaget i farver. Et fransk filmtidsskrift spurgte ham forbløffet om, hvorfor i alverden han havde brugt farver. Svaret var ganske enkelt: "Det er en film om virkeligheden, og virkeligheden har som bekendt farver."

Jeg og mine filmvenner sprang chokerede op af stolen og nærmest råbte: "Jamen det er forkert. Virkeligheden er sort/hvid, det er kun komedierne, som har farver". Sådan havde det jo set ud på alle de film, vi havde set i hele vores liv, selv i de herlige nybølge-film. At *Muriel* i øvrigt for mig er Resnais' allerbedste og mest besættende film, hører med til historien om, hvor vigtigt det kan være at vove sig ud langs nye tankespor.

Lad mig slutte disse minder om en svunden tid med et forbløffende og helt uventet glimt, der fulgte nogle år senere. Da var de to drenge fra Truffauts *Ung flugt* i mellemtiden blevet voksne, og instruktøren havde sagt ja til at lave en novellefilm, der skulle indgå i antologifilmen *De unge elskende*. Det gav Truffaut den idé at digte en historie om de to venner, som mødes igen og straks begynder at udveksle minder fra deres barndom. Især dem om vennens far i den store, sære lejlighed. Ham, de i *Ung flugt* havde snydt ved at stille på hans store stueur, for at han skulle tro, at klokken var en time mindre, så de frit kunne muntre sig så meget desto længere. En frydefuld scene jeg huskede overordentlig tydeligt fra dengang. Alle drenges drøm om at være klogere end de voksne.

Men i *Antoine et Colette*, som novellefilmen hedder, følger nu et henrivende flashback til drengene, som i faderens lejlighed forlyster sig med hans whisky og cigarer. Pludselig kommer faderen uventet hjem, og hovedpersonen, Antoine, smider sig ned bag sengen, for at skjule, at han er på besøg. Faderen siger ikke noget om fødderne, der rager tydeligt ud for enden af sengen, selv om anelsen af et smil røber hans reaktion.

I den følgende 'nutidsscene' erklærer vennen, at han ved nærmere eftertanke er sikker på, at faderen så fødderne.

Dette tilbageblik med faderen er nok det største filmchok, jeg nogensinde har fået, for det er jo den rene umulighed at genskabe drengene, når skuespillerne i mellemtiden er blevet voksne! Helt, helt umuligt at få nye erindringer gjort synlige!

Først bagefter indså jeg, at scenen naturligvis måtte være optaget, da *Ung Flugt* blev til, men at instruktøren i klipperummet indså, at det var meget mere i filmens ånd at forblive i drengenes verden, som jo netop var selve historiens vigtigste mål.

Men derfra og til at få det geniale indfald at bruge de gamle, aldrig før viste fraklip til at fortælle, at ens indsigt i livets kompleksitet forandrer sig og bliver større med den voksende alder, kræves der en fantasi af den art, som var med til at grundlægge det helt særlige ved 'den nye franske bølge'.

En fantasi og en filmisk optimisme, som heldigvis også blev tændsatsen til, at de yngre danske filmfolk omsider fandt sammen i et ikke før oplevet, meget frugtbart venskabeligt netværk, der for mig også kom til at omfatte den nye generation af svenske instruktører.

Om forfatterne

Rasmus Brendstrup (f. 1975) er programredaktør i Cinemateket. Medredaktør på filmmagasinet *Mifune* 2003-08 og *Kosmorama* 2004-08, i dag filmskribent og i redaktionskomitéen for *Kosmorama* og *Filmmagasinet Ekko*. Uddannet cand.mag. i Moderne Kultur og Kulturformidling ved Københavns Universitet.

Morten Egholm (f. 1971) er ph.d.-stipendiat ved Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet, hvor han er ved at færdiggøre en afhandling om Carl Th. Dreyers brug af litterære forlæg. Bidragyder til en række tidsskrifter om film, litteratur og teater. Har senest bidraget med længere analyser af tre danske tv-serier i *Morten Piil: Gyldendals danske Filmguide* (2008).

Henrik Uth Jensen (f. 1967) er cand.mag. i Filmvidenskab og ekstern lektor ved Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Filmanmelder for *Kristeligt Dagblad* siden 2000 samt formand for Bodil-komitéen. Bidragyder til diverse filmtidsskrifter.

Edvin Vestergaard Kau (f. 1947) er lektor ved Institut for Informations- og Medievidenskab, Aahus Universitet. Har skrevet bøger og talrige artikler om filmteori, -analyse og -historie; visuel stil i film; multimedier; litteratur. Bøger bl. a. *Filmen i Danmark* (1983) og *Dreyers Filmkunst* (1989). Bidrag til antologier, bl. a. i *Nordisk Filmforskning* 1975-95 (1995), *Multimedieteori* (1997), *Virtual Interaction* (2000), *Nøgne billeder. De danske dogmefilm* (2004), *100 Years of Nordisk Film* (2006).

