

## Indholdsfortegnelse

<b>1.0</b>	<b>Formalia</b>	
1.1	Problemformulering	s. 3
1.1	Problemfelt	s. 3
1.2	Afgrænsning	s. 5
1.3	Dimensionsforankring	s. 5
<b>2.0</b>	<b>Indledende afsnit</b>	s. 6
2.1	Pollock, abstrakt ekspressionisme og fokuseringen på det indre	s. 6
2.2	Rauschenberg, pop-art og fokuseringen på det ydre	s. 7
2.3	Yves Klein, John Cage og den radikale leg med formen	s. 8
2.4	Forholdet til modernismen	s. 9
2.5	Beat-litteratur	s.10
2.6	Det absurde og det systematiske	s.11
2.7	Et lynhurtigt oprids	s.12
2.8	Neorealisme ca. 1945-1951	s.12
2.9	Kvalitetstraditionen	s.15
2.10	Den nye bølge	s.16
<b>3.0</b>	<b><i>Åndeløs</i></b>	s.19
3.1	Indledning	s.19
3.2	Referat	s.20
3.3	Den klassiske Hollywood-gangsterfilm	s.21
3.4	Personkarakteristik af Michel Poiccard	s.23
3.5	Personkarakteristik af Patricia Franchini	s.28
3.6	Mise-en-scene	s.32
3.61	Film Noir	s.33

3.62	Belysning	s.33
3.63	Skuespillerne, replikkerne og birollerne	s.35
3.64	Intertekstualitet	s.40
3.65	On-location	s.45
3.66	Lyd	s.47
3.7	Filmens tekniske virkemidler	s.49
3.71	Del 1	s.51
3.72	Del 2	s.55
3.73	Del 3	s.57
3.8	Opsamling	s.59
<b>4.0</b>	<b><i>Livet skal leves</i></b>	s.61
4.1	Indledning	s.61
4.2	Referat	s.63
4.3	Personkarakteristik af Nana Kleinfrankenheim	s.64
4.4	Eksistentialisme og strukturalisme	s.69
4.5	Analyse af <i>Livet skal leves</i> set i et eksistentialistisk/deterministisk lys	s.70
4.6	Forholdet mellem skuespiller og karakter	s.81
4.7	Inspiration fra neo-realisme	s.84
4.8	Opsamling	s.86
<b>5.0</b>	<b><i>Åndeløs og Livet skal leves som art films</i></b>	s.88
	Litteraturliste	s.96
	Bilag	s.100
	Procesforløb	s.104

## 1.0 Formalia

### 1.1 Problemformulering

En revolutionerende kunstudvikling fandt sted i slutningen af 1950'erne, hvorfra bl.a. "Den ny bølge" udsprang. Med udgangspunkt i Jean-Luc Godards *Åndeløs* og *Livet skal leves* vil vi forsøge at beskrive hvilke nye tendenser disse to ny-bølge film ansporer. Endvidere vil vi søge at afdække hvilke inspirationer og filmiske virkemidler *Åndeløs* og *Livet skal leves* går i spænd med. Desuden vil der søges en redegørelse for hvorvidt disse konventionsbrydende værker lader sig tolke og oversætte.

### 1.2 Problemfelt:

Vi vil i denne opgave søge at afdække forskellige niveauer i Jean-Luc Godards produktioner i dennes første år som spillefilmsinstruktør fra 1959 til 1963. Ligeledes er dette en undersøgelse af, hvorledes Godard gør sig gældende som moderne filmkunstner i den ovenstående tid, samt hvilke problemstillinger der optager ham og hans værker. Omkring 1960 skete der store omvæltninger indenfor dele af kunstscenen, især i forholdet mellem form/indhold og abstraktion/realisme. Som eksempler kan nævnes pop-kunsten med Andy Warhol i spidsen og den franske kunstner Yves Klein. I et værk som Warhols "Campbell Soup", er det netop det banale og genkendelige, der er objektet. I Kleins "Le Vide", et tomt galleri, søges forholdet mellem form og indhold helt ophævet.

Det er derfor interessant at se Godard i denne sammenhæng som både et produkt af sin tid og en moderne nyskabende kunstner.

Vi har taget udgangspunkt i Godards to film *Åndeløs* og *Livet skal leves* fra henholdsvis 1960<sup>1</sup> og 1962. Valget er netop faldet på disse to værker, da de tydeligt synes at repræsentere to forskellige niveauer af Godards film og dermed skaber et

---

<sup>1</sup> Filmen blev optaget i 1959, men havde først verdenspremiere i Marts 1960

brede billede af hans tænkemåde. *Åndeløs* fungerer som den stilistisk eksperimenterende og normbrydende film, hvorimod tematikken i *Livet skal leves* bliver tillagt den største rolle. Vi har ligeledes valgt at skelne mellem filmene ud fra samme princip som Christian Braad Thomsen i bogen *Kameraet som pen*. Han inddeler således Godards film i forskellige kategorier (Genrefilmen, de sociologiske film, og fra 1967 de revolutionære film begyndende med filmen *kineserinden*). Det vil altså sige, at Godards debutspillefilm *Åndeløs* anses som en genrefilm, der tager udgangspunkt i en klassisk gangsterfilm fortælling, og *Livet skal leves* som en gennemgående sociologisk film, hvis idé bygger på en sociologisk rapport<sup>2</sup>. Vi har, med denne inddeling in mente, haft to ganske forskellige indgange til analysen af de pågældende værker. Analysen af *Åndeløs* er altså delvist en komparativ analyse, der sammenstiller filmen med den amerikanske gangsterfilmstradition. Ydermere er det en analyse af *Åndeløs*' opløsning af form, avantgardistiske brug af jump cuts, match cuts, on-location optagelser og et improviserende legende skuespil, hvilket adskiller sig fra netop disse klassiske genrekonventioner. Vægtningsforholdet i denne analyse er derfor primært fokuseret på filmens stilistiske karakter.

Analysen af *Livet skal leves* er henlagt til en tematisk undersøgelse. Her er tanken, et studium af hovedpersonen Nanas færd og livsfilosofi. Hendes forhold, eksistentielle valg og den deterministiske ramme historien udspiller sig i bliver kernen for tematikkens problematik.

Opgaven kan således ses som et forslag til, og et bud på forståelsen af de to film *Åndeløs* og *Livet skal leves* som eksempler på Jean-Luc Godards kunstneriske udtryk i perioden. Ydermere vil opgaven undersøge hvilke filmtekniske instanser, så vel som tematiske virkemidler, der er på spil, og hvorledes Godard knytter an til den tidssvarende omkringliggende kunstverden og begrebet art-film.

---

<sup>2</sup> Braad Thomsen: s. 168 (1994)

### 1.3 Afgrænsning

Vi har valgt ikke at beskæftige os med Godards film efter 1963, men kun med *Åndeløs*(1960) og *Livet skal leves*(1962), som repræsenterer to forskellige brud med de klassiske konventioner, og de kan med forbehold ses som dækkende for Godards mangfoldighed i nybølgefilmene. Dermed fravælger vi følgende film fra samme periode(1959-63) *Le petit Soldat*, *Le mepris*, *Les Carabiniers*, *Une Femme est une Femme*,

Vi fokuserer ikke på eftervirkningerne, altså nybruddets betydning for den moderne film.

### 1.4 Dimensionsforankring

Vi vil analysere de to film *Åndeløs* og *Livet skal leves*. I førstnævnte vil vi have et særligt fokus på de filmtekniske virkemidler, hvorimod vi i den anden fokuserer på det tematiske. I *Åndeløs* vil vi dog også berøre de tematiske aspekter og ligeledes i *Livet skal leves* kommer vi ind på de filmtekniske virkemidler, da de to sider er uadskillelige. Vi mener derfor at vores projekt dækker dimensionen ”tekst og tegn”. Ydermere dækker vi også underdimensionen ”ikke-nordisk kulturområde” og ”ikke-nordisk sprog”, da de fleste og de vigtigste af vores tekster læses på Engelsk og de franske film har engelske undertekster.

## 2.0 Indledende afsnit

### 2.1 Pollock, abstrakt ekspressionisme og fokuseringen på det indre

Man kan sige, at der går en lige linie fra Van Gogh (1853-90) til Jackson Pollock (1912-56). Den moderne kunstopfattelse har ofte været præget af en forestilling om den individuelle geniale kunstner, der krænger sin sjæl ud og igennem sit arbejde søger at opnå en slags frelse, der næsten kan have religiøs karakter. Van Gogh er typisk den første moderne kunstner hvem denne opfattelse er tillagt, og på mange måder kan man sige, at Jackson Pollock er den sidste.

Når det er interessant at fremhæve ovenstående, er det fordi, at det i høj grad er denne kunstopfattelse, der brydes med i midten-slutningen af halvtredserne. Kunstscenen i fyrrernes New York var voldsomt præget af den abstrakte ekspressionisme for hvilken Pollock var en slags galionsfigur. Her var det personlige udtryk sat over både det figurative og det tekniske i en sådan grad, at der var meget lidt "billede" tilbage i konventionel forstand. Klassiske "maler-dyder" som komposition, formgivning og farve-lære var sat ud af spil, til fordel for en ren fokusering på det dybest liggende i kunstnerens sjæl<sup>3</sup>. Man kan se den abstrakte ekspressionisme som et forsøg på at "hente" fjerne psykiske lag frem, og herigennem formidle helt basale menneskelige følelser samtidig med, at kunstneren ad denne vej forsøger at opnå en form for frigørelse. Altså en uhyre personlig proces for kunstneren hvor hans eksistens, så at sige, nærmest deponeres i produktionen af værket. Pollock er et godt eksempel på dette, men også Mark Rothko (1903-70) regnes for en central figur i den abstrakte ekspressionisme. Følgende Rothko-citat rammer måske grundtanken i abstrakt ekspressionisme udemærket: "Samfundets fjendtlighed er vanskelig for kunstneren. Alligevel kan den tjene som en løftestang for en ægte frigørelse. En kunstner befriet for en falsk følelse af tryghed og fællesskab kan derfor opgive håbet om en bankbog -

---

<sup>3</sup> Fineberg: s. 86-98

akkurat som han også opgiver håbet om sikkerhed...og befriet for disse begrænsninger bliver transcendentale oplevelser mulige<sup>4</sup>.

## 2.2 Rauschenberg, pop-art og fokuseringen på det ydre

"I don't mess around with my subconscious. I try to keep wide-awake<sup>5</sup>". Med denne udtalelse af Robert Rauschenberg (1925-) indrammes en central forskel mellem den abstrakte ekspressionisme og den forestående pop-kunst. Væk er forestillingen om sjælelig frelse og transcendentale oplevelser, og istedet er sat en fokusering på det uden-for-kroppen værende. Rauschenberg blev især kendt for sine såkaldt "combined-paintings", der kan ses som et radikalt opgør med hvad "et maleri" er for en størrelse. I et af hans kendeste værker, "monogram" fra 1955-1959, placerede Rauschenberg en ged med et gummidæk om maven på et lærred og brød således med den traditionelle forestilling om, hvad et maleri kunne være lavet af. Senere fulgte en række værker, der på den ene eller anden måde inkorporerede hverdags-objekter, ofte skrald fra lossepladser. På denne måde blev Rauschenbergs kunst ikke bare et radikalt brud med forståelsen af maleriet, altså med formen, men også et forvarsel om den fokusering på det hverdagslige som især Andy Warhol (1928-1987) skulle blive den helt store repræsentant for. Og samtidig aner man en indirekte kritik af forbrugersamfundet og dets smid-væk mentalitet. Med brugen af affald, altså "virkelige" objekter, knyttede Rauschenberg endvidere an til den tidlige avantgarde, til dadaismen og til Duchamps "ready-mades"<sup>6</sup>.

En anden væsentlig figur fra denne periode er Jasper Johns (1930-), der i højere grad end Rauschenberg knyttede an til pop-kunsten. Hans tidlige værker "skydeskive" og "flag" (begge 1955) foregriber den rene pop-kunst a la Warhol, ved at fremstille motiverne isoleret. Især "Flag", der simpelthen er det amerikanske flag malet på lærred, er et godt eksempel på dette.

---

<sup>4</sup> Lucie-Smith: s. 242 (1999)

<sup>5</sup> Fineberg: s. 179

<sup>6</sup> Hopkins: s. 37-48

"Flag" peger tydeligt i retning af "det amerikanske" som Warhol blev så berømt på. Men Warhols værker var ikke bare motiver taget fra hverdagen (tomat-dåser, sko, Marilyn Monroe etc.), det var også en produktionsform. Ved at lave tryk frem for at male, og derved gøre det muligt at producere et i princippet uendeligt antal værker, gjorde Warhol sin kunst til et produkt<sup>7</sup>. Hans "factory" var netop at ligne med en fabrik, der skulle kunne producere som på samlebånd. På den måde gjorde Warhol for alvor op med den forestilling om kunstneren, der lå implicit i den abstrakte ekspressionisme, ved at gøre sin kunst til et masseprodukt med hverdagsobjekter og berømte mennesker som motiv, i modsætning til den abstrakte ekspressionismes idé om den geniale kunstners udkrængede sjæl i malede unikaer.

### **2.3 Yves Klein, John Cage og den radikale leg med formen**

En kunstgruppe, der knyttede an til især Rauschenberg, var den franske "Nouveau Réaliste", hvor Yves Klein (1928-1962) var medlem. Flere af gruppens medlemmer arbejdede som Rauschenberg også med objekter fra lossepladser.

Det er dog Klein, der i dag er mest kendt. Selvom han formelt var en del af gruppen fra dens dannelse i 1960 skiller hans værker sig meget ud. Man kan sige, at Klein helt forsøgte at ophæve indholdet i kunsten. Et af Kleins kendeste "værker" er "la vide" ("tomrummet" 1958), et tomt kunstgalleri med gardister ved indgangen<sup>8</sup>. Et værk som "la vide" kan ses som et forsøg på at fjerne indholdet og kun lade formen tilbage - og dermed lade formen blive indholdet. En anden serie værker, de såkaldte "antropometrier", var frembragt ved at nøgne kvinder under Kleins direktion "dyppede" sig i maling, og efterfølgende rullede/lagde sig på store stykker lærred og således blev til "levende pensler", et slags forsøg på at ophæve den kontrol, der ligger for kunstneren i at have penslen i hånden. En enkelt af disse seancer blev udført til tonerne af Kleins egen "monotone symfonie", et værk der bestod af den samme tone

---

<sup>7</sup> Hopkins: s. 115

<sup>8</sup> Fineberg: s. 224



holdt i tyve minutter, fulgt af tyve minutters stilhed (fremført af et mindre orkester)<sup>9</sup>. Hele herligheden, lyd, stilhed og maleri, opført under Kleins direktion, men uden at han blandede sig fysisk. Dermed understregede han sin udenforståenhed, sin mangel på direkte kontrol og sit distancerede forhold til sit værk; et forsøg på at fjerne kunstneren fra værket.

Denne leg med ophævelsen af værk-kunstner og form/indhold forholdet fandt en af sine mest radikale udforminger hos John Cage (1912-). Som musiker falder Cage lidt udenfor denne gennemgang af billedkunsten, men alligevel spillede han en central rolle i tidens kunstopfattelse, også for flere malerkunstnere. Rauschenberg var således deltager i Cages værk "the event" (1952), der i dag regnes for at være den første happening.

Et andet værk, "4.33" fra 1952, var fire minutter og treogtredve sekunders stilhed og kan således ses som det ultimative opgør med indholdet, hvor kun formen står tilbage, nemlig det tidsrum, der afgrænser stilheden. Cage rundede tanken af med "0.00" (fra 1962), et værk, der med sine nul sekunders stilhed, kunne opføres af hvem som helst når som helst, og dermed i den mest radikale form forsøgte at gøre op med forestillingen om form, indhold, kunstner og værk på én gang<sup>10</sup>.

## **2.4 Forholdet til modernismen**

Den billedkunst, der opstår omkring 1960, er en billedkunst der forholder sig tvetydigt til den modernistiske tradition. På den ene side gør den, ved at fremhæve banale hverdagsobjekter og gøre dem til kunst, radikalt op med den bevægelse mod det abstrakte som kubismen havde indledt og den abstrakte ekspressionisme "færdiggjort", ligesom også surrealismen bliver forkastet med dens fokus på subjektets underbevidsthed<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Fineberg: s. 226

<sup>10</sup> Fineberg: s. 175

<sup>11</sup> Lucie-Smith: s. 256 (2001)

På den anden side knytter den an til andre dele af den modernistiske tradition, f.eks. dadaismen og dennes konceptuelle forhold til kunsten. Med den amerikanske kunsthistoriker Lucie-Smiths ord: ”Det, der sikrede pop arts popularitet, var dens brug af umiddelbart genkendeligt billedsprog i en tid, hvor kunst syntes at være ved at miste grebet om det figurative(...)Poppens evne til at støde intelligentsiaen talte til dens fordel, og ikke imod den, da den syntes, at kunne garantere, at denne overraskende tilgængelige, nye udvikling ikke desto mindre var ”revolutionær” på den måde, som avantgarde-kunstnere krævede det<sup>12</sup>”.

På samme måde som Duchamp med sine readymades stillede spørgsmålstegn ved den første avantgardes sprog, stillede pop-kunstnerne spørgsmålstegn ved halvtredsernes abstrakte og non-figurative kunst – uden at blive bagstræberiske, men tværtimod ved at bryde med de gældende former på en ny måde, ved at genindføre hverdagen og det håndgribelige i kunsten.

## **2.5 Beat-litteratur**

Også i litteraturen legede man med forholdene mellem form/indhold, og værk/kunstner, især i Europa.

I halvtredsernes USA dukkede beat-generationen op og indvarslede det kommende ungdomsoprør med deres anti-autoritære holdninger, liberale omgang med stoffer og utraditionelle levevis.

At være beat refererer til at være nede ("slået") og de kendte af beat-generationens værker fokuserer da også på alternativ levevis. Et eksempel er Jack Kerouacs "Vejene" (1957), hvor fortælleren Sal Paradise, sammen med vennen Dean Moriarty, farer USA rundt i en endeløs og nærmest desperat jagt på sex, stoffer, ekstase, vildskab og kærlighed. Der er masser af romanticisme hos Kerouac, men også et ægte oprør mod middelklassens ligegyldige stilling til tilværelsen og en insisteren på ikke at passe ind, ikke at være "square", kort sagt at være og gøre noget andet.

---

<sup>12</sup> Lucie-Smith: s. 256 (2001)

## 2.6 Det absurde og det systematiske

I den europæiske litteratur lå fokus knapt så meget på forskellen mellem forskellige livsformer som den gjorde på individets forhold til verden. Allerede Sartre og Camus havde i deres romaner og filosofiske værker været inde på den meningsløshed og heraf absurditet, der opstår når mennesket insisterer på, at få mening ud af en verden, der ikke tilbyder nogen mening. Dette forhold blev et vigtigt tema for litteraturen i Europa.

Det absurde teater blev den væsentligste udtryksform for denne problemstilling. Som sagt havde både Sartre og Camus allerede været inde på tilværelsens absurditet, men de havde behandlet temaet i ganske traditionel roman-form<sup>13</sup>. I det absurde teater var det imidlertid ikke nok at indholdet viste tilværelsens absurditet, formen måtte også gøre det. Et eksempel på dette er Becketts "Vi venter på Godot", hvor to vagabonder sidder og venter på Godot, der aldrig kommer, mens de snakker om lidt af hvert og ingenting. Intrigen er sløjftet til fordel for ren dialog mellem stykkets fire personer og hele stykket går med venten uden dramatiske højdepunkter og uden spektakulære kulisser<sup>14</sup>.

I Frankrig samledes en gruppe forfattere under betegnelsen "Den nye roman". Her arbejdede man også med en opløsning af skellet mellem form og indhold og en forestilling om, at kunsten hverken skulle eller kunne være middel for et budskab. Og ligesom i det absurde teater trådte den traditionelle handling tilbage for en fokusering på det hverdagslige, uden de intriger/problemer, der tidligere var blevet betragtet som det handlings-bærende<sup>15</sup>.

Samtidig opstod i 1960 gruppen OuLiPo, der med matematikken og en vis mængde tilfældighed i baghånden gik til litteraturens form på en radikalt ny måde. F.eks. skrev en af gruppens forfattere en hel roman uden at benytte sig af bogstavet "e", en anden

---

<sup>13</sup> Jansen & Stangerup & Traustedt: s. 86

<sup>14</sup> Jansen & Stangerup & Traustedt: s. 73

<sup>15</sup> Jansen & Stangerup & Traustedt: s. 86

skrev en bog der var et palindrom (ord/sætninger der staves ens forlæns som baglæns) og en tredje skrev en bog der var bygget op af anagrammer over en anden tekst<sup>16</sup>.

## 2.7 Et lynhurtigt oprids

Tiden i slutningen af halvtredtredserne og begyndelsen af tredserne er præget af en voldsom lyst til at eksperimentere med både form og indhold, og samtidig til at undersøge forholdet mellem kunstner og værk. Indenfor alle kunstarter leges der med traditionerne. Nogle bygges der videre på, andre forkastes skånselsløst. Men fælles er, at formerne skal prøves af for at se, hvad de kan holde til, og for at få klarhed over hvilke, der kan gøre sig gældende i den nye tidsalder med koldkrig, rumrejser og fjernsyn.

Det er med ovenstående kunstscene som baggrund, at Godard i slutningen af halvtresserne begynder at lave film.

## 2.8 Neorealisme ca. 1945-1951

Knap 20 år under fascistisk styre vil selvsagt påvirke den kulturelle scene, hvilket bestemt også var tilfældet i Italien, da Mussolini sad som landets diktator fra 1925-1943.<sup>17</sup> Filmproduktionen var præget af de såkaldte "hvide-telefoner" film, der med deres melodramatiske udtryk portrætterede overklassen og forsøgte at fjerne opmærksomheden fra krigens grusomheder.

Igennem de sidste år af krigsperioden opstod en form for realisme i både litteratur og film. Allerede i 1942 instruerede Luchino Visconti "Ossessione" og var med den film med til at bane vejen for den neorealistske bevægelse.<sup>18</sup>

Da Italien i foråret 1945 blev befriet, tog neorealisterne for alvor fat, og Roberto Rossellinis "Roma città aperta" fik premiere september 1945. Derefter kom en lang

<sup>16</sup> <http://www.growndodo.com/wordplay/ouliipo/>

<sup>17</sup> Bekker-Nielsen m-fl.: s. 447: Mussolini, der i 1919 stiftede den fascistiske bevægelse, fik regeringsmagten i 1922 og påbegyndte fra 1925 en opbygning af diktatur. Efter tilfangetagelsen i 1943, blev han senere samme år befriet af tyskerne, og ledte frem til 1945 en republik i det tysk-besatte Norditalien. Blev skudt i 1945 af partisanere.

<sup>18</sup> Bordwell & Thompson: s. 415 (2005)

række film instrueret af instruktører som i dag går under betegnelsen neorealister.

Blandt de mest fremtrædende instruktører nævnes Vittorio De Sica, Luchino Visconti og Roberto Rossellini.

Neorealismen var først og fremmest en reaktion på fascisternes løgne omkring de sociale realiteter. Alt det der var blevet tiet om under Mussolini skulle frem i lyset og vises til befolkningen.

