



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'. Sikker med en vis inspiration fra Alexandre Astruc's 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. Klippingen, billedbeskæringerne, perspektiverne, billedernes og klippingens 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 film-essay 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 mellem-liggende 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 tidskriftet *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 fælles-træk som værende...

...en forkærlighed for bohème-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 samhörighed: 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 mesterlærers 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 Théâtre 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 skibskrog, 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 gam-

meldags 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 markeds-mæssigt 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 lukkede 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 fortælle-mæssige 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 Courte*s 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 passenger, 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 fortællepor. 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 tæksomhed over for socialt betinget adfærd; individet over for kulturen.

Samtidig er der måder, hvorpå de to fortællepor griber ind i hinanden. Manden i parforholdet er faktisk hjemmeføddning; 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 tilstand sætter sit gunstige præg på deres muligheder for en dialog. Alene tanken om sporgvogne 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 skilsmissspørgsmålet, 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 undtagelser⁵ 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 monrer. 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, foromtalte Alain Robbe-Grillet.

Korte mellemspil. Agnès Vardas debutfilm skaffede hende med års forsinkelse renoméet som den ny bølges forløber. Hun er blevet kaldt nybølens 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 châteaux* (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-dukke 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 selvbetragtede 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 figurene 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 fællesnævner. 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 Criterion's 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 kritikerrosen 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. Selvd Cléo søger refugium i sin penthouse-lejlighed, 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 kendisernes 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 film-samarbejde 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 skælmisk 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 interesse-sammenfald 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 sene 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 tryk 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 paradys. En dag forelsker manden, François, sig i en anden kvinde. Men hvor et trekant-drama 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 – tænkeligtvis 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 renhjetet 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 lan-gede 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 kvin-

desyn 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 kvinde-roller 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 fratrækket 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 dechiffrere, 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 'amoralisk' 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 kur-

sen 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 'amator-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 udskjelser 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 |