Palle Kjærulff-Schmidt (f. 1931) er instruktør og forfatter. Som instruktør har han arbejdet både inden for teater, opera, radio, tv og film. Sammen med Klaus Rifbjerg introducerede han med *Weekend* (1962) nybølgen i dansk film. Blandt hans øvrige film kan nævnes *Bundfald* (1957), *Der var engang en krig* (1966) og *Tukuma* (1984). I 1970'erne instruerede han en lang række tv-spil af Leif Panduro, bl.a. *Et godt liv* (1970) og *Rundt om Selma* (1971). Har modtaget to Bodil-priser, én for *Bundfald* og én for *Weekend*.

Kenneth T. de Lorenzi (f. 1964) er cand.mag. i Filmvidenskab og bestyrer af AV-arkivet på Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Har bidraget jævnligt til *Sentura, Mifune, Ekko* og *Kosmorama*.

Karsten Wind Meyhoff (f. 1975) er ph.d.-stipendiat ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, hvor han arbejder på en afhandling om amerikansk kriminallitteratur. Han er ansvarshavende redaktør for kulturmagasinet *Lettre Internationale* og har senest udgivet *Forbrydelsens elementer. Kriminallitteraturens historie fra Edgar Allan Poe til James Ellroy* (Informations Forlag 2009) og *Björlings metode. Et portræt af Gunnar Björling og hans digtning* (Multivers 2008).

Mads Mikkelsen (f. 1981) er filmstuderende ved Københavns Universitet med speciale i undergrundsfilm. Han sidder i programredaktionen på dokumentarfilm-festivalen cph:dox og er aktiv i filmgruppen Station 16 samt en række andre filmklubber i København.

Lasse Kyed Rasmussen (f. 1984) er bachelor i Film- og Medievidenskab fra Københavns Universitet. Han har tidligere publiceret artiklerne "Filmen mellem linjerne" (*Kosmorama* nr. 238) og "Stahos Stamtræ" (*5film.de*). Derudover har han begået virtuelt karaktermord på Mikael Bertelsen for DR – og arbejder p.t. som fanboy og forpustet stikirenddreng hos Alphaville Pictures.

Christian Braad Thomsen (f. 1940) er forfatter og filminstruktør. Han har bl.a. instrueret *Kære Irene* (1971) og *Herfra min verden går* (1976), som netop er udsendt på dvd, samt portrætfilm om Karen Blixen og Marilyn Mazur. Har skrevet *Kameraet som pen* (Gyldendal 1994) om den ny bølges førende instruktører: Truffaut, Godard, Chabrol Rohmer og Rivette – samt bøger om Fassbinder, Hitchcock, Freud og Bob Dylan. Hans seneste bog er erindringsbillederne *Vreden, Gudinde, Besyng* (Lindhardt & Ringhof 2005).

Isak Thorsen (f. 1969) er ph.d.-stipendiat ved Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet, hvor han arbejder på en afhandling om Nordisk Films Kompagni i perioden 1906 til 1928. Har bidraget til antologien *100 Years of Nordisk* (DFI 2006), samt skrevet i bl.a. *Kosmorama*, *Mifune* og *Sentura*. Er dansk redaktør på den kommende *Historical Dictionary of Scandinavian Cinema* (Scarecrow Press 2010).

Chr. Mattias H. Blicher Winther (f. 1985) er bachelor i Film- og Medievidenskab fra Københavns Universitet. Han påbegynder kandidatuddannelsen i Moderne Kultur og Kulturformidling til efteråret.

Den ny bølge 50 år

Kr. 175

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Christian Braad Thomsen
Fra triumf til eksil
Den ny bølge og Cannes-festivalen

Henrik Uth Jensen
Frihedens grænser
François Truffaut og nødvendigheden af
at være traditionel for at være moderne

Edvin Vestergaard Kau
Nye blikke – bløde hatte og flade sko
Om Jean-Luc Godards *A bout de souffle*

Lasse Kyed Rasmussen
Galleri Godard
Kunsthistoriske referencer i Godards film

Kenneth T. de Lorenzi
Samtale fremmer forståelsen
Eric Rohmers moralske fortællinger

Mads Mikkelsen
Visionære outsidere
Jacques Rivette, Philippe Garrel og Zanzibar-gruppen

Rasmus Brendstrup
Verden set fra venstre bred
Agnès Varda og Rive gauche-gruppen

Chr. Mattias H. Blicher Winther
Krop og tanke
Refleksioner over *L'Année dernière à Marienbads*
narrative labyrint og æstetiske spejlkabinet

Karsten Wind Meyhoff
Streets of no return
Den hårdkogte amerikanske roman og nybølgen

Isak Thorsen
"At blive udødelig – og derpå dø"
Jean-Pierre Melville – en ny tendens i fransk filmkunst

Morten Egholm
En mester lader sig ikke påvirke af sine beundrere
Om Carl Th. Dreyer og den ny bølge

Palle Kjærulff-Schmidt
En bølge af frihed
Nogle minder fra en snart fjern tid