Vittorio De Sica formulerede det i 1966 således:

“Krigserfaringen blev afgørende for os alle. Hver og én følte vi en vanvittig trang til at smide alle italienske films gamle historier overbord og plante kameraet midt i det virkelige liv, midt i alt det, som mødte vores overvældende øjne. Vi forsøgte at frigøre os fra vægten af vores fejl, vi ville se hinanden i øjnene, fortælle hinanden sandheden, opdage hvem vi i virkeligheden var og søge frelse.”<sup>19</sup>

Den virkelighed som De Sica her taler om kan opfattes på flere forskellige måder. Ifølge Bordwell er den virkelighedsopfattelse, der ligger til grund for neorealisterne en verden der “[...]ikke nødvendigvis [er] sammenhængende og logisk, den byder ikke altid på klare og entydige svar på vore spørgsmål, hvilket i filmene afspejler sig bl.a. i det, der hos Bordwell hedder *permanent gaps*, dvs. at filmene ikke lukker sig om en endegyldig Sandhed til sidst, men kan lade indtil flere handlingstråde stå åbne.”<sup>20</sup>

For neorealisterne selv “[...] var neorealismen hverken et æstetisk oprør eller udtryk for en – for filmen – ny tænkning af virkelighedsproblemematikken”<sup>21</sup>, men som nævnt tidligere mere en søgen efter moralsk sandhed ovenpå fascisternes styre.

Krigens ødelæggelser var så voldsomme, at mange bygninger lå i ruiner og ingen undtagelse var Italiens berømte filmstudie “Cinecittà”. Instruktørerne stod uden

---

<sup>19</sup> Jørholt: s. 32

<sup>20</sup> Jørholt: s. 31

<sup>21</sup> Jørholt: s. 31

studier og var nødsaget til at filme on-location.

Meget andet var blevet ramt og gået tabt, lydudstyr var en sjældenhed og det var svært at opstøve film. Rossellini var i særtilfælde nødsaget til at købe stumper af råfilm fra gadefotografer, hvilket bl.a. gælder for hans film "Rom åben by", hvorfor filmen opviser stor varierende kvalitet. Dermed opnåede neorealisterne et meget dokumentarisk udtryk i deres film

Filmene kredsede om temaer med hverdagsrelationer - emner der kunne afsløre det moderne samfunds sociale tilstand.

"The subject of neo-realist film is the world; not story or narrative."<sup>22</sup>

Som Roberto Rossellini her antyder i et citat fra 1953, var det vigtigste ikke, om filmene havde en start, midte og slutning, men at de repræsenterede et stykke af verden, hvorfor man i neorealismen taler om begrebet *slice-of-life*. Det betød i praksis ofte meget åbne slutninger eller sågar mangel på samme. Trods neorealisternes anderledes håndtering af den fortællende struktur afveg klipningen ikke fra den traditionelle meget anonyme klipning kaldet *sømløs kontinuitet*.

Synsvinklen var placeret hos "folket", der hos neorealisterne ansås som antifascistisk, stærkt og ægte, mens borgerskabet ansås som værende svagt og fascistisk. Bønderne og byproletariatet havde ikke haft en værdig plads i fascismens kultur, og deres mindre idylliske hverdag skulle ses fra de pågældendes vinkler. Ydermere blev de forskellige sociale lags dialekter tillagt stor værdi grundet fascisternes forsøg på at gøre toscansk til rigsitaliensk.<sup>23</sup>

Neorealisterne benyttede både professionelle skuespillere og amatører, men mest almindeligt var det, Bazin kaldte "amalgam" teknik, hvor overstående er mixet i én og samme film.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Rossellini: s. 90

<sup>23</sup> Jørholt: s. 33

<sup>24</sup> Bordwell & Thompson: s. 418 (2005)

Da Italien i 1948 begyndte at mærke fremgang indskrænkede bevægelsen sig. Filmindustrien opdagede at man kunne eksportere film endda til USA. Det gik selvsagt begge veje, og de amerikanske film optog i større grad det italienske publikum fremfor de neorealistiske film.

Giulio Andreotti<sup>25</sup> lavede en lov med tiltrædelse 1949, som bl.a kunne nægte en film eksport, hvis den satte Italien i ”et dårligt lys”. Ydermere fulgte en streng censur.

## **2.9 Kvalitetstraditionen**

Det franske filmmedie var som det italienske stærkt præget af krigen. Både under og efter den tyske besættelse af Frankrig var filmmediet kuet af særdeles ordnede forhold. Det være sig politisk censur, få nyrekrutterede instruktører samt en tendens til udelukkende at filmatisere manuskripter af kommerciel værdi. Op igennem 40’erne og 50’erne opstår der, bl.a. via Cannes film festival, en stor interesse for den franske mainstream filmtradition. Denne er repræsenteret ved at holde sig strengt til klassiske litterære værker omskrevet af professionelle manuskriptforfattere. Denne succes påpeges af Roy Armes som en af forudsætningerne for 50’ernes filmiske stagnation. I takt med den stigende internationale interesse for fransk film øges de æstetisk visuelle forventninger og derved sættes der yderligere pres på produktionsomkostningerne. Følgevirkningerne af dette giver sig udslag i co-produktioner, der i højere grad skal tilfredsstille, ikke et fransk publikum, men et bredt internationalt publikum, dermed sagt, at den kommercielle interesse, frem for den kunstneriske/politiske, prioriteres. Man berører f.eks. ikke højaktuelle emner såsom Algeriets kamp for selvstændighed, situationen i Vietnam samt Frankrigs økonomisk svækkede tilstand i efterkrigstiden. Kvalitetstraditionen vender i store træk ryggen til den omkringliggende virkelighed og lukker sig inde i en studieverden, hvor den klassiske dramaturgi dominerer. Kort sagt; den kunstneriske frihed tynges af

---

<sup>25</sup> Bekker-Nielsen m.fl.: Italiensk politiker, kristelig demokrat. (s.24)

de økonomiske risici, og derved mindskes instruktørens mulighed for at udfolde sig som auteur. Instruktører i denne periode er også kendt som ”krigsgenerationen”<sup>26</sup>, og der kan heriblandt nævnes navne som Clouzot, Clement, Becker, Autant-Lara, Delannoy, Christian-Jaque, Daquin, Bresson m.fl.

## 2.10 Den nye bølge

Sideløbende med kvalitetstraditionens succes opstod der i den franske filmverden fra slutningen af 1940’erne en lyst til at bryde med denne traditionelle film form. Dette kom første gang til udtryk i Alexandre Astruc artikel ”En ny avantgardes fødsel: Kameraet som pen” (1948), hvis overskrift blev slagord for instruktørerne i “Den ny bølge”. Astruc anklager i artiklen drejebogsforfatterne for at se filmmediet som et begrænsende medie, hvori det ikke er muligt at skildre de psykologiske samt tematiske forhold, der gør sig gældende i de litterære værker. Han kalder forfatternes holdning for:

”...åndelig lathed og mangel på fantasi. Vore dages filmkunst er i stand til at gøre rede for en hvilken som helst form for virkelighed. Det som interesserer os ved vore dages filmkunst, er skabelsen af dette sprog.”

Han udfordrer kvalitetstraditionens films grundsyn og opsætter nye normer for instruktørens rolle i filmens tilblivelse. Astruc nedgør den upersonlige filmatisering og opfordrer til et mere fortolkende, eksperimenterende filmsprog. Han understreger desuden vigtigheden i at udviske grænsen mellem forfatter og instruktør.

”Instruktion vil ikke længere være et middel til at anskueliggøre eller præsentere en scene, men en sand skrivemåde. Forfatteren vil skrive med sit kamera som skribenten med sin pen.”

Denne måde at tænke instruktørens rolle på ses senere hos skribenten for filmtidsskriftet *Cahiers du Cinéma* Francois Truffaut, som i sin artikel “En vis tendens i fransk film”(1954) omtaler en mangel på originalitet i det filmiske udtryk

---

<sup>26</sup> Jf. Crisp



og retter ligeledes en stærk kritik mod samtidens professionelle manuskriptforfattere og instruktører, der behandler filmen som et håndværk frem for et kunstværk.

Artiklen, der angav hovedprincippet for ”auteur politikken”, blev trykt efter store overvejelser fra bladets ledelse, da den uden nogen speciel saglig argumentation skød med skarpt efter den franske kvalitetstradition. ”Jean Delannoys bedste film vil aldrig kunne måle sig med Jean Renoirs dårligste. Det er, hvad jeg mener med ” la politique des auteurs”<sup>27</sup> formulerede Truffaut om denne noget håndfaste vurderingsmålestok, der delte instruktører mellem en metteur-en-scène og en auteur klassifikation. For at kunne anses som værende auteur, skulle filmen bære et personligt præg, og instruktøren skulle holdes kunstnerisk ansvarlig for værkets endelige udtryk.

Endvidere påpeger Braad Thomsen et andet formål med auteur politikken, nemlig at det ”[...] måtte kunne skænke filmen det privilegium, der var en selvfølge inden for andre kunstarter, nemlig retten til at ikke at være folkelig, men at henvende sig til en udsøgt skare af cineaster.”<sup>28</sup>

Det er dog først i 1959, at man kan pege på et egentlig opbrud.

Det repræsenteres, ved de såkaldte nybølge-instruktører som i modsætning til den traditionelle måde at lave film på netop stræbte efter den personlige tilgang til deres værker, som en rigtig auteur skulle gøre det.

Mange af nybølge-instruktørerne var i en vis forstand autodidakte; deres kendskab til mediets virkemidler beroede ikke på praktisk skoling, men på en filmhistorisk/teoretisk tilgang erhvervet via utallige biografbesøg. Fra 1959 til 1963 eksploderede antallet af disse debuterende instruktører, som kunne kendetegnes ved deres små budgetter, lave produktionsomkostninger og filmatiseringer uden om de store studier. At det pludselig blev muligt, skyldes i høj grad fjernsynet og dets udbredelse i 40’erne og 50’erne. Det var netop kræfterne bag dette nye medie, der i

---

<sup>27</sup> Monty & Piil: s.15 (1966)

<sup>28</sup> Braad Thomsen: s. 18 (1994)

1960 havde fået færdigudviklet det nye 16 mm letvægts kamera og den flytbare båndoptager, som ikke bare var praktisk, men også billigere for de unge instruktører. Francois Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette og Jean-Luc Godard begyndte alle deres professionelle filmkarriere som skribenter ved det indflydelsesrige filmtidskrift *Cahiers du Cinéma*, hvor de før deres spillefilmsdebut havde “[...] haft rig lejlighed til at docere deres sym -og antipartier i tidsskriftet og således lægge om ikke et fælles program så dog et fundament under deres egne kommende film.” (Braad Thomsen: *Kameraet som pen* s.9)

Netop disse fem overstående instruktører ses i dag som fanebærerne for “Den ny bølge”.

## 3.0 *Åndeløs*

### 3.1 Indledning

Jean-Luc Godards *Åndeløs* søgte i semiologisk forstand at bryde med klassiske filmkonventioner og datidens dogmer (jf. Kvalitetstraditionen).

Ved første øjekast fremstår filmen som en gangsterfilm med et cool jazzet soundtrack og en gangsterlignende hovedperson, men vi skal ikke langt ind i filmens univers, før et noget andet mønster tegner sig for beskueren.

Jump-cuts, improviseret og legende skuespil, manglende lyssætning, skæve panoreringer, forvirrende klipning og brud på narrativ logik driller konstant beskueren, der ustandseligt må lede efter en mening med galskaben. Referencer til alverdens film, bøger og billedkunstnere i en tilsyneladende arbitrær cocktail citeres uden en forklarende pointe for værket. Filmens narrative pointer reduceres altså og det stilistiske udtryk insisterer på at blive set og hørt. Pointen fremhæver Godard således:

”What I discovered when making the movie was that nothing is technically impossible unless you tried it. For instance, it is generally accepted that you can’t paint walls in white, you have to paint them in yellow, well I wonder why. There are thousand things like this. In *A bout de souffle*<sup>29</sup> I took out everything like this just to prove it was possible, although the result was sometimes exaggerating”<sup>30</sup>

Filmene er altså i hele sit væsen et forsøg på at bryde med et klassisk bestemt filmsprog.

Allerede i samtiden blev *Åndeløs* anset som et bemærkelsesværdigt stykke filmhistorie og som vidne for dette, vandt Godard bl.a. sølvbjørnen ved Berlin filmfestival 1960 som bedste instruktør.

---

<sup>29</sup> *A bout de souffle* er den oprindelige franske titel for *Åndeløs*.

<sup>30</sup> Andrew: s.169

Med denne anerkendelse in mente er det altså interessant at beskæftige sig med filmens sprog i et forsøg på at forstå Godards udtryk og hans dedikation til dette medie.

Det følgende afsnit om filmen vil derfor søge at afdække nogle af Åndeløs' referencer, virkemidler samt tematikker, der gør at Godards film har medvirket til at nuancere filmmediets sprog.

### **3.2 Referat**

Michel Poiccard, spillet af Jean-Paul Belmondo, er filmens hovedperson. Vi møder ham i Marseille, hvor han stjæler en bil. Herefter følger vi hans køretur fra Marseille mod Paris, på hvilken han støder på to motorcykelbetjente. Han skyder og dræber den ene, hvorefter han flygter.

Næste gang vi ser Michel, er han passager i en bil, der kører gennem Paris' gader.

I Paris leder han uden held efter Patricia Franchini, spillet af Jean Seberg. Da Michel mangler penge, kontakter han en kvindelig bekendt, som han stjæler kontanter fra.

Derefter fortsætter han til et rejsebureau, hvor han spørger efter en hr. Tolmachov – dog forgæves. Han leder igen efter Patricia, som han finder på Champs Elysees, hvor hun sælger aviser.

Han har også bedre held anden gang, med at opsøge hr. Tolmachov, som giver ham en check, hvilken han ikke selv kan indløse, så han forsøger at få fat på Antonio Berutti over telefonen – uden held.

I det øjeblik Michel forlader kontoret, ankommer politiet for at lede efter ham og får bekræftet hans tidligere tilstedeværelse. Om aftenen mødes Michel og Patricia, men Patricia må forlade ham, da hun kommer i tanke om en aftale med en journalist. Da Patricia kommer hjem dagen efter, er Michel i lejligheden.

Michel forsøger at finde Antonio. Da det er svært at få fat på ham, må han skaffe penge på anden måde – hvilket aldrig er på lovligt vis. Rundt omkring i Paris gøres

der ofte opmærksom på, at Michel er kriminel og eftersøgt. Det ses i aviserne og på de elektroniske spisesedler rundt omkring i Paris. Michel bliver ofte genkendt på gaden, men Patricia aner ikke uråd, før politiet opsøger hende på avisen. De opfordrer hende til at ringe, hvis hun ser Michel igen. Da hun forlader stedet, skygger de hende, men hun slipper væk og mødes med Michel.

Samme aften finder Michel endelig Antonio, og de aftaler at mødes dagen efter i en lånt lejlighed, så Michel kan få sine penge, og han og Patricia kan tage til Rom.

Dagen efter, kort før Antonio kommer med pengene, sender Michel Patricia i byen efter mælk og en avis. Inden Patricia vender tilbage til lejligheden, ringer hun til politiet og afslører adressen, hvorpå Michel befinder sig. Da hun kommer tilbage til lejligheden, fortæller hun Michel, at hun har ringet til politiet og forsøger at forklare, at hun ville bevise overfor sig selv, at hun ikke elsker ham.

Michel når lige præcis at advare Antonio, så han når at flygte, før politiet ankommer og skyder Michel. Han løber ned af gaden med Patricia løbende efter sig, da han når enden af gaden, falder han om.

### **3.3 Den klassiske Hollywood-gangsterfilm**

Som tidligere nævnt kan Jean-Luc Godards film fra 1959 til 1968 inddeles i to kategorier. Genrefilm og sociologiske film. Med *Åndeløs* begyndte Godard at eksperimentere med genrefilmens konventioner. Filmen er tydeligvis inspireret af 30erne og 40ernes hollywoodske gangsterfilm, men trækker ligeledes på inspirationen fra 40erne og 50ernes film noirs stil.

*Åndeløs* er ikke bare en gangsterfilm, fordi den handler om gangsteren Michel Poiccard. Dramaturgien, strukturen og persongalleriet har en stor del tilfælles med denne genre.

Ved en grov generalisering kan man påstå, at de amerikanske gangsterfilms skelet forholder sig som følger:

30'erne og 40'ernes klassiske gangsterfilm udspiller sig sædvanligvis i en storby og kendetegnes ved en "almindelig" småkriminell antihelt forsøger på at klare sig i tilværelsen. Denne har som regel en drøm om respekt, kvinder og penge og skyr ingen midler for at nå sine mål. Som eksempel kan man nævne hovedpersonen Rico (Edward G. Robinson) i Mervyn LeRoys "Little Caesar" fra 1930. Filmen etablerer Rico som en kriminel håndlanger, der drømmer om at opnå succes som underverdenens "bigshot". Og som Rico siger i filmens første sekvens: *Have your own way or nothing – Be somebody.*

Herefter følger man hovedpersonens vej op gennem den lyssky underverden, hvor kriminaliteten tager til og bliver af grovere karakter. Han er nu ikke længere kun småkriminell, men en "ægte gangster", der jages både af politiet og andre rivaliserende gangsterbander.

Under den fremadskridende gangsterkarriere hvor presset øges på "helten", møder hovedkarakteren en smuk kvinde, en femme fatale, som han indleder, eller forsøger at indlede, et kærlighedsforhold til.

Kvinden får ofte vidtrækkende konsekvenser for hovedpersonens videre færden. Hun driver ham til farlige "missioner", der til sidst ender fatalt med, at han enten fængsles eller myrdes af politiet eller et andet gangstersyndikat. Her er filmen "The roaring twenties" fra 1939 af Raoul Walsh et eksempel. Eddie (James Cagney) forelsker sig i Jean (Priscilla Lane), der afviser ham og i stedet flytter sammen med hans ven (Jeffrey Lynn). For Jeans skyld forsøger Eddie at redde vennens liv men bliver skudt ned på åben gade og falder død om.

I film noir og gangsterfilmen er antiheltens fremtoning typisk ikke den "flotte unge mand", men spilles ofte af knap så smukke, atypiske hovedrolleindehavere. Nogle af de største ikoner er Humphrey Bogart<sup>31</sup>, James Cagney<sup>32</sup> og Edward G. Robinson<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Mayo: *The petrified Forest*

<sup>32</sup> Walsh: *White Heat*

<sup>33</sup> LeRoy: *Little Caesar*

Man vil således i *Åndeløs*' historie, kunne se klare lån fra gangsterfilmens dramaturgi.

Michel Poiccard er ligeledes en småkriminell antihelt i storbyen, der avancerer fra at være biltyv til politimorder, hårdkogt gangster og eftersøgt af politiet.

Som filmen skrider frem, intensiveres jagten på Michel. I første omgang læser Michel en avis, der udpeger ham som politimorderen. Siden er han anført med billede, og elektroniske reklametavler vises med påskriften: Politiet indkredser jagten på Michel Poiccard<sup>34</sup>. Avisens effekt for handlingens fremskriden er desuden et klassisk træk inden for gangsterfilmens rammer, det er bl.a. at finde i en film som *Little Ceasar*, hvor Ricos karriere nøje følges af byens aviser.

Under dette forløb er Michel blevet forelsket i Patricia Franchini. Forelskelsen komplicerer livet for Michel og hans videre færden. Han vil tilsyneladende ikke forlade Paris uden Patricia, der ikke bekender kulør med hensyn til Michels kærlige tilnærmelser. Denne følelsesmæssige kamp får en fatal udgang, da Patricia beslutter at angive Michel til politiet. Patricia opfylder således en rolle som ”femme fatale” ved at forråde Michel.

Da politiet ankommer til gerningsstedet flygter Michel til fods, men skydes i ryggen. Her udfylder Michel den klassiske amerikanske gangsterfilmskliche, hvor dommen forlyder, at antihelten bliver skudt ned og dræbt på åben gade – Crime does not pay<sup>35</sup>.

### 3.4 Personkarakteristik af Michel Poiccard

”After all, I’m an arsehole”<sup>36</sup>, siger hovedpersonen Michel Poiccard gemt bag en avis, som den første replik i filmen.

---

<sup>34</sup> På reklametavlen står der: ”...Le Filet se resserre atour de Michel Poiccard...”

<sup>35</sup> Production code. Den amerikanske filmindustriens eget moralkodeks, der udsatte strenge retningslinjer for brugen af erotik, sex, alkohol, vold og kriminalitet. denne Production code blev indført i 1930 og først afskaffet i 1968

<sup>36</sup> *Åndeløs*: 0:00:17

Kort efter sænkes avisen, og Michel kommer til syne. Ved første øjekast ligner han den traditionelle gangsterfigur. Med et sammenknebet blik, en cigaret hængende i mundvigen og iført en sort hat, der er trukket ned over hovedet, så den dækker hans ansigt, ligner Michel den arketypiske gangster. Fremtoningen bekræfter replikkens råhed og udsagn. Her er en mand, der ikke har reelle hensigter i livet.

Michel iscenesætter således sig selv som en gangster fra den hollywoodske filmtradition med hang til hurtige biler, smukke piger og rappe replikker. Således ser vi ham i bilturen fra Paris til Marseille i en stjålen Alfa Romeo, hvor han leger med pistolen og kigger efter de unge kvindelige blaffere, hvem han ikke tager op, da de, som han siger, ligner hunde.

En del af denne iscenesættelse ser vi også, da han i scenen foran biografen beundrende betragter billedet af Humphrey Bogart og som cadeau til dette ikon, gnider han sig over læben, hvilket refererer til et af Bogarts personlige træk<sup>37</sup>. ”For en generation af unge biografgængere [...]repræsenterede Humphrey Bogart simpelthen den virile heroisme par excellence, trangen til spænding og evnen til at klare sig”<sup>38</sup>.

Denne etablering af Jean-Paul Belmondos rolle er ambivalent. For nok opfylder Michel udadtil den hårde, frække og aggressive karakter, til hvilken der hører en facade med jakkesæt og stor cigar, der agerer som potensforlænger, men som beskuer lærer vi, at Michel tidligere har været steward og er gift. Disse personlige forhold tyder ikke på en benhård ”mug”, men snarere på en fortabt skæbne, der er kørt af sporet og leder efter en mening med livet.

---

<sup>37</sup> Andrew: s. 13

<sup>38</sup> Monty & Piil: s. 164 (1970)



Michel har ikke den samme målsætning som de ”gamle” gangstere. Ganske vist myrder han en betjent og stjæler biler, men han har intet formål til at understøtte hans valg.

I *White Heat* motiveres hovedpersonen af penge og moderens anerkendelse<sup>39</sup>, i *Little Caesar* af prestige og respekt<sup>40</sup>, men i *Åndeløs* udebliver motivet og forklaringen på den udløsende faktor. Michel mangler den store plan, og Godard leverer ikke svaret på hans handlinger. *Åndeløs*’ Michel kan ikke leve op til det årsags-virkningsforhold, der kendetegner Hollywoods traditionelle gangsterikoner, men forbliver ufuldendt og forvildet. ”After all, yes, I must. I must”<sup>41</sup>, siger Michel, men hans reaktion følges ikke op af en logisk aktion - hvad er det, han skal?

Dermed trækker Michel gangsterkarakteren ned på et dagligdagsniveau.

Michel lever efter den kriminelles kodeks men i en forhutlet utilrettelagt version.

I *White heat* skyder Cody Jarrett togføreren, da togføren overhører hans navn. Mordet er en nødvendighed i forsøget på at udføre et vellykket røveri og et hierarkisk, prestigemæssigt avancement<sup>42</sup>.

Da Michel skyder betjenten<sup>43</sup>, virker det uigennemtænkt, akavet og absolut uden mening. Som Christian Braad Thomsen pointerer, er politimordet overflødig<sup>44</sup>.

Michel er rastløs, og hans person er altid i bevægelse, konstant søgende efter forankring i livet.

Den antagelse understøttes af Michels forsøg på at finde et horoskop i New York Herald Tribute.

”The future. I wanna know the future. Don’t you?”<sup>45</sup>

---

<sup>39</sup> Walsh: *White Heat*

<sup>40</sup> LeRoy: *Little Caesar*

<sup>41</sup> *Åndeløs*: 0:00:20

<sup>42</sup> Walsh: *White heat*.

<sup>43</sup> *Åndeløs*: scene 2

<sup>44</sup> Braad Thomsen: s.131 (1994)

<sup>45</sup> *Åndeløs*: 0:10:45

Michel er en drømmer - en karikatur i en filmverden. Han glorificerer antihelten og dennes status, men kan, som David Bordwell fremhæver, ikke selv opfylde rollen<sup>46</sup>. Han er dermed hverken i stand til at fungere indenfor det normale samfunds rammer eller den fiktive verden, som han hele tiden refererer til.

Han fremstår som en ung, eksistentielt forvirret gavflab, der uden skrupler bruger løs af omgivelserne i en egocentrisk leg. Han nægter at gå på kompromis og udnytter enhver mulighed til at fremme egen vinding. Gennem filmen stjæler Michel 5 biler, hugger penge fra en veninde og en tilfældig mand på et herretoilet.

Således virker han på beskueren som en gedigen bluffmager, der selvsagt ikke er til at stole på. Elsker han virkelig Patricia, eller bruger han hende blot i seksuelt øjemed?

Flere gange i løbet af filmen fortæller han Patricia, at han elsker hende, men udtalelserne virker konstruerede og usandsynlige, og Michels flatterende erklæringer afløses ofte af anstødelige udtalelser som i Patricias lejlighed:

“Michel: I want to sleep with you because you are beautiful

Patricia: No, I'm not.

Michel: Then because you are ugly<sup>47</sup>

Eller da han, ligeledes i lejligheden, erklærer hende sin kærlighed på gådefuld vis:

”I love you, but not the way you think”<sup>48</sup>.

Michel Poiccard er en figur, der kun ser fremad – hvad kan indtages, hvad kan erobres? Derfor er hans forhold til Patricia mere indviklet og ambivalent, da hun ikke så nemt vil lade sig erobre.

Mellem ingenting og sorg - hvad vil du da vælge? spørger Patricia Michel som henvisning til *Wild Palms* af William Faulkner. Hertil svarer Michel:

---

<sup>46</sup> Bordwell & Thompson: kap. 11 (2005)

<sup>47</sup> *Åndeløs*: 0:34:15

<sup>48</sup> *Åndeløs*: 0:43:10

”Grief’s stupid. I’d choose nothing. It’s not better, but grief’s a compromise. I want all or nothing. And now I know. Now I do.”<sup>49</sup>

Sorg er ikke alene et kompromis men også en forankring i fortiden, som Michel filmen igennem søger bort fra (hans kone, bilturen fra Marseille til Paris, flugttanken om at stikke af til Rom etc.) Michels udsagn om, at han vil have det hele, er dermed et karakteristisk træk. For når Michel vil have det hele, hvordan skal han så, i forskellige situationer, kunne træffe et valg eller vælge noget fra? Hans karakter er modsatrettet og hans valg vilkårlige.

Michel er umulig at afkode og som en konsekvens deraf, vil man som beskuer ikke se ham som den nye glamourøse ”Bogey”, men snarere som en lille dreng i en legetøjsbutik ude af stand til at vælge mellem det ene eller det andet stykke legetøj. Tvetydigheden bliver total, hvis man sætter den i forhold til Michels anknytning til gangsterkarakteren, der nærmest virker determinerende på hans skæbne. Da Patricia siger: “I want to know what’s behind your face”<sup>50</sup>, kigger Michel blot ud i luften, tager sin cigaret ud af munden og gnider sig over læben, igen som en reference til ikonet Bogart (jf. ovenfor). Og da han, som tidligere nævnt, ville vælge ingenting, hvis ikke han kan få alt, er det netop ingenting, han ender med. Da Patricia angiver ham til politiet og ”vælger” ikke at elske ham, må han enten gå på kompromis eller stå tilbage med ingenting.

I stedet for at flygte fra politiet med det samme bliver Michel og venter på Antonio Berutti, der ankommer med pengene. Han tilbyder Michel sin bil som flugtmulighed, men i stedet for at tage imod tilbuddet siger Michel følgende:

”No, I’m staying. I’ve had enough. I’m tired. I want to sleep”<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> *Åndeløs*: 0:44:25

<sup>50</sup> *Åndeløs*: 0:43:15

<sup>51</sup> *Åndeløs*: 1:23:00

Han ender med at blive skudt ned af politiet, han står dermed tilbage med ingenting. Den eksistentielt søgende karakter går dermed i clinch med et deterministisk affødt gangsterforhold. For beskueren forbliver Michel en perpleks karakter.

### 3.5 Personkarakteristik af Patricia Franchini

Den amerikanskfødte skuespillerinde Jean Seberg spiller den på én gang prætentiose og naive Patricia Franchini.

Hun omtales første gang under Michels køretur til Paris, hvor han sidder og synger hendes navn, men vi ser hende først, da hun, med sin tykke amerikanske accent, spankulerer ned ad Champs Elysée som sælger af avisen New York Herald Tribune. Hun er kortklippet, iklædt sorte jeans og en reklame t-shirt påtrykt avisens logo. En, for samtiden, klichifyldt karakter er præsenteret, og det kommer ikke som nogen overraskelse, da vi senere lærer, at hun er studerende og aspirerende journalist.

Patricia er kun 20 år og er stadig afhængig af sine forældre, idet hun studerer på Sorbonne, ellers vil hendes forældre ikke sende hende penge. Dette bliver et af svarene på Michels invitation til Rom<sup>52</sup>.

Alligevel forsøger hun konstant at overbevise sig selv om, at hun er uafhængig, ikke så meget på det økonomiske niveau, men snarere på et mere eksistentielt plan og i relation til Michel Poiccard. Hun afslører sit forhold til ham, da de snakker i lejligheden:

”You Know, you say I was afraid, Michel... It’s true: I’m afraid because I want you to love me... And then, I don’t know, at the same time, I want you not to love me anymore, I’m very independent, you know.”<sup>53</sup>

Dette selvmodsige udsagn bliver Patricias kamp filmen igennem. Hendes forbindelse til Michel forbliver enigmatisk. Til tider hengivende – andre gange

---

<sup>52</sup> *Åndeløs*: 00:11:17

<sup>53</sup> *Åndeløs*: 00:42:40

afvisende, hvilket gør både Michel og beskuer forvirret, da det udvisker grænserne for at afkode hendes skiftende karakter.

Patricia fungerer mere som en moderne kvinde. Hun bruger ikke bh, taler forholdsvist åbent om seksuelle forhold og er ikke bange for at bruge sin lillepigeagtige, kvindelige charme. For eksempel kysser hun med den journalist, der giver hende interviewet med forfatteren Parvulesco<sup>54</sup>. Samme forfatter præsenterer beskueren for en idé om, at hun ikke blot er en moderne kvinde, men en amerikansk moderne kvinde, idet han om amerikanske og franske kvinder siger:

”There’s no comparison between French and American women. The American woman dominates man. The French doesn’t... yet.”<sup>55</sup>

Det kan diskuteres, om Patricia direkte dominerer Michel, men hun har i hvert fald en egenskab, der på et noget svævende plan tiltrækker Michel og styrer ham til at blive i Paris på trods af politiets intense eftersøgning.

Patricias amerikanske baggrund understreges ved flere lejligheder. Udover de to mænd hun møder, taler og flirter med, føromtalte journalist og forfatter, er hendes franske også præget af en amerikansk accent og ordstilling. Michel bruger også gløser og slang, til hvilke Patricia må bede om en forklaring, men det er ikke kun sprogligt, at hun afslører sin nationalitet. Hendes type ville i tiden også kunne genkendes som amerikaner. Som Gilbert Salachas fremhæver, er hun ”en lille intellektuel >made in USA<”, der kun mangler denne types karakteristiske briller for at udfylde rollen totalt<sup>56</sup>. Således vil man også kunne fremhæve Patricias kulturelle interesser. Hun læser Faulkner og citerer Dylan Thomas. Hun siger, hun skriver på en selvbiografisk roman. På sit værelse har hun plakater og postkort af bl.a. Paul Klee, Pablo Picasso og Renoir, og ligeledes ser vi hende, i værelset, sætte Johan Sebastian Bach på pladespilleren og Wolfgang Amadeus Mozart, da hun og Michel gemmer sig i atelieret.

---

<sup>54</sup> *Åndeløs*: 00:25:48

<sup>55</sup> *Åndeløs*: 00:54:56

<sup>56</sup> Monty & Pill: s. 79 (1966)

Denne overfladiske intellektuelle prægning står i kontrast til en anden side af Patricias ageren.

De ord Patricia ikke forstår, som f.eks. ”Le Champs” som forkortelse af Champs Elysée, er sammen med hendes lillepigeagtige gestik med til at fremstille Patricia som værende naiv eller i hvert fald umiddelbar. Et eksempel på den omtalte gestik kunne være, da hun balancerer på metalknopperne i en fodgængerovergang<sup>57</sup>, eller at hun ikke kan lade være med at grine, da Michel siger, at han vil kvæle hende, hvis hun ikke smiler, inden han har talt til otte.<sup>58</sup>

Man kan som beskuer undre sig over, at hun aldrig fatter mistanke til Michels kriminelle forhold.

Det virker ikke til at bekymre Patricia, at Michel ofte skifter bil eller bærer rundt på en anden mands pas. Hun spørger til navnet Laszlo Kovaks, men reagerer ikke videre på Michels noget tvivlsomme svar.<sup>59</sup>

Det er også en mulighed, at Patricia ikke er naiv men hele tiden er klar over, at han er kriminel. Tidligt i filmen får hun at vide, at han har fjender, hvilket antyder, at han er inde i det kriminelle miljø<sup>60</sup>. Hendes reaktion, da politiet opsøger hende på avisen, kunne tyde på, at hun hele tiden har været bevidst om Michels lyssky gerninger.

Patricia har en analyserende indgangsvinkel - både til Michel og sig selv. Det er i høj grad hendes fornuft, der styrer hende. Hun tænker på sin karriere (hendes studie på Sorbonne) frem for kærligheden og afviser Michel, da han foreslår, at de skal tage til Rom<sup>61</sup>.

Hendes tilgang til Michel er meget undersøgende. Hun vil vide, hvad han synes om musik, litteratur og ”livet”, som om hun ønsker, at han er mere intellektuel. Michel svarer sjældent på hendes kulturelle spørgsmål, men taler for det meste udenom.

---

<sup>57</sup> *Åndeløs*: 00:26:33

<sup>58</sup> *Åndeløs*: scene 25

<sup>59</sup> *Åndeløs*: 00:32.26

<sup>60</sup> *Åndeløs*: 00:10:02

<sup>61</sup> *Åndeløs*: 00:11:42

Eksempelvis da Patricia vil vide, hvad Michel synes om William Faulkner citatet, svarer han i første omgang ikke, men begynder at omtale vigtigheden af kvinders tæer. Når hun prøver at finde ud af, hvad han synes om hende, svarer han ligeledes affejende:

”Patricia: Say something nice to me.

Michel: What?

Patricia: I don’t know.

Michel: Well neither do I.”<sup>62</sup>

Patricias forhold til Michel svinger filmen igennem. Hun er i starten afvisende og lidt ligeglad med ham, de har kun et meget kort bekendtskab bag sig, da de i filmen første gang mødes ved Champs Elysses.

Det lettere kølige forhold ændrer sig i løbet af deres ophold på Patricias værelse, hvilket blandt andet ses, da de vinker farvel til hinanden, før Patricias interview med Pavalesco. Michel pjatter, Patricia griner og sender fingerkys, hvilket for beskueren insinuerer, at deres følelsesmæssige forbindelse er positivt styrket, og at Patricia tvivler mindre på forholdets karakter. Denne status bliver sat på prøve og bestyrket, da politiet henvender sig til Patricia på avisen. De truer hende, og presser hende ud i valget mellem tryghed og Michel. Hun vælger Michel, og det ser ud til, at hun vil gå linen ud med ham. Hun ikke bare dækker over ham, men leder også politimanden, der skygger hende, på afveje, og advarer Michel, samt hjælper ham med at stjæle en bil senere.

Alligevel overrasker hun Michel og beskueren ved igen at skifte rolle og forråde ham, da hun melder ham til politiet. Det argument, Patricia giver som motiv, virker ganske ulogisk med de foregående sekvenser in mente:

”Patricia: I don’t want to be in love with you. That’s why I called the police. I stayed with you because I wanted to be certain that I was in love with you... or that I wasn’t

---

<sup>62</sup> *Åndeløs*: 00:33:16

in love with you. And because I am mean to you ... it proves that I am not in love with you.”<sup>63</sup>

David Bordwell siger i sin artikel “The art of cinema as a mode of the film practice”: [... ] in *A bout de soufflé*, the reasons for Patricia’s betrayal of Michel remain unknown;”<sup>64</sup>

Bordwell har i en vis forstand ret, hverken vi som beskuer, eller Michel kan rigtig godtage hendes ræsonnement.

Dette fornuftsstridige træk tilføjer yderligere en nuance til Patricias person.

Hvis Patricia ville bevise overfor sig selv, at hun ikke elsker ham, kunne hun forlade ham, men i stedet får hun indirekte indflydelse på Michels død. Hun bliver således en noget skæv femme fatale. Hvad vinder Patricia ved at sælge Michel? Hun køber ikke sig selv fri, som eksempelvis Cody Jarretts (James Cagney) kone (Virginia Mayo), der forsøger at udlevere ham i slutningen af *White Heat*. Hun virker heller ikke holdt fast i et ulykkeligt kærlighedsforhold som Cora Smith (Lana Turner) i *The Postman always rings twice*. Hendes valg virker ikke listigt, men uforståeligt da Michel ikke har noget at udsætte på hende. Ligeledes løber hun efter Michel, da han afslutningsvis flygter fra politiet og skydes i ryggen. Da Michel til sidst dør og lukker øjnene forbliver Patricia gådefuld.

En interessant ting er, at hun måske alligevel får opfyldt et af sine ”ønsker”.

Da hun og Michel taler om *Wild Palms*, fremhæver Patricia slutningen:

”Between grief and nothing, I would take grief”<sup>65</sup>.

Da Michel dør, står hun således ikke tilbage med ingenting - men med sorgen.

Hun vender blikket mod kameraet og overtager Michels ”Bogart-gestik” ved at føre fingeren over læben og kigge direkte ud på beskueren. Hun formår således ikke at løsrive sig helt fra Michel, men forbliver en dobbelttydig, arbitrær størrelse. En uafklaret karakter, der ligesom Michel filmen igennem, peger i alle mulige retninger.

---

<sup>63</sup> *Åndeløs*: 01:20:41

<sup>64</sup> Bordwell: s. 717-718

<sup>65</sup> *Åndeløs*: 00:44:25



## **3.6 Mise-en-scene**

### **3.61 Film noir**

”Even before *Cahiers [du cinema]*, Bazin, Doniol-Valcroze, and others created a ciné-club called Objectif 49 which showed film noir, like *Gilda* and *Fallen Angel*. ... *Fallen Angel* and its type became a model for *Breathless*”<sup>66</sup>

Ligesom en stor del af sine kollegiale artsfæller, var Jean-Luc Godard stor tilhænger af den slags film, der af franske filmkritikere var tildelt prædikatet film noir. Denne type ”mørke film” var hovedsageligt amerikanske og blev produceret i 1940’ernes og 1950’ernes Hollywood. Begrebet film noir skal ikke opfattes som en bestemt genre men mere som en særlig stemning eller ånd i de film, der klassificeres som sådan. Det er en betegnelse, der som regel bruges på film med en mørk og dystert stemning, og som oftest bliver brugt i forbindelse med genrer som detektiv/krimidramaet og gangsterfilmen.

Karaktererne er kendetegnet ved en tilstræben efter hierarkisk advancement, eller ved en fortidsflugt der på forhånd er dømt til fiasko. En gennemgående figur er den såkaldte femme fatale, den udspekulerede kvinde der leder helten i fordærv.<sup>67</sup>

### **3.62 Belysning**

Med rødder tilbage i den tyske ekspressionisme, hvor lyssætningen ofte bruges som et dramatisk og skræmmende virkemiddel<sup>68</sup>, spiller belysningen inden for film noir stor betydning. Den traditionelle 3-punkts belysningsregel bliver i høj grad revurderet

<sup>66</sup> Andrew: s. 12

<sup>67</sup> Schepelern

<sup>68</sup> Her vil man som eksempel kunne fremhæve A.W. Murnaus *Nosferatu* fra 1922, hvor Marx Schrecks grev Orlock-figur gøres mere mystisk og skræmmende ved hjælp af et kraftigt fokus på lyssætningens funktion. Lyset spiller på et kontrastforhold mellem sort og hvid. Vampyrfiguren og slottets bygninger kaster lange sorte skygger som et bevidst dramatisk valg fra Murnaus side.

i den klassiske film noir fremstilling. Der findes en tendens til i højere grad at vægte hovedlyskildens dominans og til tider helt at udelade alle andre former for supplerende belysning. Denne *low-key*<sup>69</sup> belysning skaber et kontrastfyldt univers, den såkaldte *chiaroscuro*<sup>70</sup> effekt, hvori billedets mørke regioner formørkes, og det lyse forstærkes. Dette virker understøttende for det eventuelle formål at pointere to karakterers ulighed, idet der ikke i lige så høj grad findes en flydende lysbaseret grænse men nærmere en skarpt markeret grænse imellem det mørke og det lyse. Der kan her drages tydelige paralleller til forholdet imellem Michel og Patricia. Som individer taler de sammen, men på trods af at de begge benytter sig af det samme sprog, taler de til stadighed forbi hinanden.

På trods af Godards, eller nærmere kameramand Raoul Coutards, totale mangel på kunstig lyssætning, imiterer han en del af de træk, der gjorde sig gældende inde for denne under-genre. Han formåede via de tilgængelige lyskilder, der befandt sig på de givne locations at skabe et tydeligt referencemønster, inden for hvilket han spiller på intertekstualiteter som en *homage* til de, for samtiden, forholdsvist underkendte film han tilbad. Dette ekspliciteres, rent lyssætningsmæssigt, bl.a. i scene 29. Michel har udset sig den bil, han ønsker at stjæle og som forsikring imod at blive opdaget, følger han bilens ejer til dørs. De befinder sig begge i den ubelyste elevator, hvor Michels brændende tændstik står som stærk kontrast til mørket. Ved brugen af denne *chiaroscuro* effekt bliver der spillet på den dobbelthed, eller dualitet, Michel indeholder. Han fremstår på én gang som den benhårde gangster, men samtidig er det et selvopstillet ideal, han ikke formår at leve op til.

Et andet eksempel er deres vandring igennem en mørk passage med retning mod Champs Elysée. Gaden fremstår i den fjerne udgang som den lyse kontrast til omkringliggende mørke, i hvilket Patricia og Michelle befinder sig<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Bordwell & Thompson: s. 196 (2005)

<sup>70</sup> Bordwell & Thompson: s. 196 (2005)

<sup>71</sup> *Åndeløs*: scene 35

Det kan desuden ses ved deres besøg i biografen, hvor de ser den amerikanske western ”Westbound”.<sup>72</sup> De to kyssende hovedkarakterer, beskåret i et close-up ved deres ansigter, fremstår skarpt belyst af den på lærredet rullende film. Baggrunden, eller manglen på selv samme, er med sit ekstreme mørke med til at understrege kontrasten imellem personerne og den ydre verden. De befinder sig i en tilstand af samhørighed, en kort stunds forening, hvor alle samfundsoptillede idealer undermineres, i troen på at kærligheden står som den mest bæredygtige kraft.

### 3.63 Skuespillerne, replikkerne, birollerne og statisterne.

“How do I direct actors? I give lots of little instructions and I try to find just the essential gestures. This film is really a documentary on Jean Seberg and Jean-Paul Belmondo”.<sup>73</sup>

Dette er Jean-Luc Godards egne ord om *Åndeløs*' personinstruktion.

Filmens skuespil og replikkerne virker til tider realistiske, andre gange som i en amerikansk gangsterfilm eller en hollywoodsk farce, og i nævneværdige tilfælde som konstruerede intellektualiserende teatraliske kvababbelser. Dialogerne er ofte uden logisk sammenhæng og virker improviserede, men sådan forholder det sig ikke. Godard havde inden filmens påbegyndelse en ramme for filmens forløb, og replikkerne er blevet nedfældet, samme dag som optagelserne skulle indspilles<sup>74</sup>. Ligeledes er lyden eftersynkroniseret, og det har derfor været muligt at ændre eventuelle ”forkerte” tonefald eller småfejl<sup>75</sup>. Et eksempel på filmens realistiske

---

<sup>72</sup> *Åndeløs*: scene 38

<sup>73</sup> Andrew: s. 168

<sup>74</sup> *Le Monde*, March 18, 1960. Oversat af Dudley Andrew. Godard udtaler, om indspilningerne af *Åndeløs*, i et Interview med Yvonne Baby. ”I improvise nothing. I took a great many unorganized notes and then wrote the scenes and the dialogue. Before beginning the film I sorted these notes and came up with a general plan. This framework allowed me later to rework every morning the eight pages corresponding to the sequence I was supposed to shoot that afternoon”.

<sup>75</sup> Jf. Lyd

skuespil ville være brugen af ”ufrivillige statister”. Flere af filmens optagelser, der foregår i Paris’ gader, er optaget uden de forbipasserendes vished. Således vil man eksempelvis kunne se folk vende sig om efter Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) og Patricia Franchini (Jean Seberg), når de passerer ved Champs Elysses<sup>76</sup>.

”Statisterne” giver filmen et dokumentarisk præg med deres nysgerrige blikke vendt mod kameraet og skuespillernes ageren.

Flere af birollerne virker som flade indskud, som eksempelvis Antonio Berutti (Henri-Jacques Huet) og de to kvinder Michel først ses sammen med, samt manden der anmelder ham (Godard). De medvirker, som Gilbert Salachas antyder, udelukkende som elementer anbragt på Michels bane af handlingsmæssige årsager<sup>77</sup>. Andre biroller fortæller små komiske anekdoter fra hverdagen og får samtidig en fortællermæssig, genrebetegnende og tematisk funktion.

Her er eksempelvis den amerikanske journalist Van Doude (Roger Van Doude), der fortæller historien om pigen, han glemte at gå i seng med. Han bliver en noget vag konkurrent for Michel i forsøget på at fange Patricias gunst, men hans rolle understøtter en emotiv ændring i forholdet mellem Patricia og Michel. I det første møde med Van Doude ser vi således Patricia kysse ham<sup>78</sup>, hvilket antyder en ligegyldighed i hendes relation til Michel.

Da Patricia igen møder Van Doude, ved fortovscafeen sammen med Antonio Berutti og Michel, er billedet vendt. I denne scene synes hun mere optaget af Michels tilstedeværelse end Van Doudes tilnærmelser. Michel og Patricias blikke mødes flere gange i løbet af dette korte forløb, og hun vinker med en teatralisk gestus hen imod Michel.

---

<sup>76</sup> *Åndeløs*: 0:09:25

<sup>77</sup> Monty & Piil: s. 75 (1966)

<sup>78</sup> *Åndeløs*: 0:25:52

Ligeledes fungerer birollerne som genremæssig kolorit og brud på filmens narrative tempo. Således er detektiven Vitals skuespil (Daniel Boulange), da han opsøger Tolmachoff (Richard Balducci), indbegrebet af en typisk hårdkogt betjent fra 50ernes film noir, målrettet og opsøgende, men skifter karakter til en gestikulerende farcelignende komiker<sup>79</sup>, da han i samme scene løber ud på gaden for at kigge efter Michel. Komikken følges op, da hans makker senere skygger Patricia i jagten på Michel. Hun er på intet tidspunkt i tvivl om, at hun bliver skygget, og skuespillet underminerer den potentielle *suspense*, en sådan scene ellers indbyder til. Dermed understreger birollerne skuespillets vægelsindede natur og filmens genremæssige skiftende form.

Som et eksempel på birollernes temposkiftende karakter kan vi fremhæve forfatteren Parvulesco (Jean-Pierre Melville) hvis funktion, udover at bekræfte Patricia som en spirende journalistaspirant, trækker filmen ned i tempo og skaber en mystik omkring filmens tematik og intellektuelle/kulturelle referencer. Det er ikke en tilfældighed, at det er Jean-Pierre Melville<sup>80</sup>, der er tildelt rollen som den karismatiske, autoritære forfatterskikkelse der interviewes omkring forskellige politiske og kulturelle spørgsmål (forholdet mellem moderne mænd og kvinder, Rielke som en stor poet etc.), og hvis rolle synes at vække stor respekt blandt de tilstedeværende journalister. Ved at lade Jean-Pierre Melville spille denne rolle skaber skuespillet, og de noget konstruerede replikker, en kringlet metatekstuel reference mellem filmen og dens hovedpersoner, hvilket tydeliggøres da Patricia spørger til hans største ambition i livet.

---

<sup>79</sup> Farce, komisk spil hvor hovedvægten er lagt på fysiske gags, ofte af ekstrem og naturstridig karakter, og en meget karikeret spille- og fortællestil. (Rosinante filmleksikon red. Schepele, Peter 1.paperbackudgave 3. oplag, 2002.)

<sup>80</sup> Melville, Jean-Pierre (opr. Jean-Pierre Grumbach), 20.10.1917 – 2.8.1973. Fransk instruktør der debuterede i 1947. Lavede flere politi og gangsterfilm. Var ligesom Jean-Luc Godard interesseret i amerikansk film og kultur og tog sit kunstner navn, Melville, fra den amerikanske forfatter Herman Melville. (Rosinante filmleksikon red. Schepele, Peter 1.paperbackudgave 3. oplag, 2002.)

Parvulescos replik er: "To become immortal and then to die". Replikken kan henstå som en reference til filmhistoriens store ikoner (eksempelvis Humphrey Bogart) men kan ligeledes skabe et billede af Michels fatale skæbne i filmens videre forløb.

Trods birollernes funktioner forbliver de stereotyper og deltager kun i korte øjeblikke af filmen. Parvulesco optræder således kun en gang (interviewet), Von Doude ses to gange (på restauranten og fortovscafeen) og detektiverne tre gange (i mødet med Tomachoff, skygningen af Patricia, og nedskydningen af Michel).

Ved at negligere birollerne til et minimum kan man retfærdiggøre Godards udsagn om at se filmen som en "dokumentarfilm" om Belmondo og Seberg (jf. ovenfor). Michel og Patricia er de altdominerende hovedrolleindehavere hvis liv vi følger. En vigtig pointe er, at Jean-paul Belmondo<sup>81</sup> og Jean Seberg<sup>82</sup> begge kun havde medvirket i få film inden *Åndeløs*. Dette er selvfølgelig bestemt ud fra et økonomisk perspektiv<sup>83</sup>, men påstanden er, at skuespillernes "ægte" fungerer på et mere hverdagsligt plan, da disse ikke på forhånd er berømte, hvilket ville fjerne fokus fra filmen og skuespillets realistiske gennemslagskraft.

Både Michels og Patricias gestik fungerer naturligt og "ægte" og specielt i lejlighedsscenen fungerer skuespillet dokumentarisk og virker improviseret. Dialogerne er ofte usammenhængende, spørgsmålene følges ikke umiddelbart op af et logisk svar og er ulogiske i sammenhæng med filmens narrative niveau. Således taler Patricia om det smukke ved slutningen på William Faulkners *Wild Palms*, og Michels første "svar" omhandler vigtigheden af smukke fødder på en kvinde. Skuespillet er pjattende og spontant gestikulerende.

---

<sup>81</sup> Jean-Paul Belmondo havde inden *Åndeløs* medvirket i: *Charlotte et son Jules* (1958); *Vildfaren ungdom* (1958) og *Elskerinden* (1959).

<sup>82</sup> Jean Seberg havde inden *Åndeløs* medvirket i: *Jeanne d'Arc* (1958) og *Farlig Sommerleg* (1959).

<sup>83</sup> Monty & Piil: side 81 (1966) Godard optog filmen for egne midler. Filmens totale omkostninger var på omkring 650.000 kroner.

De skærer ansigter og spiller forskellige små spil (hun kigger på ham igennem en sammenrullet plakat, han ”kvæler” hende etc.). Det uvilkårlige skuespil og de konstante ændringer i ”dialogernes” temperament fremhæver filmens realistiske præg og hverdagslige væsen.

Patricias replikker er ofte af intellektuel karakter som når hun, henvendt til Michel, siger: ”I want us to be like Romeo and Juliet”,<sup>84</sup> eller da hun hænger en Pierre-Auguste Renoir plakat på hendes ”badeværelse”, hvor Michel kærtegner hendes bagparti:

“Patricia: I’ll put my poster in the Bathroom.

Michel: Can I phone? (Michel tager hende på bagdelen).

Patricia: It is not bad here.

Michel: Just fine.

Patricia: You like my poster?

Michel: Not bad.(Michel ophører med at kærtegne Patricias bagdel).

Patricia: Renoir’s a really great painter.

Michel: I said, not bad!”<sup>85</sup>

Patricias replikker er spørgende, søgende efter Michels mening, men Michels berøring antyder en helt anden hensigt, og han svarer affærdigende. De taler ikke samme sprog. Michel er fræk og ubehøvlet, hvilket ekspliciteres når han i en replik spørger, om han må urinere i hendes håndvask, eller gestikuleres da han i en senere sekvens løfter op i kjolen på en fremmed kvinde. Skuespillets ageren og replikkernes konstruktion forventer et ”svar”, men filmen forbliver tvetydig. Belmondos rolle som Michel nægter, via sine udtalelser og frække ageren, at tage stilling til noget som helst. Spillet mellem Michel og Patricia skaber altså en moderne, usagt kritik af kunsten. Michel siger, at Renoir er ”not bad”, spørger om William Faulkner er en fyr Patricia har været i seng med og standser med beundrende mine op ved billedet af

---

<sup>84</sup> *Åndeløs*: 0:30:48

<sup>85</sup> *Åndeløs*: 0:35:23

Humphrey Bogart. Skuespillet og replikkernes spontane karakter medvirker til at give Michel et proletarisk lømmelagtigt udtryk. Ligeledes kommenterer og understreger det filmens tænkemåde, hvor alle kunstneriske virkemidler blandes sammen og hvor Faulkner, Renoir og Bogarts ”kunstneriske værdi” trækkes ned på samme niveau, hvilket bringer lignelser til popkunstens brogede ikondyrkelse af eksempelvis Marilyn Monroe eller Tse Sung Mao<sup>86</sup>.

Jean Seberg skaber en illustration af Patricia som en lillepigeagtig og forførende kvinde, og når dette sammenstilles med replikker om kunst, musik og litteratur, bliver hun igen et billede på flertydighedens konstante filmiske væren.

På steder i filmen skifter skuespillet karakter hen imod et mere teatralisk udtryk. Da Patricia fortæller Michel, at hun har angivet ham til politiet, flyder dialogen sammen, og Patricia og Michel citerer nærmest hver deres monolog. ”Monologerne” isolerer karaktererne fra hinanden og underbygger den sindsstemning hvori disse befinder sig.

Opsummerende kan man sige, at det samlede billede af skuespillets og replikkernes pondus giver filmen en realistisk, hverdagslig og konstant skiftende æstetik. De dominerende, spontane og atypiske hovedaktører, hvis replikker ikke altid følges op af et logisk svar eller en følelsesmæssig aflæselig gestik, influerer på filmens narrative tempo. Deres konstante skift mellem det infantilt legende (eks. da Michel peger med pistolen fra handskerummet og siger lyde) til højkulturelle citationer (eks. da Patricia citerer William Faulkner) forlader beskueren i en konstant søgen efter filmens mening. De stereotype (Valti), narrativt fortællende (Von Doude) og kulturelt orienterede biroller (Parvulesco) trækker ligeledes filmens logik, tematik og rytme ud i diverse yderpunkter, hvor også statisterne giver filmen et særskilt dokumentarisk præg. Således er skuespillet en del af det brogede kludetæppe, der tegner Åndeløs' mise en scene.

---

<sup>86</sup> Jf. Samtidskunsten



### 3.64 Intertekstualitet

“People in life quote as they please, so we have the right to quote as we please”.

Therefore I show people quoting, merely making sure that they quote what pleases me. In the notes I make anything that might be use for a film, I will add a quote from Dostoievsky if I like it. Why not? If you want to say something, there is only one solution: say it.”<sup>87</sup>

Således har Jean-Luc Godard udtalt sig, om de mange citater han bruger i sine film og instruktørens berettigelse til selv samme. De mange intertekstuelle referencer virker i *Åndeløs* næsten som et teknisk virkemiddel. De peger i alle retninger – hovedsageligt indenfor litteratur og film.

Allerede før det første minut af filmen er gået, ser vi den første intertekstuelle reference. Michel Poiccard gnider sig over læberne med sin tommelfinger. Denne gestus er muligvis den mest brugte reference i *Åndeløs*, og peger på Humphrey Bogart som havde denne vane<sup>88</sup>.

Det er også en filmisk henvisning til Howard Hawks’ westernfilm *Rio Bravo* (1959), hvor Dude (spillet af Dean Martin) laver selv samme bevægelse, da han står overfor Chance (spillet af John Wayne).

”Denne gestus udtrykker på en gang frygt, ydmyghed og beundring, og i denne henseende svarer Belmondos holdning overfor Bogart temmelig nøje til Dean Martins over for John Wayne i *Rio Bravo*.”<sup>89</sup>

Med det in mente bliver det, at Michel gør denne gestus overfor filmplakaten til boksefilmen *The Harder They Fall*, således en dobbelt hyldest til Bogart, og at Michel skyggebokser foran spejlet i Patricias lejlighed<sup>90</sup>, kan ses som endnu en

---

<sup>87</sup> Andrew: s. 173

<sup>88</sup> Andrew: s. 13

<sup>89</sup> Piil: s. 125

<sup>90</sup> *Åndeløs*: scene 25

henvisning til *The Harder They Fall*. Det kan yderligere nævnes, at Jean-Paul Belmondo tidligere har været bokser.<sup>91</sup>

Henvisningen til *Rio Bravo* og Bogart får en central rolle, blandt andet i kraft af at Patricia gnider sig over læben i slutningen af filmen. Udover at være en hyldest til og ikonisering af Bogart som ét af de største amerikanske filmikoner, kan det også ses som en cadeau til Hawks, instruktøren der udover westerngenren også mestrede gangster- og detektivfilmen og ses som en af de største instruktører indenfor Hollywood i studiernes storhedstid.

Godard sender også en hilsen til ikonet Alfred Joseph Hitchcock. Den engelske instruktør der næsten var indbegrebet af spiongenren, thrilleren og ikke mindst film noir. Hitchcock havde altid en birolle, i de film han instruerede, hvilket Godard gør efter i *Åndeløs*, hvor han spiller manden, der angiver Michel til Politiet<sup>92</sup>.

Henvisningerne kommer også i form af ordspil, hvor f.eks. en replik er den samme som, eller minder meget om, en titel på en bog eller en film. Françoise Sagan bliver på den måde nævnt i *Åndeløs*, da Michel spørger:

”What does that mean: soon? In a month, in a year?”<sup>93</sup>

Dette refererer til Sagens romanen *In a Month, in a Year*. Samme forfatter bliver krediteret, da en journalist spørger Parvulesco:

”Do you like Brahms?”<sup>94</sup>

På fransk er det: ”Aimez-vous Brahms?”, hvilket er navnet på endnu en roman af Sagan. Grunden til at Sagan krediteres af Godard, kunne meget vel være, at Godard opdagede Jean Seberg ved Otto Premingers fortolkning af Sagens *Bonjour Tristesse*<sup>95</sup>.

---

<sup>91</sup> Andrew: s. 150

<sup>92</sup> *Åndeløs*: scene 31

<sup>93</sup> *Åndeløs*: 30:09

<sup>94</sup> *Åndeløs*: 56:43

<sup>95</sup> Andrew: s. 149, 151

En helt tredje kategori af intertekstuelle referencer er de synlige – så som filmplakater og billeder på væggene. Disse bruges ofte til at understrege noget i handlingen.

Den tydeligste af disse henvisninger er muligvis, da filmplakaten til Robert Aldrichs film, *10 Seconds to Hell* (1959) vises<sup>96</sup>. Plakaten har påskriften:

”Vivre dangereusement jusq’au bout!”<sup>97</sup>

At leve farligt indtil slutningen, kan det oversættes til<sup>98</sup>. Kort efter sker to dramatiske begivenheder; et trafikdrab og Michel opdager i en avis, at han er eftersøgt og identificeret.

Denne form for intertekstuelle objekter er tydelig i Patricias lejlighed<sup>99</sup>. Her hænger blandt andet 2 reproduktioner af Pablo Picassos malerier. Det ene af dem, *The Lovers* fra 1923, klippes der til, lige efter at Patricia har ytret ønske om, at hendes og Michels forhold var som Romeo og Julies. Under deres samtale om løgne og poker vises den anden plakat – en mand med en maske. I begge disse tilfælde understreges symbolikken i samtalen ved sammenligning med billederne. Plakaten med Auguste Renoirs *Head of a Young Girl* fra 1894 får ligeledes en komparativ betydning, da Patricia vil vide, om Michel finder pigen på plakaten kønnere end Patricia selv. Disse billeder synes valgt med overvejelser, da Godard har et vist forhold til begge kunstnere. Den franske instruktør Jean Renoir, som Godard sætter højt, er nemlig søn af billedkunstneren Auguste Renior. Godards forhold til Picasso fortæller han selv om i *Films an Filming*:

”[...] I consider my *A bout de soufflé* as being the end of the old Cinema, destroying all the old principles rather than creating something new. It’s more like Picasso’s work, destroying everything rather than creating in a new direction....”<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> *Åndeløs* : scene 13

<sup>97</sup> *Åndeløs*: 12:24

<sup>98</sup> Egen oversættelse

<sup>99</sup> *Åndeløs*: scene 25

<sup>100</sup> Andrew: s. 170

Mange navne og titler nævnes uden et umiddelbart gennemskueligt budskab, såsom da Patricia nævner Dylan Thomas og hans autobiografi *Portrait of the Artist of a Young dog*<sup>101</sup>. Godard næsten overfylder *Åndeløs* med hentydninger. De peger i alle mulige forskellige retninger, og det er meget forskelligt hvor åbenlyse det er. De omhandler for det meste titler på litteratur, filmscener og -dialoger, billedkunst filmpersonligheder og direkte citater og ikke skjulte referencer til film, såsom da Patricia læser op af William Faulkners *The Wild Palms*<sup>102</sup> og da Michel og Patricia holder øjenkontakt gennem en plakat<sup>103</sup>. Sidstnævnte scene er stort set en direkte kopi af en scene fra Samuel Fullers *Forty Guns* fra 1957.

For beskueren kan det gennem filmen føles som at få et indblik i Godards interessesfære. Han viser et stort blandet udvalg af, hvad han indenfor kunst og kultur holder af, kender og har lyst til at kommentere eller blot sende en hilsen.

Han vurderer ikke de behandlede værker og personer gennem filmen men viser dem blot frem. De fleste film og bøger, der er citeret, er fra de seneste ti år (med undtagelser som Faulkners *The Wild Palms* der er fra 1939, den da for længst afdøde tyske poet Rainer Marie Rilke og Voltaires *Candide*, der stammer fra 1700tallet) og således tegnes et billede af samtiden.

Der er intertekstuelle referencer, der umiddelbart virker dybere eller mere intellektuelle end andre, men de får ikke mere opmærksomhed af den grund. Om det er berømte mainstream Hollywoodinstruktører som George Dewey Cukor og Frank Tashlin<sup>104</sup>, en kontroversiel enspænder som Samuel Fuller<sup>105</sup> eller en fransk gangsterfilminstruktør som Jean-Pierre Melville<sup>106</sup>, gøres der ikke forskel på. Godard

---

<sup>101</sup> *Åndeløs*: scene 25

<sup>102</sup> *Åndeløs*: scene 25

<sup>103</sup> *Åndeløs*: scene 25

<sup>104</sup> Piil: side 125

<sup>105</sup> Jf. tidligere eksempel fra *Åndeløs*: scene 25

<sup>106</sup> Andrew: s. 148

nivellerer således disse instruktører samt øvrige slags referencer og viser, at det ikke kun kommer an på popularitet.

Den eneste der bliver ophøjet gennem referencerne er Bogart. Godard printer ham ind i filmen adskillige gange i forskellige situationer og på forskellige måder; citater, gestus og efterligninger af scener og dialoger fra film med Bogart, hvilket understreges i mise-en-scene og karakteristikken af Michel.

*Åndeløs* er dedikeret til *Monogram Pictures* – et filmstudiet fra 30'erne, og Godard har endda valgt sin hovedpersons navn for at få initialerne MP. *Monogram Pictures* lavede b-film, meget uprætentiose krimier og westerns. Da *Åndeløs* blev lavet, havde det skiftet navn til *Allied Artist Production* i håb om at højne kvaliteten og slippe af med b-filmsstempet<sup>107</sup>, men på trods af navneforandringen er det altså *Monogram Pictures* *Åndeløs* er dedikeret til. Således tager han det simple, uprætentiose og hverdagsagtige og slår det stort op, ligesom da Andy Warhol maler den berømte suppedåse 2 år senere. Popkunsten i samtiden er meget baseret på kollage, som for eksempel Richard Hamiltons *Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?* fra 1956.

*Åndeløs* minder om en kollage af citater, referencer og noter. I et interview har instruktøren udtalt, at når han kreerer sine scener, tager han uorganiserede notater og skriver dem om til scener og dialoger<sup>108</sup>. Således bliver de intertekstuelle referencer i *Åndeløs* endnu en faktor der gør filmen diffus, intelligent, skiftende og normbrydende. En metafilm.

”Noget af det nye ved bølgen var dens karakter af metakunst, dvs. kunst, der reflekterer over sig selv. Filmene handlede ikke kun om et bestemt emne eller benyttede en bestemt stil. De blandede stilarter og henviste indforstået til forbilleder i ældre film[...]”<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Schepeleern: s. 349

<sup>108</sup> Andrew: s. 173

<sup>109</sup> Schmidt: s. 265

### 3.65 On-location

En af de tydeligste visuelle faktorer der markerer sig i Jean-Luc Godards *Åndeløs*, er filmens fravalg af studieoptagelser. Alle filmens scener er enten optaget på gaden eller i egentlige lejligheder, barer, cafeer eller lufthavne.

Således er filmens første scene optaget i Marseille. De næste i en bil der kører på en, ikke kunstig, men virkelig vej.

En sådan scene ville i en studieoptagelse være funderet på en forliggende optagelse af biler og projekteret i bilens bag og/eller siderude. Studieindstillingen skaber et mere ordnet og teatralisk udtryk, hvor det er muligt at kontrollere billedet frame for frame, hvilket ikke gør sig gældende for *Åndeløs'* synkron optagelser. Ved at optage filmen med et 16 mm letvægtskamera i autentiske omgivelser skabes en mere ærlig og spontan udtryksmåde.

Ligeledes er filmens senere udendørsoptagelser rigtige billeder af byen Paris.

Billederne af Eiffeltårnet, Louvre, Notre Dame, Champs Elysée samt Triumfbuen er reelle billeder af hvordan disse, særligt franske monumenter og bygninger, tager sig ud gennem et kamera. Trods filmens fiktive historie (jf. den klassiske Hollywood gangsterfilm), skuespillet (jf. Skuespillerne, replikkerne, birollerne og statisterne i *Åndeløs*) og klipningen (jf. Tekniske Virkemidler) understreges filmens autentiske tone og dokumentariske prægning gennem disse. Ved at fremhæve klassiske parisiske symboler etablerer Jean-Luc Godard en "ægte" kulisse for filmen.

Ved at vælge et rigtigt værelse som Patricias hjem skaber Godard en virkelighedslignende intimitet i rummets relation til skuespillerne. Kulisserne er udelukkende værelsets interiør, plakaterne og de flade hvide vægge. Lyset er spartansk udnyttet (en lampe på badeværelset og vinduets placering). Kun disse få effekter kan trække beskuerens blik væk fra skuespillet, og man undgår altså at fremme teatraliske indfald.

En anden faktor, der betoner *Åndeløs*' virkelighedsnære visuelle holdning, er gadernes liv. Ved ikke at optage i et studie, men på åbne gader, får filmens en rå og spontan æstetisk stil. Som nævnt andetsteds (jf. Skuespillerne, replikkerne, birollerne og statisterne i *Åndeløs*) bliver folk på gaden ufrivillige statister i filmen. Ligeledes bliver bilerne, lygterne, flyvemaskinerne og avis kioskerne rekvisitter, der krydser Michel Poiccard, Patricia Franchini og kameraets bane. On-location optagelserne skaber, bevidst eller ubevidst, en faktuel tidslomme, der dokumenterer eksistensen af menneskers færden, deres påklædning, biografer, biler og butikker i Paris anno 1959<sup>110</sup>.

### 3.66 Lyd

Med originale, lettere jazzede temamelodier, sætter algerieren Martial Solal sit eget personlige præg på *Åndeløs*' lydside. Han var i samme periode medkomponist på *scoret* til Jean-Pierre Melvilles gangsterfilm *Deux hommes dans Manhattan*, en instruktør der desuden agerer ved en *cameo* optræden som forfatteren Parvulesco<sup>111</sup>. Der er filmen igennem en vekslende brug af *reallyd* samt underlægningsmusik. Det er dog værd at bemærke, at ingen lydoptagelser fandt sted på de forskellige locations men derimod var eftersynkroniseret eller *foley*<sup>112</sup> produceret. Godard udtaler sig således i et interview med Cahiers du Cinéma (December, 1962):

”I read in *Sight and Sound* that I was improvising in the Actors’ studio style, with actors to whom one says: you are such and such, take it from there. But Belmondo’s dialogue was never invented by him. It was written: only, the actors didn’t learn it – the film was shot silent and I whispered the cues.”<sup>113</sup>

Ud over den indflydelse det giver på skuespillet at benytte en sådan fremgangsmåde, medfører det ligeledes en fuld kontrol over lydsporet. Dermed må man antage, at

<sup>110</sup> *Åndeløs* havde verdenspremiere: 16. marts 1960, men er optaget i året 1959.

<sup>111</sup> Jf. Intertekstualiteter og Skuespillere

<sup>112</sup> Diverse lydeffekter kunstigt produceret i lydtæt lokale

<sup>113</sup> Andrew: s. 172

samtligte anbragte lyde er intentionelle, og derfor ikke tilfældige som der i visse tilfælde gives indtryk af. F.eks. da Michel og Patricias samtaler i lejligheden ved flere tilfælde overdøves af sirenerne fra de forbipasserende udrykningskøretøjer.

Beskuerens opmærksomhed ledes for en stund bort fra det besete for at mindes om den virkelige verden, der befinder sig udenfor. På trods af den intimitet scenen besidder, må man ikke henledes til at tage de fiktive forhold for gode varer.

Under pressekonferencen i lufthavnen<sup>114</sup> er lydsiden i meget høj grad domineret af de lettende og landende fly. En redegørelse for de stillede spørgsmål besværliggøres da de, ud over at overlappe hinanden, overdøves af motorstøjen. Som beskuer henledes man til en tilstand præget af stress og irritation, hvilket medfører at Parvulescos svar i flere tilfælde mister deres betydning. Patricia får hen imod slutningen af interviewet svar på et af sine spørgsmål, et svar hun tydeligvis tager op til overvejelse og refleksion.<sup>115</sup> Lydsiden overtages af Michels tema (se nedenfor) og, set i lyset af scenens tidligere klippemæssige samt lydaserede forhold, lægges der op til fordybelse i det omtalte. Der gives plads til den gådefuldhed Patricia indeholder, og irritationen overtages af nysgerrighed efter en forklaring på hendes reaktion.

Der tages i løbet af det skildrede forløb to hovedtemaer i brug. Det første, lettere dramatiske tema, bliver første gang præsenteret ved filmens titel. Denne form for *cool jazz* medvirker, sammen med Michels gestik, til at definere hans karakter, da han viser sig som den først optrædende figur i filmens forløb. Han etableres derved som den cool, rygende og overlegne gangsterfigur han forsøger at efterleve<sup>116</sup>, og samtidig tilføjes en særlig ånd til filmens univers. Seeren skaber forventninger til det efterkomne, da der lægges op til en genre af kendt format.

Da Michel for første gang mødes med Patricia i scene 12, skifter musikken form og indhold. Det langsommelige violinprægede tema bringer det hidtil hæsblæsende tempo ned i hastighed, og Patricia tillægges nogle karaktertræk, der viser sig som

---

<sup>114</sup> *Åndeløs*: scene 32

<sup>115</sup> Jf. Tekniske virkemidler

<sup>116</sup> Jf. Michels Personkarakteristik



værende gældende for hendes personlighed, den lettere uskyldige, prætentiose og naive lillepige.<sup>117</sup> Det er dog netop et sammenstød imellem disse to hovedkarakterers tilhørende temaer, der kendetegner filmens musik. Som eksempel kan nævnes deres ovenfor beskrevne møde. Ved scenens afslutning løber Patricia over for at tage afsked med Michel, der befinder sig ved avis kiosken. Hendes tur derover markeres ved Michels melodi, mens Patricias tema følger op efter de skilles. Tager man den givne situation i betragtning - det faktum at det er deres første møde i filmen - er det værd at overveje hvad der insinueres ved denne fremstilling. De to karakterer udgør tydeligvis en større del af filmens tematiske forhold, så deres indeværende relationer må ses som værende gældende for filmens handling. Ved at overtage hinandens temaer tilvejebringes et samhørighedsforhold mellem karaktererne. Musikken antyder en kobling, der etablerer en intim binding mellem de to personer. Denne legemløse forening kommer særdeles til udtryk i scene 25, hvor de 2 karakterer befinder sig på Patricias hotelværelse. I flere tilfælde afløses de forskellige temaer af hinanden f.eks. under deres stirrekonkurrence. Den talte tone er legende, og Patricia virker nærmest forførende da hun, som et lille barn, gemmer sig bag den sammenrullede plakat. Det uskyldigt betegnende harmoniske pianotema erstattes af Michels jazzede, tough guy melodi. Ud over at understøtte den tætte forbindelse imellem de to agerende giver det desuden et billede på det sammenstød af genrer, der finder sted. Patricia som den fornuftsbase-rede, gådefulde skikkelse sættes over for den kriminelle, eksistentielt søgende Michel, og i kollisionen skabes et nyt filmisk udtryk som danner ramme om værkets totale fraseologi.

### **3.7 Filmens tekniske virkemidler**

Jean-Luc Godard præsenterer med *Åndeløs*, en helt ny måde hvormed den klassiske gangsterfilm kan blive fremstillet. Ved brugen af klippeteknikker som *jump cuts*<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Jf. Patricias personkarakteristik

<sup>118</sup> Bordwell & Thompson: s. 335 (2005)

samt (bevidst?) skødesløs omgang med 180-gradersreglen, lader han publikum blive viklet ind i et kærlighedsdrama med et virvar af eksistentiale tanker, stærkt inspireret af den klassiske Hollywood-gangsterfilm.

Han var allerede i sit virke som kritiker for filmtidsskriftet *Cahiers du Cinema* klar over manglen på udfordring, i forhold til de filmtekniske virkemidler, der prægede de populært orienterede moderne filmiske værker. Godard udtaler således i et interview fra september 1961, trykt i *Films and filming*:

”We never considered ourselves as literary critics but as future directors, and as such we would always comment on the directing and cutting, whether it was good or bad.”<sup>119</sup> (Dette “we” dækker over hans kollegiale nybølge instruktører Truffaut og Chabrol).

Denne indirekte kritik af bl.a. samtidens dominerende *kvalitetstradition*, skulle netop vise sig at komme til udtryk i Godards værker. Både i form af ophøjelse af datidens Hollywood-B-filmsstudier, såsom *Monogram Pictures*, og ligeledes som direkte karakter-citation. I scene 2 henvender Michel Poiccard sig direkte til beskueren, ved at kigge ind i kameraet.

”I love France. If you don’t like the sea, and you don’t care for the mountains, and don’t like the big city either, go fuck yourself!”<sup>120</sup>

Ved at få Michel karakteren til at henvende sig direkte til beskueren, træder Godard ind i værket og giver et indblik i den senere præsentation. Frankrig står, i udtalelsen, som repræsentant for filmmediet og det beskuede værk. Dette ekspliciteres bl.a. ved talrige fremvisninger af Paris’ seværdigheder<sup>121</sup>. Filmen er en symbolsk fremstilling af hans fædreland. Det er dog netop de implicerede indholdselementer, som kan overføres til havet, bjergene og byerne, der udformer mediet, her symboliseret ved landet, som trænger til opstramning og fornyelse. Godard søger at retfærdiggøre sin

---

<sup>119</sup> Andrew: s. 169

<sup>120</sup> *Åndeløs*: 0:02:37-0:02:56

<sup>121</sup> *Åndeløs*: scene 15, 23 og 26

ommodellering af den kendte form, og antyder i samme ombæring en indifferens over for beskuerens godkendelse af værket.

Som Braad Thomsen påpeger; ”Det var Godard, som under en diskussion med en af de ”gamle” i fransk film, Henri-Georges Clouzot, ganske vist bekræftede Clouzots spørgsmål om, hvorvidt en film dog ikke burde have begyndelse, midterparti og afslutning, men i samme åndedrag dementerede det med tilføjelsen ”- dog ikke nødvendigvis i den rækkefølge”!”<sup>122</sup>

På trods af den forholdsvis simple kronologiske opbygning i *Åndeløs*, gives beskueren immervæk en fornemmelse af et strukturelt fragmenteret værk. På et større plan lader filmen sig opdele i 3 dele. Fra scene 1 til og med scene 24 fastlægges der et rent historiemæssigt tempo, hvor vi introduceres for de to hovedkarakterer samt deres indbyrdes relationer. Disse scener udgør derfor 1. del, der desuden etablerer de forskellige dramatiske situationer, hvad der af Gilbert Salachas omtales som, at Michel skal ”1) hæve sin check, 2) få Patricia overtalt til at rejse med sig og 3) undgå politiets eftersøgning.”<sup>123</sup>

Scene 25 skiller sig, ud over sin længde, kraftigt ud, da den bringer filmens hastige tempo ned på et mere begivenhedsfattigt plan. Der finder som sådan ingen dramaturgisk fremdrift sted, da de omtalte emner ikke berører hvad vi tidligere er blevet præsenteret for, men mere virker tilfældige og reflekterende. Dette temposkift isolerer således scene 25, filmens 2. del.

I den sidste tredjedel af filmen (scene 26-49) skrues det narrative niveau på ny i vejret og en forløsning af de 3 ”hovedplots” finder sted.

Det vil i det efterfølgende blive klargjort, hvorfor vi har lavet denne 3-delning af værket, ud fra et rent filmteknisk synspunkt. Med fokus på klippeteknik og kameraføring søges en begrundelse for dette valg, og samtidig et indblik i hvilken betydning det har for filmens tematik og dramaturgi.

---

<sup>122</sup> Braad Thomsen: s. 9 (1994)

<sup>123</sup> Monty og Piil: s. 74 (1966)

### 3.71 Del 1:

Så tidligt som i *Åndeløs*' første scene etableres et filmisk univers, der ikke lader sig anfægte af de konventionelt gældende regler. De forskelligt rettede blikke stemmer ikke overens med den opfattelse beskueren har for det portrætterede rum, da det lader til, at bilen som Michel stjæler, befinder sig et andet sted for ham end for den unge pige. Michel, som karakter, bliver dog etableret på klassisk vis. Som en figur med kriminelle tilhørsforhold bruges simple teknikker såsom frøperspektiveret kamera, den skrå hat der skygger for øjnene, samt den nærmest overdrevent rygende cigaret, til at understrege en vis overlegenhed, der dog senere skal vise sig ikke at holde stik<sup>124</sup>. Ved at bryde med traditionerne for karakterernes væren i rum, og samtidig holde sig til visse skabeloner, lægges der an til en særlig anskuelse af det givne værk. Der antydes et forudsigeligt handlingsmønster, men samtidigt insinueres et brud på selv samme form.

I efterfølgende scene bliver vi for første gang introduceret for Godards kendetegnende brug af jump cuts. Michel overhaler tre biler og en BP tankvogn med kameraet placeret i bilens forreste passagersæde rettet mod vejen.

Kamerainstillingen er invariant og ligeledes billedbeskæringen af vejen med de overhalede biler. Den aktuelle tid bliver dog reduceret, hvilket ses i de hastige skift af baggrunde samt biler der overhales. Der foretages et *match cut*, klippes i form, dvs. at hver af de enkelte sekvenser, eller klip, fremstår som ens udtrykte billeder og virker gentagende for helhedsindtrykket. Denne indgriben i filmens mekaniske progressivitet, er med til at tydeliggøre Michels iver og fyrighed, han sidder ligeledes og synger Patricias navn i selv samme moment. Det er desuden med til at understrege hans foragt for de givne færdselslove, der senere i scenen netop er tæt på at føre til hans anholdelse.

---

<sup>124</sup> jf. Michels personkarakteristik

Denne indgriben i tidslig kontinuitet er et gennemgående træk i filmen, og er ligeledes at finde kort efter, at Michel er ankommet til Paris. I scene 10 lader den reelt forekomne tid til at være uafhængig af dialogen, billedet forholder sig autonomt til den faktisk forefundne tale. Michel bliver stillet et spørgsmål med fronten rettet imod sin medaktør. Der klippes til hans svar hvor han, siddende over for et større spejl, kigger ind i et håndspejl<sup>125</sup>. Der skabes her en flygtighed, der senere viser sig at være gældende for Michels karakter<sup>126</sup>.

Som tidligere nævnt henvender Michel sig i scene 2 direkte til kameraet. Ud over den narrative funktion det indebærer, *auteursen* henvender sig direkte til publikum med Michel som talerør, er der desuden metafilmiske træk impliceret. Denne *verfremdungseffekt*<sup>127</sup> understøtter, at man som seer abstraheres fra en total indlevelse i det skildrede, da vi mindes om dets konstruerede unaturlige væsen, og på denne måde udviskes grænsen mellem fiktion og fakta. Et andet intratekstuel træk bryder frem, da Michel kort efter finder pistolen i handskerummet, og retter den imod den blændende sol. Han har kort forinden omtalt Frankrig og dets skønhed som allegori for filmmediet. Godard bruger for en stund Michel som direkte talerør og derved står pistolen som referent til kameraet. Ved at lade Michel omtale solens skønhed og efterfølgende rette pistolen i dens retning, for derefter at klippe til pistolens ”synsvinkel”, bliver en nedskydning af de indholdselementer han (Godard) forholder sig kritisk til ekspliciteret.

En anden bemærkelsesværdig effekt, der lanceres i denne indledende sekvens, er bruddet på 180gradersreglen, da Michel skyder motorcykelbetjenten ned. Betjenten ankommer fra kameraets venstre, mens Michel befinder sig, rodende ved bilens motor, ved kameraets højre. Ved nedskydningen ses Michel i profil med pistolen rettet imod kameraets højre, og giver derved en fornemmelse af at befinde sig stående med ryggen til betjenten. Vi lærer dog hurtigt, at dette ikke er tilfældet, da betjenten

---

<sup>125</sup> *Åndeløs*: 0:07:47

<sup>126</sup> Jf. Michels personkarakteristik

<sup>127</sup> Schepeleern: opslag nr. 349

vælter ned i buskene efter skuddets fald. Dette skødesløse brud på *centerlinien*, kan betragtes på flere måder. Ud over det simple faktum, at Godard herved antyder en lyst til at udfordre de dominerende regler for dette medium, skaber det ligeledes en tvetydig anskuelse af værket. Filmens dualistiske forhold bliver bogstaveligt talt udpenslet, idet der ikke henledes til troen på, at de alment gældende regler vil blive forsøgt overholdt. Der lægges op til flere løsningsmodeller for værkets tolkning, der er ikke ét reelt svar på de indeværende rejste spørgsmål.

Dette stilistiske opbrud er med til at kendetegne *Åndeløs* i dens helhed. Filmens jargon deler dog ligeledes særtræk med værker af samme genre. F.eks. i scene 14, hvor Michel mødes med Talmachov for at få udleveret sin check. I en lavt vinklet kameraindstilling følges handlingen fra Michels entre til sortie, hvor der, i modsætning til de førnævnte jump cuts, ikke finder en indblanding i den tidslige fremstilling sted - der undlades at klippe for at vise scenen i sin helhed. Dette helhedsindtryk kommer desuden til udtryk, da vi første gang præsenteres for Patricia i scene 12. Ved endnu engang at bruge en lavt vinklet kameraindstilling uden brug af klipning, og desuden imitere det meget studieprægede *tracking shot*, bliver der spillet på tangenter af kendt format<sup>128</sup>. Scenerne bliver på den måde fremhævet da de, både i deres æstetiske værdi samt nedsatte tempo, påberåber sig opmærksomhed. Det er netop også her at de 3 dramatiske situationer, som Salachas opridser i sin tidligere nævnte *Åndeløs*-analyse, kommer til udtryk. Beskueren indbydes til en tilstand af fordybelse, og finder for et kort øjeblik plads til at ånde på et tidspunkt, hvor sanserne har været udsat for et indtryksmæssigt bombardement.

I forhold til filmens dekonstruktive dramaturgiske træk, kan eksempelvis fremhæves scene 15. Michel jages af de 2 detektiver dog uden hans eget vidende, hvilket leder tankerne hen på Hitchcocks brug af *suspense*<sup>129</sup>. Den dramatiske effekt underspilles

---

<sup>128</sup> Denne manglende brug af klip, for at fremme helhedsindtrykket, er desuden bl.a. at finde i Fritz Langs *M* samt Orson Welles' *Citizen Kane*.

<sup>129</sup> F.eks. i *Vertigo* da hovedpersonen John Ferguson, spillet af James Stewart, opdager mordet i naboeligheden uden morderens vidende.

dog ved en længerevarende panorering over Champs Elysée. Seeren henledes ikke til en nervepirrende tilstand, men derimod snarere til en langsommelig etablering af Paris' gader.

Under detektivernes ”jagt” på Michel, befinder han sig i en længere periode uden for et filmteater hvor Mark Robsons *The Harder they fall* er på plakaten. Ud over den intertekstuelle reference, der ligger i placeringen af Michel foran biografen<sup>130</sup>, besidder det desuden en karakterreferentiel funktion. Der foretages et match cut ved klipningen imellem Michel og Humphrey Bogart, og derved skabes der lighed imellem de to personligheder. I det givne tilfælde fremstår det i højere grad som en fremhævelse af Michels bestræbelser på efterlevelse af de opstillede ikoniserede idealer. Således vil man kunne se en klipning fra billedet af Bogart til Michels beundrende mimik.

Senere i samme sekvens ser man de to detektiver i udstillingsvinduet's refleksion, efter at Michel har forladt stedet. De fremhæves ved kameraets sammenlukkede iris, dvs. alt omkring dem går i sort, og de befinder sig dernæst i en markeret cirkel. Denne såkaldte *masking* effekt, oprindeligt introduceret af D.W. Griffith, er medvirkende til at tydeliggøre det centrale fokuspunkt, at Michel, for en stund, er undsluppet lovens lange arm.

### 3.72 Del 2:

Som tidligere nævnt skiller lejlighedsscenen (scene 25) sig markant ud fra resten af den skildrede fortælling. Ud over dens længde (lidt over 23 minutter) fremstår den mindre fiktionspræget, idet de behandlede emner, er af mindre fiktiv karakter. Det realistiske islæt skinner igennem og giver filmen et præg af *slice of life*<sup>131</sup>. Man efterlades med en fornemmelse af narrativ stagnation, hvor de to hovedkarakterer dvæler ved, og reflekterer over små hverdagslige anliggender. F.eks. da Michel ligger

---

<sup>130</sup> Jf. Intertekstualitet samt Michels personkarakteristik

<sup>131</sup> Jf. *Vivre sa vie* analyse

rygende i sengen med Patricia siddende ved hans side. De kommer omkring så forskellige emner som uddannelse, musik, lande, sex etc. Billedet er tæt beskåret, holdes i et konstant *medium close-up*, og kameraføringen er præget af sagte *tiltninger*. Ved at gå tæt på det beskuede, og samtidigt holde tempoet i bund, kan man til dels argumentere for, at sekvensen tilføjes et dokumentarisk aftryk. Det illustrerede fremstår uden påvirkning af eventuelle virkemidler, hvilket så har sin særegne effekt, da man henledes til at tro, at den givne dialog er af pragmatisk karakter.

Samtalerne i lejligheden falder uafhængigt af hinanden som små selvstændige anekdoter, og i få tilfælde skæres der i tid ved brugen af jump cuts. Denne indgriben i tidslig fremstilling opstår som regel, når dialogen er af legende karakter, ”Heard the one about the condemned man? As he’s climbing the scaffold, he slips and says: ”That figures!””<sup>132</sup>, eller når motivet for det omtalte besidder et seksuelt væsen ”Take your clothes off.”<sup>133</sup>, hvilket også kan eksemplificeres, da der klippes til Michels *point of view* på nøgne poserende damer i et magasin<sup>134</sup>.

Det er dog mere kameraets manglende insisteren på sig selv, der virker kendetegnende for lejlighedsscenen. Den voldsomme visuelle stil, der ligger forud, nedtones, og vi bringes ind i et rum præget af mental eksistentiel symbolik. Patricia udtaler: ”I want us to be like Romeo and Juliet”, hvorefter der klippes til Picassos illustration *The Lovers*. Ligeledes erklærer Michel: ”It’s like at poker... It’s better to tell the truth. The others think you’re bluffing and that’s how you win”, mens der vises et Picassoværk med en mand gemmende sig bag en maske. Denne *associative* funktion er med til at give et indblik i personernes sindsstemning. Patricia, der fremstår som den intellektuelle figur, fordybes i kunsten og drømmer sig ind i en virkelighed med romantiske undertoner - hendes opfattelse af forholdet ligestilles med den kunstneriske portrættering. Denne tolkning understøttes da hun senere anskuer Michel igennem en sammenrullet plakat med motiv af *Renoir*. Plakatens

---

<sup>132</sup> *Åndeløs*: 0:38:13-0:38:23

<sup>133</sup> *Åndeløs*: 0:38:41

<sup>134</sup> *Åndeløs*: 0:30:14-0:30:27



indrammende form omgiver Michel, og står i samme ombæring som repræsentant for kameraet - endnu et metafilmisk træk. Hun ser ham bogstaveligt talt igennem kunsten, og tillægger ham derved kunstnerisk anskuelse og værdi.

Michels udsagn, sat i relief til den maskerede mand, er mere af selvmodsigende karakter. I forsøget på at udfylde en påtaget gangsterrolle fremstår han netop som den bluffende i pokerspillet - han gemmer sig bag masken, og undlader derved at vise sit sande jeg.

### **3.73 Del 3:**

Tredje og sidste del af værket bærer tydeligvis præg af de indebærende dualistiske forhold, der udgør filmens visuelle samt tematiske stil.

Kameraets ”manglende” insisteren på sig selv, kommer endnu engang til udtryk under Patricias Parvulesco-interview i lufthavnen. Sammenklipningen og lydsiden skaber forvirrende forhold, hvor opmærksomheden bliver draget bort fra det talte ord, hvilket senere forekommer accentuerende for Parvulescos svar på Patricias spørgsmål. Hun forhører ham omkring hans største ambition i livet hvortil han svarer ”To become immortal and then die”. Efter denne udtalelse tager Patricia sine solbriller af, hvorefter hun kigger ind i kameraet og ud mod beskueren. Ved at lade hende reagere således, understreger Godard den pointe, der ligger i Parvulescos responsum. Hvorledes det skal tolkes, kan diskuteres, men i forhold til det filmsprog med hvilken det behandlede omtales, er det værd at pointere ønsket om udødeliggørelse af værdsatte genrer (”To become immortal...”), der dog trænger til ommodellering (”...and then die”).

I modsatte boldgade befinder scene 36 sig. Kameraet, der er placeret en kende under øjenhøjde, følger Patricia fra hun ankommer ved hovedkvarteret til hun står over for Van Doude og en ukendt person. Dernæst overtages kameraets opmærksomhed af den ankommende Vital, og endnu engang føres beskueren 360 grader rundt i lokalet.

Denne nærmest studielignende opsætning bærer filmen i retning af, hvad der

resemblerer det traditionelle hollywoodske stil. Man henledes til den tro, at filmen har skiftet udtryk, men denne antagelse afkræftes da Patricia konfronteres med Michels kriminelle tilhørsforhold. Hun benægter sit kendskab til ham, trues dernæst af Vital hvorefter hun kryber til bekendelse. I denne korte sekvens bliver der begået overgreb på kontinuiteten i mise en scene. Patricia er pludselig påført briller, og i næste klip bærer hun desuden en cigaret i sin højre hånd. Denne disrespekt over for den historiske kohærens er endnu et dekonstruerende træk i *Åndeløs*' opsætning. Der kan dog også argumenteres for den betydning, der ligger i at iføre Patricia sådanne træk i den pågældende situation. Solbrillerne og cigaretten er et vedvarende kendetegn hos Michel, og ved at give hende tilsvarende karakteristika understreges hendes godkendelse af, og tilslutning til, Michels noget brogede fortid. Et andet eksempel på et lignende kontinuitetsbrud, er da Michel i scene 33 forsøger at sælge den stjalne bil. Han hopper over sidedøren og ned i bilen, hvorefter han pludselig befinder sig i førersædet<sup>135</sup> - tid og rum flyder sammen, og beskueren mister stedfornemmelse. Dette kommer for seeren lige så uforventet som da Michel kort efter konfronteres af brugtvognsforhandleren med det faktum, at han er eftersøgt. Efter at have forladt N.Y. Herald Tributes hovedkvarter, sætter Vital sin assistent til at skygge Patricia. Michel forfølger dem begge, og et skævt trekantsdrama igangsættes. En lignende forfølgelse er tidligere i værket blevet portrætteret<sup>136</sup>, dog uden enhver form for dramatiske undertoner. I det givne tilfælde sættes de 3 karakterer i tættere sammenhæng, hvilket tangerer en nærmest farcelignende situation. Bl.a. da der filmes fra rejsebureauet ud mod gaden og brugen af jump cuts endnu engang tages i brug. De 3 går forbi vinduet hver for sig, men den udeladte tid, der oprindeligt ligger imellem deres forbipasseren, er med til at betone situationens alvor.

---

<sup>135</sup> *Åndeløs*: 0:58:25

<sup>136</sup> *Åndeløs*: scene 15

De placeres ligeledes som en del af et større *setup*, da Eisenhovers besøg tiltrækker en masse overværende tilskuere, og impliceres som dramatisk tableau i en realistisk dokumentarisk virkelighed.

I fotostudiet, nær filmens afslutning<sup>137</sup>, fortæller Patricia Michel, at hun har angivet ham til politiet. En egentlig forventet reaktion fra hans side udebliver, og de går begge nærmere over i en reflektiv tilstand. Meget lig scene 36 følges de to karakterer vandrende rundt i lejligheden, overlappende hinanden i replikker. Den 360gradersportrættering der finder sted påpeger det faktum, at deres situation kan iagttages fra flere sider, som et monument omkring hvilket beskueren kan vandre. Der findes ikke en ”rigtig” vinkel fra hvilken det ansete skal betragtes.

I scene 34 sidder Patricia og Michel på bagsædet af en taxa. Der veksles i sekvensen imellem gaderne set ud igennem forruden, og deres samtale set fra passagersædet. Michel har kort forinden mistet muligheden for nogle hurtige penge, og er derfor desperat tynget af vigtigheden i at finde Berutti hurtigst muligt. Han kommenterer på chaufførens køreegenskaber og dirigerer ham uden medfølelse for medtrafikanterne. Der springes ligeledes her i tid ved brugen af jump cut, hvilket medvirker til en fremhævelse af Michels desperation og arrigskab, og samtidig holdes handlingens tempo i snor.

Den foragt der finder sted, er ligeledes at finde i Godards behandling af filmmediet. Han befinder sig på en vej med givne indeværende regler, der alt andet end søges overholdt. Der bliver halet indenom, undladt at bremse op og kritiseret i så stort et omfang, at seeren efterlades uden en egentlig skabelon, med hvilken værket kan beskues og tolkes. Ambiguiteten er for gennemslagskraftig til, at en eventuel almengyldig dechifrering kan finde sted.

### 3.8 Opsamling

---

<sup>137</sup> *Andeløs*: scene 48

Vi har nu, gennem en længere analyse af Jean-Luc Godards *Åndeløs*, stiftet bekendtskab med en film, hvis natur er vanskelig at sammenligne med mainstream filmens narrative og aktionsprægede univers. En film hvis hovedpersoner er en rådvild lømmel, samt en gådefuld, prætentios femme fatale, der ikke besidder de amerikanske heltes beslutsomhed og målsætning.

En historie der nok spindes over den hollywoodske gangstertradition og med lån fra film noir, men hvis abrupte klipning, temposkift og filmiske udflugter virker forstyrrende for netop denne stil og genrens klassiske fremadskridende forløb. *Åndeløs*' egentlige idé synes altså ikke at være optaget af historiens fremdrift, men snarere en eksperimenteren med filmkunstretningens udtryk. Værkets mise en scene synes derfor at sætte sig over filmens narrative niveau.

*Åndeløs*' mise en scene bliver en filmisk kollage. En konstant optagethed af skift mellem, på den ene side, etablerede filmgenres klicheer (gangsterfilmen/farcen), billedkunsttraditioner og litterære citationer, og på den anden side selv samme lyst til at bryde med netop disse, rive dem itu og samle dem i et nyt moderne filmsprog. Allusionerne og citationerne provokerer, nivellerer og ændrer opfattelsen af forskellige gængse filmforståelser og kunstniveauer. Jean-Paul Belmondo og Jean Sebergs spontane skuespil og inkonsekvente reaktioner stiller utallige spørgsmål til disses videre handlinger, og netop dette synes, at blive filmens egentlige pointe. Filmen bliver dermed en selvoptaget søgen efter skuespillernes eksistentielle, forvirrede rolle i livet.

Pointen understreges af *on location* optagelsernes dokumentariske insisteren. 180° reglen og klassiske klippetekniker overholdes demonstrativt ikke, hvilket underbygger eksistensens ulogiske og vilkårlige væsen.

Filmens hensigt er altså ikke at skabe vished og logisk narration, men et realistisk, forvirrende værk om de to hovedpersoner Michel Poiccard (Belmondo) og Patricia

Franchinis (Sebergs) liv anno 1960. Beskueren bliver altså først og fremmest præsenteret for et nyt filmisk udtryk formuleret af Jean-Luc Godard og en sindsstemning, tænkemåde, der ikke lader sig fortælle på én måde, men ligesom filmes eklektiske natur lader sig tolke i utallige ubeskrivelige retninger.

## **4.0 Analyse af *Livet skal leves***

### **4.1 Indledning**

En ung pige bliver prostitueret for at tjene til huslejen. Hun begynder at arbejde for en alfons, men forelsker sig i en ung mand. Da hun beslutter sig for at bryde med livet som prostitueret, forsøger hendes alfons at sælge hende videre til en anden alfons og hun bliver dræbt under et skyderi mellem de to.

Ud fra ovenstående synopsis kunne man forledes til at tro, at *Livet skal leves* er en film der foregår i et højt tempo med masser af action, vold og sex. Men sådan en film er *Livet skal leves* langt fra, tværtimod. Filmen er langsom, fra tid til anden insisterende kedsommelig og aldeles uden action, bortset fra slutscenen hvor Nana bliver skudt.

At filmen forekommer så rolig er der flere grunde til. For det første kan man pege på, at den rent stilistisk er speciel. Åbningsscenen er f.eks. en fem minutter og femten sekunder lang samtale mellem hovedpersonen Nana og den mand hun lige har forladt. De to sidder med ryggen til kameraet, man kan skimte deres ansigter i spejlet bag baren. Man er distanceret fra de to, får ikke lov at komme nær. Roen i scenen understreges yderligere af de kun fem klip, der giver hver indstilling en gennemsnitstid på over et minut.

Et andet eksempel på denne stilistiske ro er scenen, hvor Nana skriver brev. I næsten tre et halvt minut ser vi fyldepenen på papiret, kun afbrudt to gange, først hvor Nana tænker og dernæst hvor hun måler sin højde.

Der kunne gives adskillige yderligere eksempler på lange scener med få klip, eller scener hvor der slet ikke klippes, men blot panoreres frem og tilbage mellem de talende. Det vil vi dog undlade her, men blot konstatere, at også andre filmanalyser har konstateret netop dette forhold<sup>138</sup>.

Også på indholdssiden er *Livet skal leves* en rolig film. Ikke forstået således, at prostitution ikke er et alvorligt emne, men nærmere, at det i store dele af filmen præsenteres som noget, der også har sin kedelige hverdag, sin daglige trummerum. Et eksempel på dette finder vi i en fire minutter lang scene, hvor vi ser billeder fra Nanas hverdag mens en stemme læser ”facts” op om en prostituerets liv og hverdag. Derudover er der i filmen en betydelig fokusering på filosofi, kulminerende med en mere end ni minutter lang samtale mellem Nana og filosofen Brice Perain, der, uanset dens interessante indhold, må siges at være temmelig tung og langt fra ”underholdende”.

Som en sidste ting skal nævnes, at lyd-sporet er blottet for underlægningsmusik bortset fra et lille klassisk tema, der spilles løbende igennem filmen. Endvidere er al lyd optaget on-location<sup>139</sup>. Der er altså hverken musik til at skabe stemninger, eller eftersynkroniserede lydeffekter til at skabe ekstra dramatik.

Ovenstående er alt sammen med til at tegne *Livet skal leves* som en realistisk, dokumentaristisk film om en ung kvindes liv som prostitueret. Men filmen er også en film om forholdet mellem fakta og fiktion, kunst og virkelighed, og om instruktøren Godard, der instruerer skuespillerinden Anna-Karina.

*Livet skal leves* er altså en film, der forholder sig til en mængde forhold på en lettere fragmenteret måde. Set i forhold til filmtraditionen kunne man sige, at den trækker på

---

<sup>138</sup> Se f.eks. Braad Thomsen: s. 32 (1971)

<sup>139</sup> Braad Thomsen: s. 32 (1971)

italiensk neo-realisme og dokumentarisme. I et bredere perspektiv lægger den sig med sin fokusering på det hverdagslige op ad både tressernes samtidskunst og ”den nye roman” samtidig med, at den med sine filosofiske diskussioner er stærkt intellektuel.

Det er således umuligt at opstille en enkel tese for hvad *Livet skal leves* handler om. Den handler om adskillige ting, hvilket vi vil forsøge at uddybe i det følgende.

## 4.2 Referat

Vi møder hovedkarakteren Nana på en café siddende i baren sammen med hendes eksmand (ekskæreste?), Paul. Hun bebrejder Paul hans manglende interesse for og hjælp til, at hun kan blive skuespiller, og hun spørger, om hun kan låne penge af ham. Det kan hun ikke.

Nana arbejder i en pladebutik, et job hun er godt træt af. Og det bliver ikke bedre af, at heller ikke hendes kollega vil låne hende penge da hun senere spørger.

Efter en endt arbejdsdag returnerer hun til sin lejlighed. Hun forsøger at hugge nøglen fra sin udlejer, som har nægtet hende adgang til lejligheden, men det mislykkes og hun jages bort.

Senere mødes hun på gaden med Paul, for at få nogle billeder af deres fælles barn, som hun ikke har set i lang tid. Paul spørger om hun vil med ham ud at spise, men hun afslår tilbudet. I stedet går hun alene i biografen og ser Jeanne d’Arc, en fremmed betaler hendes billet. Filmen rører hende meget.

Da den slutter, mødes hun efter aftale med en mandlig journalist på en café. Han næsten lover hende en karriere indenfor filmen, så da caféen skal til at lukke, beslutter hun sig for at tage med ham hjem.

Næste gang vi ser hende, er hos politiet. En kvinde har tabt en stor seddel på gaden, og Nana prøvede at skjule den for hende. Politiinspektøren spørger hende, hvad hun nu vil gøre ved sin situation. Bedrøvet svarer hun, at det ved hun ikke

Nana har store problemer: hun har ingen penge og intet sted at bo. Da en fremmed mand på gaden senere antaster hende i den tro, at hun er en prostitueret, følger hun med ham.

Et uvist stykke tid senere, befinder hun sig gående hen ad gaden, da en veninde, Yvette, pludselig dukker op. De tager på café, og Yvette beretter sin historie: hvordan hun blev tvunget ud i prostitution, da hendes mand forlod hende. På samme sted befinder sig en ven af Yvette, Raoul, han introduceres for Nana.

Næste episode etablerer Nana skrivende et ansættelsesbrev til en bordelbestyrer. Raoul afbryder hende. Han læser brevet og indvilliger i at ansætte hende som prostitueret, da han selv er alfons. Han forklarer Nana, hvad der er tilladt, og hvad som ikke er; hvordan hele livet som prostitueret hænger sammen.

Lang tid er gået. Vi møder Raoul og Nana på vej i biografen, hun nu iklædt pels. Raoul forklarer, at han skal tale med en mand, inden filmen, så Nana er tvunget til at vente. Hun bedriver tiden med at aflede mændenes opmærksomhed ved at danse.

I næste episode befinder Nana sig på en gade, hvor hun samler en kunde op.

Desværre er han mere interesseret i en anden pige, og Nana bliver trist til mode.

Vi ser hende herefter på et spisested i dialog med en ældre mand. Nana henvender sig til ham, fordi hun mangler selskab, og er en smule bedrøvet. Manden stilles mange store, svære spørgsmål, og deres samtale går på alt, fra talens væsen til kærlighed.

I sidste, 12. episode, sidder Nana sammen med en lyshåret mand, hun tidligere har mødt, da hun ventede på Raoul. Manden læser op fra Edgar A. Poe's, *The Oval Portrait*, mens Nana iagttager ham og selv iagttages. Lidt tid efter omfavner de hinanden, kysser og smiler, og Nana forsikrer manden om, at hun vil stoppe sin prostitution.

Det går desværre ikke helt så let. Raoul tager hende med i en bil, for at sælge hende til en konkurrerende alfons, da hun jo ikke er til nogen nytte for ham mere. Handlen går grueligt galt, de fremmede skyder og rammer Nana. Det samme gør Raoul, da han åbner ild mod de fremmede. Hun falder død om i samme nu som bilerne med



hvinende dæk forsvinder.

### 4.3 Personkarakteristik af Nana Kleinfrankenheim

”Lend yourself to others and give yourself to yourself.”<sup>140</sup>

Jean-Luc Godards tematiske forehavende bliver fra de første indstillinger af Nana i *Livet skal leves* gjort klart med overstående citat af Montaigne. Godard fremstiller i indledningen Nana antropologisk, ved at vise hendes ansigt i et nær-billede, først fra højre profil, så forfra og siden venstre profil, hvor citatet står skrevet hen over Nanas ansigt. Der hersker ingen tvivl om, at Nana er filmens omdrejningspunkt, og at citatet er myntet på hende eftersom Godard har placeret ordene i hendes øjenhøjde. Mens Nana bliver præsenteret spiller filmens tema, som er et enkelt lille, sørgmodigt stykke, hvilket får indledningen til at fremstå melankolsk og forbereder beskueren på filmens alvor.

Godard får fulden det antropologiske portræt af Nana i filmens første scene, hvor Nana kun ses bagfra. Vi har nu været hele vejen rundt om Nanas ydre, og det synes at fortælle, at Godard vil skildre hendes historie udefra, som en bedrevidende voyeur, hvilket gennem filmen understreges af, at Nana kigger afslørende ud på os.

Nana fremstår flere steder dramatiseret. Hun iscenesætter sig selv og optræder meget overfladisk. I samtalen med Paul i første kapitel, gentager hun sætningen ”What do you care”<sup>141</sup> fire gange. Nana forklarer Paul, at hun gerne vil være meget præcis i sit udtryk. Denne opførsel kan sidestilles med en skuespiller, der øver sig på at skulle finde sin rolles troværdighed frem i hvert eneste ord. Paul synes at opfatte hendes facade-spil og konfronterer hende: ”Don’t just parrot lines. This isn’t a stage”<sup>142</sup>.

Da vi i denne scene ikke kan se noget af mimikken træder ordene og Nanas kropssprog i højere grad frem. Nanas mørke hår er klippet i en stram moderne frisure

---

<sup>140</sup> *Livet skal leves*: 0:02:31

<sup>141</sup> *Livet skal leves*: 0:03:03

<sup>142</sup> *Livet skal leves*: 0:03:49

og kraven på hendes trenchcoat er foldet op. Denne bevidsthed omkring hendes ydre synes at signalere en selvsikkerhed, mens cigaretten der hænger løst ud til siden afslører noget andet. Med det fornemmer vi, at Nana egentlig er mere usikker end resten af hende prøver at overbevise os om. Fingrene rundt om cigaretten bevæger sig uroligt, og når de står stille virker de anspændte.

Nana vil gerne opfattes som speciel og mener ikke Paul opfylder dette krav: ”[...] you don’t think of me as someone special”<sup>143</sup>. Forestillingen om at være speciel understreger Nanas inderlige ønske om at blive en stor skuespiller. Endvidere får det hende til at fremstå naiv, især set i lyset af Pauls kommentar om at ”[...] everyone is the same.”<sup>144</sup>

Nana optræder gennem hele filmen naiv, hvilket kan bekræftes af Godard, der i et interview har påpeget, at alle hans films hovedpersoner er naive.<sup>145</sup>

Godard understreger igen sit tematiske forehavende med Nana i spidsen da Paul fortæller den lille historie om, hvordan man finder en fugls sjæl. Det gør han ved at lave en voldsom panorering fra Paul til Nana, mens der fortælles. Beskueren bliver endnu engang mindet om, at dette er en film om Nana og hendes søgen i sit indre.

Vi har fået et billedet af Nana, som meget selvcentreret og man føler ikke ligefrem nogen sympati for hende. Ikke nok med, at hun forlader barn og mand til fordel for sin egen chance, hun truer også Paul med at være ham utro igen. På trods af alt dette formår Nana dog stadig at sætte sig selv i offerrollen over for Paul, ” You say I’m cruel, but it’s you.”<sup>146</sup> Nanas egocentriskhed virker påfaldende, og vi forventer nærmest, at vi i det mindste får en eller anden form for følelsesmæssig reaktion fra Nanas side, da hun får billederne af deres søn at se. Men Nana viser os imidlertid ikke sin moderlige side, og efter at have bladret billederne hurtigt igennem,

---

<sup>143</sup> *Livet skal leves*: 0:06:16

<sup>144</sup> *Livet skal leves*: 0:06:27

<sup>145</sup> Collet: s. 73

<sup>146</sup> *Livet skal leves* 0:04:15

konstaterer hun i stedet henkastet: ” He doesn’t look like me at all. He looks more like you.”<sup>147</sup> Nana gør ikke bare op med sit forhenværende liv, hun viser overhovedet ingen følelser, mens hun gør det. Dette er en stærk kontrast til de store følelser, som Nana er i stand til at vise og som hun faktisk viser umiddelbart efter i biografen.<sup>148</sup>

Nana har i filmen en række forhold til forskellige mænd. Udover det ovennævnte til Paul, har Nana også nogle kortere bekendtskaber til mere eller mindre fremmede mænd. Senere hen møder hun sin kommende alfons Raoul, og mod slutningen af filmen forelsker Nana sig i den unge mand.

Nana møder en journalist på en cafe efter hun har været i biografen. Ved dette møde er det tydeligt, hvordan Nana virkelig bruger sin kvindelighed. Da hun spørger til journalistens bil og derefter fortæller ham, at det ikke interesserer hende, reagerer hun med en åbenlys flirtende bevægelse. Hun bruger sit udfordrende kropssprog til, at udvise en selvsikkerhed, som hjælper hende til at opnå sine personlige mål.

Dette bliver senere i filmen erstattet af en slags underdanighed fra Nanas side, som det viser sig ved hendes første møde med Raoul. Hun reagerer på hans grove fornærmelser ved at le, og derefter kigge beundrende efter ham. De mænd vi har mødt Nana sammen med før hun møder Raoul, har været nogle hun selv i høj grad har kunnet styre med sin kvindelighed og sit skuespil. Her sker et pludseligt skift i Nanas fremtoning, som igen understreges ved deres næste møde, hvor Nanas udfordrende kropssprog nu bliver mere ydmygt og endda undskyldende. Raoul sætter sig præcist imellem Nana og kameraet, og vi kan nu kun se hende, når kameraet bevæger sig rundt om Raoul. Nana spørger Raoul i en direkte tone, der fremstår en smule flirtende. ”You disappeared fast the other day”, mens kameraet panorerer rundt om Raoul og over på Nana igen. Raoul svarer imidlertid ikke i samme tone, og

---

<sup>147</sup> *Livet skal leves* 00:14:06

<sup>148</sup> Dette vil blive behandlet i afsnit 3.4

faktisk fremstår hans svar en anelse køligt, da det leveres i en meget monoton stemme. "I don't think they were crooks, it was some political stuff".

Dette lader til at komme bag på Nana, og hun kigger straks ned i bordet. Hun begynder nu, i en ny undskyldende tone; "Oh, well... in any case, I didn't mean you weren't brave" "I was just making conversation"<sup>149</sup> Raoul får tydeligvis overtaget i samtalen og kameraet placerer sig igen bag ham. Nanas næste spørgsmål retter sig mod Raouls mening om hende, og hele hendes fremtoning virker underdanig. Nana signalerer via sit kropssprog, at hun allerede her tilhører Raoul, inden hun i slutningen af scenen rent symbolsk kommer til det i kraft af røgen.<sup>150</sup>

Nana oplever endnu et vendepunkt i hendes forhold til mænd. I kapitel 9, "A young man. Luigi. Nana wonders if she is happy", møder hun den unge mand, som i modsætning til Raoul, kommer til at stå for et mere ligeværdigt forhold mellem Nana og mænd.

Ved deres første møde reagerer den unge mand ikke umiddelbart på Nanas tilnærmelser, som gennem hendes kropssprog bærer tydeligt præg af hendes profession. Han viser i stedet sin interesse, ved at være opmærksom på Nanas behov, da hun ytrer overfor Raoul, at hun mangler cigaretter. Vi får ikke mere at vide, før vi igen møder den unge mand og vi forstår nu, at de er forelskede. Nana synes nu ikke længere underdanig, men virker heller ikke selv dramatiserende som vi tidligere har set hende. Kameraet hviler i lang tid på Nanas ansigt, mens hun bare står og lytter til den unge mand, der læser højt. Hun virker afklaret og træffer her den vigtige beslutning om at forlade prostitutionen.

Godard fremstiller ikke Nana som en identificerbar person. Man opnår ikke som beskuer medlidenhed med hendes skæbne, trods dens tragiske udfald. Man sidder

---

<sup>149</sup> *Livet skal leves* (samtale) 0:41:39-0:42:07

<sup>150</sup> Jf. Eksistentialisme

heller ikke med et endeligt svar tilsidst, om hvad der i Nanas liv gik galt. Hvor hun handlede rigtigt eller forkert. Der er lagt op til seeren selv at finde den endegyldige sandhed eller indse at den ikke findes og Nana giver ikke på noget tidspunkt et indtryk af, at hun selv har et svar.

Det er ikke tilfældigt at Godard kalder sin hovedperson Nana. Émile Zola skrev i 1880 den berømte roman *Nana*. Ikke nok med at Godard og Zolas heltinder deler navn, de deler også i en vis udstrækning sammen liv og skæbne. Nana i Zolas bog er også prostitueret og også i Zola's bog dør heltinden. Desuden filmatiserede Jean Renoir i 1926 *Nana* og det er givetvis herfra Godard har hentet figuren.<sup>151</sup>

#### 4.4 Eksistentialisme og strukturalisme

En ting man ikke kan komme uden om når vi snakker *Livet skal leves*, er filmens optagethed af filosofi. Det følgende er en introduktion til de to filosofiske retninger der er på spil i filmen.

En af de mest betydningsfulde filosoffer i vores århundrede er Jean-Paul Sartre (1905-1980), hvis eksistentialistiske filosofi med dens betoning af friheden vandt voldsomt gehør i tiden efter anden verdenskrig. Selvom Sartres filosofi kan virke optimistisk i dens insisteren på menneskets frihed, er der samtidig noget meget alvorligt over dens insisteren på selv samme frihed. Vi er ansvarlige for vores liv, vores handlinger og dermed også for vores fremtid og fortid.

I korte træk kan man sige, at Sartre sætter subjektet i centrum med sin berømte sætning om, at "mennesket er dømt til frihed"<sup>152</sup>. Vi er, ifølge Sartre, født *som* frihed, ikke bare til den. Frihed er det vi er og noget vi ikke kan afskrive os, for selv det at afskrive sig sin frihed kræver frihed. I samme ombæring skelner Sartre mellem to former for væren, nemlig væren-i-sig og væren-for-sig. Væren-i-sig er den måde tingene er på. De forholder sig ikke til noget, men lukker deres væren om sig selv. De

<sup>151</sup> Jean Renoir er søn af Auguste Renoir, den store impressionistiske maler, som illustrerede en udgave af Zola's

<sup>152</sup> Lübcke s. 385 fra opslaget "Jean-Paul Sartre"

er bare, så at sige. Mennesket er derimod væren-for-sig<sup>153</sup>. Dette forhold kommer til udtryk ved at mennesket besidder evnen til at se på sig selv, reflektere over sin situation og således udstikke nye muligheder, nye retninger for sin væren. Sartre påstår således ikke, at mennesket ikke ligger under for ydre påvirkninger, men han hævder, at man til syvende og sidst altid har et valg, at man aldrig er fuldstændig determineret. Friheden er en del af en kontekst og mennesket står altid i en eller anden given situation, når det skal gøre brug af sin frihed, altså når det skal træffe valg. Men grundlæggende er mennesket i sidste instans tvunget til at træffe valg og således frit.

Overfor Sartres forestilling om det frie menneske (og som et modsvar til denne) opstod den filosofiske strukturalisme der spillede en betydelig rolle i tressernes Frankrig<sup>154</sup>. Strukturalismen vægter det determinerende i kulturelle og samfundsmæssige fællesskab og påviser hvorledes mennesket er bundet til mere eller mindre skjulte regler og mønstre som det tvunget følger. Mennesket kan ikke se hvordan det tvinges, da dette er et forhold der ligger uden for menneskets erkendelsesområde, og af dette følger, at mennesket ikke er frit, men snarere en brik i et mønster det ikke selv kan kontrollere. I strukturalismen er mennesket determineret og enhver forestilling om frihed i eksistentiaalistisk forstand er en vrangforestilling der intet har med virkeligheden at gøre<sup>155</sup>.

Den filosofiske skelnen som står mellem Sartres eksistentiaalistisme og strukturalismen er et grundlæggende filosofisk problem, der har optaget filosofien og sociologien igennem hele det 20. århundrede. Frihed kontra determinisme, mikro kontra makro og med dette også spørgsmålet om individet kontra samfundet.

#### **4.5 Analyse af *Livet skal leves* set i et eksistentiaalistisk/deterministisk lys**

---

<sup>153</sup> Lübcke s. 385 fra opslaget "Jean-Paul Sartre"

<sup>154</sup> Lübcke s. 415 fra opslaget "Strukturalisme"

<sup>155</sup> Lübcke s. 415 fra opslaget "Strukturalisme"

Når ovennævnte er interessant, at få bragt på banen er det fordi *Livet skal leves* kan anskues som et værk, der netop har disse to poler, eksistentialismen og determinismen, som filosofisk grundlag.

Nana er som taget ud af Sartres forestilling om det eksistentialetisk tænkende menneske. Mest tydeligt kommer dette frem i kapitel 6, hvor Nana mødes med Yvette, angiveligt en gammel veninde, der ligesom Nana også er blevet prostitueret. Men selvom de således er endt i samme situation, har deres udgangspunkter været meget forskellige. Nana er flygtet fra en borgerlig tilværelse, et barn og en mand, der nok er fattig, men som dog lader til at være både stabil og i arbejde. Dette er imidlertid ikke nok for Nana, hun vælger i starten af filmen at forlade ham til fordel for drømmen om en skuespillerkarriere. Det er således hendes eget valg, der har bragt hende i denne situation. Helt anderledes er det med Yvette. Hun var taget med sin mand til Brest, hvor han var blevet tilbudt et job. De boede på et hotel ved havnen, hun så aldrig sin mand, han "arbejdede". En aften kom han ikke hjem, hun stod pludselig med børnene alene. Hun blev prostitueret; "it was easier" som hun udtrykker det<sup>156</sup>. To år senere går hun i biografen og dér er han. Han er blevet skuespiller.

De to kvinders indgangsvinkel til prostitutionen er radikalt forskellige. Nana er blevet prostitueret om ikke af valg, så i det mindste af noget mere luftige grunde end Yvette, der angiveligt er blevet tvunget ud i prostitutionen af ren og skær nød. At hendes frafaldne mand så pludselig dukker op på biograflærredet understreger yderligere de to histories sammenhæng. Han er stukket af og blevet skuespiller, hvilket jo præcis er hvad Nana har gjort, omend hendes drøm om skuespilleriet ikke er lykkedes. At Nanas historie ligner den frafaldne ægtemands understreges også af, at kameraet zoomer ind på Nana mens Yvette beretter, nærmest som om Nana er objektet for historien, som om den også handler om hende.

---

<sup>156</sup> *Livet skal leves* 0:31:05

På trods, eller måske netop pga, de to kvinders meget forskellige forhistorie, kaster Nana sig nu ud i en monolog om friheden i tilværelsen: "I think we're always responsible for our actions. We're free. I raise my hand – I'm responsible. I turn my head – I'm responsible. I am unhappy – I'm responsible. I smoke – I'm responsible. I shut my eyes – I'm responsible. I forget I'm responsible, but I am. I told you there's no escape. Everything is good. You only have to take an interest in things. After all, things are what they are. A message is a message, plates are plates, men are men and life is life<sup>157</sup>".

Denne tale om frihed og ansvar er en direkte udlægning af Sartres eksistentialisme. Nana ser mennesket som værende frit og ansvarligt. Alt er vores eget ansvar, underforstået også den situation vi er i. Tingene derimod, er som de er. Det er væren-for-sig og væren-i-sig, der her tales om. De to kvinders forskellige forhistorie tages ikke i betragtning. Der opereres ikke med grader af frihed, men med et radikalt frihedsbegreb. Yvette har valgt sin situation på samme måde som Nana. At Yvette er blevet prostitueret af økonomisk nød, og at Nana er blevet det i en eksistentialistisk jagt på selvrealisering er ikke en væsentlig forskel for Nana. Det er valget der er i centrum.

Interessant er det imidlertid, at Godard lægger op til at have bestemt Nana's skæbne, allerede længe inden de to kvinders samtale på caféen. Det sker i kapitel 3, hvor Nana går i biografen og ser *La Passion de Jeanne d'Arc*. Denne scene virker selvfølgelig både som en stærk intertekstuel reference og hyldest til Dreyer. Godard har klippet flere minutter af *Jeanne d'Arc* ind i sin egen film. Men scenen i biografen har også et andet formål, nemlig at skabe en parallel mellem Jeanne og Nana. På lærredet ses en sørgmodigt grædende Jeanne i samtale med præsten, der skal forberede hende på døden.

Præsten: "How can you still believe you were send by God?"

Jeanne: "God knows where he leads us, but we know the path of our journey."

---

<sup>157</sup> *Livet skal leves* 0:31:42 – 0:32:44



Jeanne: "Yes, I'm his child"

Præsten: "And the great victory?"

Jeanne: "It will be my martyrdom"

Præsten: "And the deliverance?"

Jeanne: "Death".<sup>158</sup>

På dette tidspunkt ses Jeanne i et nærbillede med store tårer i øjnene. Godard klipper nu til Nana i samme nærbillede med tårer i øjnene. Dette understreger et skæbnefællesskab mellem de to kvinder. De må begge lide og til sidst dø. Christian Braad Thomsen peger sågar på, at skæbnefællesskabet mellem de to "består i, at de begge følger deres inderste væsen og begge dør af denne trofasthed mod deres dybeste følelser"<sup>159</sup>. I denne forståelse dør Jeanne for sin tro på Gud, mens Nana dør for sin tro på et frit liv. At sammenstille de to kan virke voldsomt, men spørgsmålet er om det bare er forholdet mellem Jeanne og Nana der sigtes til eller om det også kunne være forholdet mellem de to skuespillerinder. Det vil vi vende tilbage til<sup>160</sup>. Scenens alvorlige betydning understreges endvidere af dens manglende lyd, et forhold som Bordwell og Thompson beskriver på følgende måde: "A quiet passage in a film can create almost unbearable tension, forcing the viewer to concentrate on the screen and to wait in anticipation for whatever sound will emerge"<sup>161</sup>. Stilheden bliver kort brudt af en stemme der udbryder "Falconetti" (se afsnit 3.6), men opretholdes bortset fra det scenen ud. Billederne, Godards og Dreyers i forening, får lov at tale alene.

At denne scene falder før Nana's monolog om frihed understreger, at Nana ikke aner hvad der venter hende. Det gør derimod publikum, og på den baggrund kommer hendes tanker om frihed til at virke som blændværk. Hun ser ikke hvor hendes liv bærer hen, hun tror stadig, at hun er fri selvom prostitutionen allerede på dette

---

<sup>158</sup> *Livet skal leves* 0:15:50 – 0:16:57

<sup>159</sup> Braad Thomsen: s. 33 (1971)

<sup>160</sup> Jf. Forholdet mellem skuespiller og karakter

<sup>161</sup> Bordwell og Thompson: s. 348 (2005)

tidspunkt er ved at være en integreret del af hendes hverdag. Sammenstillingen mellem Jeanne d'Arc og Nana er rent filmisk meget deterministisk. Fra og med scenen i biografen (15 minutter henne i filmen) ved vi hvilken skæbne der venter hende, der mangler kun at blive fortalt hvordan det vil ske. At det vil ske, er uundgåeligt.

På trods af denne sammenstilling, er Nana endnu ikke begyndt den nedtur der venter hende. For hende lader det stadig til, at hun kan vælge en anden tilværelse. Også i denne forbindelse er scenen med Yvette meget vigtig. Efter at have talt om frihed begynder en sang på jukeboxen, der handler om en mand og hans kærlighed til sin kvinde på trods af deres fattige liv, altså et billede på det liv Nana har valgt fra. Mens sangen spiller ser Nana rundt. Først på et ungt par der sidder ved et bord og kigger hinanden dybt i øjnene. Dernæst på en ung mand, der står ved jukeboxen og til sidst, umiddelbart inden sangen slutter, på Raoul og Yvette, der står ved pinball-maskinen. Rent filmisk er det gjort således, at der zoomes ind på Anna-Karina, hvorefter hun skifter blik, inden der zoomes ud igen og til sidst klippes til det hun ser på (parret, den unge mand, Raoul). Denne zoomen ind og ud er med til at understrege de tre forskellige blik's betydning. Det er tre valg-muligheder: Parret som kærlighed, manden som midlet til kærligheden eller Raoul, alfonsen og dermed prostitutionen som fast og institutionaliseret levevej. Det er filmens point of no return, Nanas sidste mulighed for at vælge et andet liv. At det alligevel må blive det som prostitueret antydes af, at Nanas blik ender ved Yvette og Raoul, hvorefter sangen brat stoppes (dog efter at teksten er færdig). Dette indtryk bekræftes endelig i kapitlet efter, hvor Raoul opsøger Nana og tilbyder at tage sig af hende (i professionelt regi). Deres aftale "underskrives" med det kys, hvor Raoul puster røg ind i munden på Nana, der med et grin puster det ud igen.

Efter dette møde med Raoul bliver prostitutionen en totalt integreret del af Nanas hverdag. Først i kapitel 9 (50 minutter henne i filmen) vender vi kort tilbage til

spørgsmålet om frihed. Kapitel-overskriften “A young man. Luigi. Nana wonders wheter she’s happy<sup>162</sup>” er med til at antyde dette.

Nana skulle have været i biografen med Raoul, men de ender i stedet i en billardsal, hvor Raoul mødes med en ven. I rummet er også en ung mand som Nana virker meget interesseret i, og han i hende. I en længere scene danser Nana rundt mellem to billardborde. Bag det ene sidder Raoul med sin ven (der også er alfons), og ved det andet står den unge mand og spiller billard. Nana danser rundt imellem dem til en sang fra jukeboksen. Det ene øjeblik danser hun forbi sin alfons, det næste danser hun rundt om den unge mand. Og man aner at det ikke bare er Nana’s krop der danser rundt, men også hendes tanker. Med overskriften in mente kan dansen tolkes som et udtryk for hendes spekuleren. Skal hun blive hos den kedelige, tvære alfons eller skal hun gå efter den unge mand der her repræsenterer, om ikke kærligheden, så måske muligheden for kærlighed og i hvert fald bare noget andet, en vej ud af dødvandet. At hun er begyndt at tvivle på sin situation bliver endnu tydeligere i kapitel 10, hvor hun bliver skuffet over, at en mand som hun tillægger romantiske kvaliteter, ender med at ville have to piger, og i sidste ende slet ikke vil have noget med Nana at gøre.

I kapitel 11 falder hun i snak med en ældre mand på en café. Han viser sig at være filosof, og Nana stiller ham en række spørgsmål om livet, friheden, kærligheden og så videre.

I starten af scenen fortæller den ældre mand (i øvrigt spillet af Brice Parain, der faktisk var filosof af profession<sup>163</sup>) en historie om den store, stærke og lidt dumme Porthos, der skulle placere en bombe under en kælder. Han placerer den, men mens han løber væk kommer han pludselig til at overveje hvordan det er muligt at sætte den ene fod foran den anden, han går i stå, bomben sprænger og kælderen falder

---

<sup>162</sup> *Livet skal leves* 0:49:56

<sup>163</sup> Braad Thomsen: s. 34 (1971)

sammen om ham. I to dage står den store Porthos og holder kælderens på sine skuldre inden han endelig bukker under for presset og dør under kælderloftets vægt<sup>164</sup>.

Nana bliver en smule stødt over, at han indleder deres samtale med denne historie.

Man aner at hun forestiller sig, at den ældre mand ser hende som en Porthos, der lige er begyndt at tænke. Men den ældre mand siger, at det bare var for at snakke.

Alligevel ligner det en lille advarsel; tanker er farlige, det kan gå galt hvis man begynder at tænke for meget over sin situation og sine muligheder.

De begynder at diskutere forholdet mellem talen og tanken, og den ældre mand ender med at konkludere, at talen og tanken er uadskillelige.

Han: "We balance, that's why we pass from silence to words. We swing between the two, because it's the movement of life. From everyday life one rises to a life we call superior; The thinking life. But this life presupposes that one has killed the everyday, too elementary life".

Nana: "Then thinking and talking are the same thing?"

Han: "I believe so, Plato said it, it's an old idea. One cannot distinguish the thought from the words that express it. An instant of thought can only be grasped through words<sup>165</sup>"

Nana indvender, at vi så også må lyve, men den ældre mand svarer, at det at lyve og begå fejl er stærkt forbundne. Man må finde de rigtige ord og i denne proces begår man fejl.

Nana: "How can one be sure of having found the right word?"

Han: "One must work. It needs an effort. One must speak in a way that is right, doesn't hurt. Says what has to be said, does what has to be done, without hurting or bruising<sup>166</sup>"

At man må begå fejl i sin jagt på de rigtige ord virker som en kommentar til Nana, men kan også ses som en kommentar fra Godard til Godard (og hans publikum) om at

---

<sup>164</sup> *Livet skal leves* 1:05:31 – 1:06:37

<sup>165</sup> *Livet skal leves* 1:09:45 – 1:10:33

<sup>166</sup> *Livet skal leves* 1:11:19 – 1:11:40

lave film. Alle Godards (tidlige) film har karakter af en søgen efter et nyt og ”rigtigere” film-sprog. I en sådan søgen er fejl uundgåelige. Dermed ikke sagt, at Godard med dette undskylder sin film, tværtimod. Det er snarere en konstatering af at når man søger efter ”de rigtige ord” støder man på de forkerte og begår fejl. Nanas ord; ”(...) der er sandhed i alting, selv i fejl<sup>167</sup>”, er givetvis også en konklusion Godard kan bakke op omkring. I et interview fra 1963 er han inde på det. ”Denne løgn eller fejltagelse er en måde at være på, som man ikke kan undgå. Det er ligesom, når folk med modsatte meninger diskuterer heftigere og heftigere. Men at diskutere betyder ikke at skændes. Det er snarere at hælde koldt vand i varmt. Det bliver til lunkent vand. Og det var egentlig også målet<sup>168</sup>”.

Samtalen om sandhed fortsætter. Den ældre mand påpeger, at det var den tyske filosofi, Kant og Hegel, der bragte franskmændene tilbage til livet og til den erkendelse, at man ikke kan leve direkte i sandhed.

Nana: "Shouldn't love be the only truth?"

Han: "For that, love would always have to be true. Do you know anyone who knows at once what he loves? No. When you're twenty you don't know. All you know are bits and pieces, you make arbitrary choices. Your "I love" is an impure affair. But to be completely at one with what you love, you need maturity. That means searching. That is the truth of life. That's why love is a solution, on condition that it's true.<sup>169</sup>"

Samtalen mellem Nana og den ældre mand har karakter af et lærer/elev forhold. Nana spørger og han giver svar. Og samtidig er hans filosofiske overvejelser et forsvar for tænken og søgen. Hans afsluttende bemærkninger om kærlighedens natur er meget sigende. Det kræver viden at leve i kærlighed, en viden man kun kan få ved at lede efter den og som det tager tid at erhverve sig.

---

<sup>167</sup> *Livet skal leves* 1:11:51

<sup>168</sup> Collet: s. 71

<sup>169</sup> *Livet skal leves* 1:12:56 – 1:13:40

Denne tanke er også en udfordring til Nana's forestilling om friheden. Hun er muligvis nok ansvarlig for sine handlinger, men hun træffer ikke valg på et alvidende grundlag og det gør hende fejlbarlig. Når man er ung træffer man arbitrære beslutninger. Pointen kunne være, at det er svært at snakke om absolut ansvar som Nana gør, hvis man ikke træffer sine valg på et alvidende grundlag og det gør Nana jo netop ikke. Tværtimod er hun endnu meget ung og har, ifølge den ældre mand, meget at lære før hun kan leve i sandhed. Hun er altså ikke rigtig fri, for der er ting hun endnu ikke ved. Fra hendes synspunkt ser det ud som om hun er fri, men med tiden bliver man klogere, begynder at træffe valg på et mere kvalificeret grundlag og må således erkende, at man ikke var helt så fri og ansvarlig da man var yngre.

Den ældre herres filosofi er en opfordring til tænken. For ham er det det højeste liv, men det kræver, at man slår hverdagslivet, "det elementære liv" ihjel. Og det er netop hvad Nana's liv er blevet, elementært og præget af ren rutine. Hun er gået i stå. Hun hverken tænker eller handler. Især det første er essentielt i den ældre mands filosofi. "(...)to be completely at one with what you love, you need maturity. That means searching. That is the truth of life". Livet er en søgen efter kærligheden. Man finder kun mening ved at lede og tænke.

I det efterfølgende kapitel ser man Nana sammen med den unge mand. Store dele af dette kapitel er stumfilm med undertekster, hvilket igen refererer tilbage til Jeanne d'Arc. De to unge erklærer deres kærlighed til hinanden. De beslutter sig for at flytte sammen hos ham, og at Nana skal fortælle Raoul, at hun stopper som prostitueret. Hun træffer endelig et valg, nemlig at forfølge kærligheden og at opgive den trivielle hverdag som prostitutionen har udviklet sig til. Et kort øjeblik øjner man håb for det unge par, men hun har truffet sit valg for sent. Og ganske som Porthos resulterer Nana's tanker i hendes undergang. Hun sidder fast i livet som prostitueret uden virkelig at ane, hvor låst hun er, og derfor ser hun heller ikke, at hun ikke bare kan bryde med Raoul. Hun tror angiveligt lige til enden, at hun stadig har et frit valg, men

må sande at det ikke er tilfældet. Vi, som tilskuere, har vidst fra starten, at det måtte gå galt, men først i bilen, på vej mod det sted hvor hun skal sælges, går det op for Nana hvordan det hænger sammen. Hendes spørgsmål ”hvad gjorde jeg galt?” kan ses både som et spørgsmål til den konkrete situation, at Raoul vil sælge hende, men det kan også ses som et spørgsmål til hendes liv som sådan. Raoul svarer hende, at hun må acceptere alle der betaler. Nana svarer at man ikke skal tage alle, ”sometimes it’s degrading”, hvortil Raoul svarer ”That’s where you’re wrong<sup>170</sup>”. Man har på intet tidspunkt i filmen set Nana afvise en kunde og derfor får Raouls svar nærmere karakter af noget alment end noget konkret. Det er ikke fordi hun har afvist nogen bestemt, men fordi hun med sin opsigelse afviser alle (og ham selvfølgelig). Underforstået at hendes fejl har bestået i at tro, at hun faktisk kunne slippe fri, at hun kunne vælge at stoppe når hun ville.

Hendes blinde tro på friheden har sat hende i en situation, hvor der ingen frihed er tilbage. Hendes naivitet bliver hendes død. Verden har, på trods af hvad hun troede, styret hende og ikke omvendt.

Under køreturen får vi en sidste påpegning af hvad der skal ske, idet vi fra den kørende bil ser ud på gaden, og både ser en biografreklame for ”Jules et Jim” af Francois Truffaut, og et skilt hvor der står ”Enfer et ses fils”. ”Jules et Jim” plakaten er selvfølgelig en reference til kollegaen Truffaut, men har endvidere den pointe, at også denne film ender med hovedpersonernes død. ”Enfer et ses fils” betyder ”Hades og sønner”, også dette en stærk reference til Nanas forestående død.

Set i forhold til dualismen eksistentialisme/determinisme bliver filmen en diskussion af Nanas forhold til friheden. Har man faktisk frihed? kan man træffe frie valg? eller er livet og samfundet for determinerende? I og med, at Godard laver parallellen mellem Janne D’Arc og Nana så tidligt i filmen (og at vi derfor aner, at også Nana må dø) kunne man sige, at filmen taler mere for det determinerende i tilværelsen end for

---

<sup>170</sup> *Livet skal leves* 1:19:31 – 1:19:42

frihed. På den anden side kan man se den samtale Filosoffen og Nana har, som et bud på en mellemvej. Man træffer ikke frie valg, for man ved ikke alt. Men i takt med, at man bliver ældre og gør sig erfaringer, begynder man at træffe beslutninger på et mere kvalificeret grundlag, og dermed beslutninger der mere nærmer sig sandheden. Man kommer således aldrig til at leve i den frihed som Nana er fortaler for, men omvendt er man heller ikke så determineret som den radikale strukturalisme hævder. Der findes en mellemvej, som kræver at man hele tiden søger, begår fejl, starter forfra og med tiden bliver klogere. Nanas fejl består i, at hun for sent erkender, at hendes radikale idé om frihed ikke stemmer overens med virkeligheden. Da hun endelig begynder at handle er det for sent, hun er fanget i den situation hun ikke har erkendt alvoren af.

Tilbage står spørgsmålet om hvorledes Montaigne citatet ”Lend yourself to others and give yourself to your self” i starten af filmen skal ses i forhold til de ovennævnte spørgsmål. Giver Nana sig selv til sig selv eller låner hun sig bare ud og kan citatet overhovedet ses som filmens morale?

I forhold til hendes profession må man sige, at hun netop låner sig selv til andre uden at give sig selv væk. Godard var selv inde på dette på filmens plakat hvor der står ”En film om prostitutionen der fortæller hvorledes en ung og glad parisisk ekspeditrice giver sin krop men beholder sin sjæl<sup>171</sup>”. Med dette in mente kan man sige, at det går galt for Nana da hun beslutter sig for at give sin sjæl til den unge mand. Dette giver imidlertid en meget dystre konklusion, nemlig at kærligheden ikke betaler sig, at den er skadelig. Citatet skal måske nærmere forstås som et visdomsord a la ”du skal være god mod dig selv før du kan være god mod andre”.

Citatet kan også ses i forhold til scenen i begyndelsen af filmen, hvor Paul, hendes eksmand, beretter fra et essay en skoleelev har skrevet. ”A bird is an animal with an inside and an outside. Remove the outside, there’s the inside. Remove the inside and

---

<sup>171</sup> Collet: s. 99



you see the soul<sup>172</sup>”. At Nana er fuglen er man ikke i tvivl om, da kameraet demonstrativt panorerer over mod hende idet Paul begynder historien. Men er det så det vi får at se i filmen? Er det en film der viser hvorledes Nana’s lag fjernes indtil vi når frem til hendes sjæl? Man kan sige, at Nana via de ting hun må gennemgå får skrækket de ydre lag væk og efterlades med sjælen som hun gemmer til sig selv, den sidste rest som ingen får del i.

Imidlertid har Godard selv i et interview tolket citatet fuldstændig anderledes. ”My Life to Live will prove Montaigne’s saying that you have to give yourself to others and not only to yourself<sup>173</sup>”. I denne optik er Nana’s fejl netop, at hun ikke giver sig selv til andre, eller at hun gør det alt for sent. Hun giver de ydre lag væk, men det var i virkeligheden sjælen hun burde give væk. Den sjæl hun i sin naivitet og mangel på tænken aldrig når ind til.

Men også dette spørgsmål, som alle andre i Godards film, kan der gives en række svar på. Et karakteristisk træk ved hele filmen er, at der ikke gives klare svar. Vi må selv tænke og søge, ganske som den gamle filosof opfordrer Nana til.

#### **4.6 Forholdet mellem skuespiller og karakter**

Som nævnt i afsnit 3.5 kan man se dele af *Livet skal leves* som Godards forhold til og instruktion af Anna-Karina. Herom handler det følgende.

Godard giver os en hovedperson, som kan ses som to kvinder. Nana Kleinfrankenheim er filmens protagonist, men kvinden bag denne fiktive person, er skuespillerinden Anna Karina. Nogle år før *Livet skal leves* blev optaget, giftede Godard sig med hende<sup>174</sup>. Episode 12 giver os en ny måde at fortolke filmen på, retrospektivt. Vi mindes om, at Godard og Anna Karina er mand og hustru. Godard kommenterer på filmen, og drager paralleller mellem den og Edgar A. Poes *The Oval*

---

<sup>172</sup> *Livet skal leves* 0:08:56 – 0:09:06

<sup>173</sup> Farocki & Silverman: s. 3

<sup>174</sup> De var gift fra 1960-64. Schepelern: s. 262

*Portrait*. Ligheden, påstår han, ligger i kunstnerens forsøg på at skabe et værk så livagtigt, at det dræner livet fra motivet i processen.

Først etableres Nana og manden fra tidligere som kærester i en række klip uden lyd, men med mellemtitler. Så blændes op til næste indstilling<sup>175</sup>: i en halvnær ser vi den blonde mand fra tidligere, Nanas elskede, sidde og læse i Edgar A. Poes *The Oval Portrait*. Han læser tydeligvis i bogen, men hans mund er skjult, den øvre del af hans ansigt er ubevægeligt. Oplæserens stemme er tydelig, og den eneste lyd tilstede i lydbilledet, men den tilhører ikke manden, da det øjensynligt ikke er ham der læser op.

”It was the portrait of a young girl just ripening into womanhood”<sup>176</sup>. Sætningen læses op, og manden kigger op fra sin bog: fra hans synsvinkel, ser vi Nana stående ved et vindue, smilende. Resultatet bliver en logisk kobling mellem tekst og film, dvs. imellem den blonde mand i filmen og fortæller-jeg’et i teksten og mellem Nana og den unge pige. Det bestyrkes i Godards billedbeskæring, hvor Nana er beskåret efter tekstens anvisning, som ”It was a mere head and shoulders”.

I næste indstilling står hun med ryggen mod en hvid væg. Teksten taler om maleriet, portrættet, hvordan det er en virkelighedsefterligning (maleriets ”life-likeness”), hvor beundringsværdigt og potent, maleren finder det.

Eftersom indstillingen med den visuelt fremstillede, læsende mand begynder at ligge længere og længere tilbage tidsmæssigt, ændres vores opfattelse af tekstens fortæller-jeg. Stemmens ophav er stadig tvetydigt. Hvem er oplæsningens afsender?

Nana spørger et øjeblik senere manden, hvor han har fået bogen fra. Han svarer med samme stemme som det oplæste, at han har fundet den i rummet. Forvirringen er total. *Er det manden, vi hører læse op?* Svaret på spørgsmålet bliver klart, da oplæseren siger: ”It’s our story: a painter portraying his love. Shall I go on?”<sup>177</sup>

<sup>175</sup> *Livet skal leves*, 01:13:44.

<sup>176</sup> *Livet skal leves*, 01:14:20.

<sup>177</sup> *Livet skal leves*, 01:16:34.

Identiteten af både den ikke-visualiserede oplæser og tekstens jeg-fortæller, smelter sammen.

Scenen er altså en instruktørkommentar. Godard fortæller Nana, at allegorien er deres historie. Han er maleren, Anna Karina er den portrætterede kvinde, og Nana er portrættet. *Livet skal leves* må altså ses som fortællende en historie i to planer: det umiddelbare, fremskridende handlingsplan centeret omkring den fiktive karakter Nana, og det metafilmiske plan, portrættet af skuespilleren og hustruen Anna Karina og deres fælles historie. Dele af det fiktive plot og det virkelige, faktiske forløb har lighedstræk. Før Karina medvirkede i film, levede hun et stykke tid hos nogle venner, indtil Godard forelskede sig i hende og købte hende af hendes sambo, de indgik en ”kontrakt” med klare fællestræk med den som Raoul og Nana indgår i *Livet skal leves*. Begge kontrakter binder kvinden til manden, og bag dem begge ligger en anskuelse af kvinden som et objekt. Desuden mener Braad Thomsen, at ”Poe-sekvensen er et varsel om deres skilsmisse.”<sup>178</sup> Godard og Anna Karina blev skilt i 64.

Hele Poe-citatet fra *The Oval Portrait* fungerer endvidere som et udsagn om den virkelighedsefterlignende kunst: når kunsten forsøger at imitere virkeligheden, overtager den virkelighedens rolle som virkelighed. Det er essensen i uddraget fra Poe-teksten.

I episode 3 vises Carl Th. Dreyers *Jeanne d’Arc* (1928) i biografen. Vi ser et klip af stumfilmen, der har Maria Falconetti i hovedrollen som Jeanne. Der krydsklippes mellem Jeanne og Nana, fra nærbillede til nærbillede.

Da vi i første klip vises Nanas ansigt, siges der hurtigt ”Falconetti” samtidig<sup>179</sup>.

Koblingen mellem ord og billede og mellem de to kvinders mimik, insisterer på at vi drager nogle forbindelser mellem Jeanne og Nana. Men også mellem Maria

---

<sup>178</sup> Braad Thomsen: s. 162 (1994)

<sup>179</sup> *Livet skal leves*, 00:15:46.

Falconetti og Anna Karina, som skuespillerinder i en film. I begge film fylder kvindernes ansigt meget. ”[...]like *My Life to Live*, *Jeanne d’Arc* is simultaneously a documentary of its actress’s face, and a fiction film about its eponymous heroine.”<sup>180</sup>

Endvidere påstås det, at Maria Falconetti aldrig kom sig helt mentalt efter sin rolle i Dreyers film. En påstand som selvfølgelig er svær at bevise, men fakta er, at hun ikke indspillede flere film, og nogle mener, at hun tog sit eget liv<sup>181</sup>.

Godard opnår, ved at bevæge sig udenfor filmfiktionens rammer, at skabe en følelse af diskontinuitet hos tilskueren, et illusionsbrud. I en række forskellige indstillinger<sup>182</sup> igennem filmen kigger Nana direkte ind i kameraet. Udover den specifikke funktion, denne ”tilskueradressering” har i handlingforløbets kontekst, har adresseringerne igennem filmen en generel effekt. Vi identificerer os meget lidt med Nana. I stedet sidder man som publikum med en følelse af at blive betragtet, og man tvinges til at reflektere over, at det er en film, man ser. Godard benytter sig af denne Brechtianske verfremdungs-effekt (fremmedgørelseseffekt), for at distancere sine personer fra publikum, empatien imellem tilskuer og Nana frarøves os.

En anden konsekvens af denne effekt er på længere sigt, at det bliver nemmere at acceptere hovedpersonens dualitet; filmens insisteren på at handle om to sider af samme kvinde, jf. ovenstående afsnit.

#### **4.7 Inspiration fra Neo-realismen**

Ovenstående tre afsnit har været en gennemgang af de tematiske forhold i filmen. I det følgende vil vi se lidt på den filmiske inspiration.

Det er flere steder i *Livet skal leves* tydeligt, at Godard har ladet sig inspirere af de italienske neorealister.

Som tidligere nævnt benyttede neorealisterne sig af det såkaldte “slice-of-life”, der for dem repræsenterede et stykke virkelighed, som ikke nødvendigvis indeholdt en

---

<sup>180</sup> Farocki & Silverman: s. 11

<sup>181</sup> Schepeleyn: s. 146

<sup>182</sup> Fx: episode 6 på café med Yvette (00:33:08), eller i episode 11, da Nana taler med filosofen (00:11:29).

klassisk narration med start, midte og slutning. Baggrunden for at bruge denne filmiske form, var for neorealisterne givetvis ikke den samme, som for Godard i *Livet skal leves*, men man kan måske nok tolke filmens 12 kapitler, som 12 slices af Nanas liv. Det er usammenhængende dele af Nanas liv, som hver fortæller sin del, og da de ikke er indeholdende en start, midte og slutning, får det dem til at fremstå som brudstykker af virkelighed.

Ydermere ses også en parallel til neorealisternes dokumentaristiske udtryk. Det viser sig bedst i kapitel 8 (Afternoons. Money. Sinks. Pleasure. Hotels), hvor Nana stiller spørgsmål til Raoul vedrørende de prostitueredes rettigheder, levemåde og regler. Raouls svar og Nanas spørgsmål fremføres som voice-over, mens billedsiden viser Nana i aktion som prostitueret. Denne fremstilling fremstår dokumentarisk med dens oplysende karakter. Endvidere understreges det af Raouls måde at svare Nana på. Hun spørger i 1. person og han svarer i 3. person:

-“Can I drink in a café” -“A drunken prostitute is a liability...”<sup>183</sup>

Hans svar er generelle omkring prostitution og virker som en opremsning af sociologiske facts. Cristian Braad Thomsen påpeger samme pointe og siger følgende: “I passager er *Livet skal leves* nærmest en dokumentarisk skildring af de prostitueredes arbejdsvilkår.<sup>184</sup> Yderligere påpeger Braad Thomsen at *Livet skal leves* også auditivt er dokumentaristisk, da filmens lyd er optaget on-location, på nær et enkelt musiktema, der tages op gennem filmen.<sup>185</sup>

At optage lyd on-location hænger selvsagt sammen med at filme on-location, hvilket var et væsentligt træk ved neorealisterne, et træk som også Godard gør brug af. Tematisk set hænger Godards *Livet skal leves* også sammen med neorealisterne, hvilket kommer til udtryk i den social-realistiske verdens skildring af prostitution og det usminkede Paris. Godard lader flere gange kameraet dvæle ved de lange travle

<sup>183</sup> *Livet skal leves*: 0:48:43

<sup>184</sup> Braad Thomsen: s. 158 (1994)

<sup>185</sup> Braad Thomsen: s. 32 (1971)

gader, og for Godard som for neorealisterne handler det om at vise verden som den er og ikke som den tager sig ud i de pompøse studier.

Endvidere blander Godard, som neorealisterne, professionelle skuespillere med amatører. Anna Karina havde før *Livet skal leves* spillet med i andre film blandt andre Godards "En kvinde er en kvinde" fra 1961<sup>186</sup> og må betragtes som professionel. På amatørside n finder vi f.eks. filosofen Brice Parain, som også i filmen optræder som filosof.

Den virkelighedsopfattelse som Bordwell taler om i neorealismen (jf. afsnit 1.2) er meget tydelig i *Livet skal leves*. Filmen lukker sig ikke om nogen endegyldig sandhed og den lader flere handlingstråde stå åbne til sidst.

#### 4.8 Opsamling

*Livet skal leves* er en film, som beskæftiger sig med mange forskellige forhold. Den vil på den ene side præsentere beskueren for en hovedperson, som træffer sine egne valg, men bliver styret af omstændighederne, og på den anden side fungerer filmen som en allegorisk fremstilling af Godards eget forhold til sin hustru Anna-Karina. Derudover bruges virkelighedselementer og elementer fra kunstverdenen side om side, dog uden nogen specielle markører, der giver beskueren en fornemmelse af hvad der er hvad.

Nana vælger at løsrive sig fra sin almindelige, sikre hverdag, for at satse på en karriere som filmskuespillerinde. Bevidst forlader hun sin mand og søn, men hendes knebne økonomiske situation tvinger hende til at overveje et alternativ: et liv som prostitueret.

Filmen præsenterer os altså for en hovedperson, der vælger at prøve lykken som skuespillerinde, men ender som prostitueret. Man kan således sige, at Nanas eksistentielle søgen og naive opfattelse af hvad der kan realiseres, ødelægges af

---

<sup>186</sup> Schepeleern: s. 262

filmens deterministiske virkelighedssyn, men man kan også sige, at hun faktisk har haft en mulighed for at vælge et andet liv, og at det kun er hendes uvidenhed der har begrænset hendes frihed. Filmens store spørgsmål ”er mennesket frit” besvares ikke entydigt.

Godard bruger karakteren og selve setup’et, historien om den prostituerede Nana, fra Zolas *Nana* (1880), men fundamentet/ideen er bygget op omkring en sociologisk rapport<sup>187</sup>.

Paris’ gader og caféer er rammen omkring den tragiske historie, virkelige mennesker og steder fotograferes. *Livet skal leves* er optaget on-location, med til tider improviseret dialog og med et kamera, som virker visuelt personificeret. Denne dokumentariske stil, der er et gennemgående træk i filmen, står i kontrast til de, til tider handlingsafbrydende, intertekstuelle referencer (eksempelvis Carl Th. Dreyer, Michel de Montaigne, Edgar Allan Poe, Émile Zola). Disse henvisninger til andre kunstnere og kunstværker fungerer nogle gange i *Livet skal leves* som litterære anekdoter, andre gange har de narrative funktioner som fx filmklippene fra *Jeanne d’Arc* i biografscenen har det<sup>188</sup>. Det er dog svært at komme med noget entydigt svar på den isolerede references funktion.

*Livet skal leves* afsluttes med Nanas død, nøjagtig som Godard ”lover” publikum ved at bruge henholdsvis oplæsningen af *The Oval Portrait*, Jeanne d’Arc-Nana identifikationen og Zolas heltinde. Afslutningen forekommer brat og uforløsende, fordi den kun strækker sig over få minutter, men også fordi man sidder tilbage med en tom fornemmelse. Da Nana til sidst finder kærligheden, må hun dø, men det er svært at acceptere grundene herfor. Der mangler et forklarende stykke mellem Nanas

---

<sup>187</sup> Braad Thomsen: s. 158 (1994)

<sup>188</sup> Scenen kommenterer åbenlyst på lighederne mellem de to kvinder. Den spår om Nanas kommende død, og giver derved publikum en forventning om, hvad vil komme.

beslutning om at stoppe sin tilværelse som prostitueret og køreturen til hendes nye alfons.

Raoul begrundet sin handling (sin beslutning om, at Nana skal sælges videre) med udsagnet: ”You must take anyone who pays”. Nana har åbenbart forbrudt sig mod en uskreven regel i prostitutionsmiljøet, men uden vores kendskab. På samme måde vælger Nana pludselig at prostituere sig, uden at vi egentlig kender hendes begrundelser. Hun har jo et job i en pladeforretning. Hvorfor bliver hun ikke der, tager et ekstraarbejde, bor hos sin ekskæreste et stykke tid?

Denne usagthed og underforståethed omkring personernes motivation i *Livet skal leves*, resulterer i en form for dobbeltydighed omkring deres intentioner. Filmen vil have, at vi sætter spørgsmålstegn ved karaktererne, de er uforudsigelige og dermed virkelighedstro. Det samme gør sig gældende ved de intertekstuelle referencer: de kan, som hele filmen, læses på mange måder.

## **5.0 *Åndeløs* og *Livet skal leves* som art-films**

*Åndeløs* er altså en film om en ung mand, der er forelsket i en amerikansk studine og på flugt fra politiet, fortalt med klare lån fra klassisk amerikansk gangsterfilm og igennem et filmsprog der forsøger at gøre op med alle tidligere normer og konventioner.

*Livet skal leves* er en film om en ung kvinde, der ender som prostitueret, og hendes hverdag som sådan, fortalt i tolv lettere usammenhængende stykker, igennem et filmsprog, der trækker på både dokumentarisme og neo-realisme.

Men hvad har disse to film så tilfælles? På hvilke punkter knytter de an til hinanden? David Bordwell forsøger med sin artikel ”The art cinema as a mode of film practice” fra 1979 at redegøre for, hvordan man kan anskue ”kunstfilm” som en selvstændig genre på linie med andre genrer.



Dette afsnit vil forsøge at vise, hvorledes *Livet skal leves* og *Åndeløs* begge kan ses som kunstfilm i Bordwells forståelse, og hvordan denne forståelse står i forhold til den kunst, der er aktuel mens Godard laver de to film.

Bordwell fremhæver, at der er tre karakteristika ved kunstfilmen; Realism (realisme), Authorship (auteur-træk) og Ambiguity (tvetydighed)<sup>189</sup>.

Ifølge Bordwells definition motiverer kunstfilmen sin narrative struktur igennem realisme og auteur-træk. Resultatet af disse to bliver tvetydighed.

Realismen består først og fremmest i, at kunstfilmen vil vise os "rigtige steder" (via on-location optagelser) og "rigtige" problemer (fremmedgørelse, kommunikationsproblemer etc.). De store studie-optagelser sløjfes, og man går fra en fokusering på "urealistiske" problemstillinger (bankrøverier, melodramaer etc.) til hverdagsproblemer og problemer af en mere psykologisk karakter. Af samme grund bliver personerne i disse film også mere psykologisk komplekse. Deres mål og ønsker bliver mere utydelige og deres handlinger derfor mere forvirrede. "(..)lacking a goal, the art-film character slides passively from one situation to another" og videre "The art cinema is less concerned with action than reaction; it is cinema of psychological effects in search of their causes"<sup>190</sup>. Bordwell peger på, at et karakteristika ved kunstfilmens karakterer er, at de ofte standser for at undersøge deres følelsers årsag, og at dette indebærer dialoger, der tilsyneladende ikke har nogen funktion i filmen, ofte små selvbiografiske historier a la "Jeg havde en drøm i går"<sup>191</sup>. Kunstfilmens objektiv er altså ikke at skildre idealiserede fiktive karakterer med klare mål og ideer, men snarere psykologisk komplekse personer, der træffer valg på et ikke altid vel-defineret grundlag, i en søgen på at blive klogere på det moderne liv de står i, og den verden der omgiver dem, det som Bordwell med en fransk term benævner *la*

---

<sup>189</sup> Bordwell: s. 717

<sup>190</sup> Bordwell: s. 718

<sup>191</sup> Bordwell: s. 719

*condition humaine*. Bordwell konkluderer; ”had the characters a goal, life would no longer seem so meaningless<sup>192</sup>”.

Et andet karakteristika ved kunstfilmen er de ”auteur-træk” som instruktøren benytter sig af. Med Bordwells ord; ”(...) the author becomes a formal component, the overriding intelligence organizing the film for our comprehension” og videre ”Lacking identifiable stars and familiar genres, the art cinema uses a concept of authorship to unify the text<sup>193</sup>”.

Man skal altså som tilskuer ikke forvente orden i narrationen, men snarere specielle stilistiske træk, der er gældende for den specifikke instruktør. Disse kan være yderst forskellige. Som eksempler nævner Bordwell noget så forskelligt som ”Truffauts freeze frames” og ”Bergmans character names”<sup>194</sup>.

Den væsentligste egenskab ved auteur-træk er, at de bryder med klassiske normer indenfor filmsproget, f.eks. ved hjælp af en usædvanlig vinkel, voldsom klipning, ”forbudte” kamera-bevægelser etc. ”such instances typify the tendency of the art film to throw its weight onto plot, not story; we play a game with the narrator<sup>195</sup>”.

Endvidere peger Bordwell på, at kunstfilmen inviterer til andre spørgsmål end den klassiske hollywood-film. I stedet for at spørge; ”Hvem gjorde det?” og ”hvorfor?” (her i forbindelse med en klassisk detektiv-historie), foranlediges man i kunstfilmen til at stille spørgsmålene ”hvem fortæller historien?”, ”hvordan bliver denne historie fortalt?” og ”hvorfor bliver historien fortalt på denne måde?”<sup>196</sup>. Kunstfilmen opererer altså med en stor mængde selvbevidsthed. Fokus flyttes fra indholdet i historien mod selve den måde filmen fungerer på som film. Formen vægtes højere end indholdet, eller sagt på en anden måde; formen bliver i højere grad indholdet.

Som afslutning gør Bordwell opmærksom på, at realisme og auteur-træk udgør et modsætningspar. ”(...) a realistic aesthetic and an expressionist aesthetic are hard to

---

<sup>192</sup> Bordwell: s. 718

<sup>193</sup> Bordwell: s. 720

<sup>194</sup> Bordwell: s. 720

<sup>195</sup> Bordwell: s. 721

<sup>196</sup> Bordwell: s. 720

merge<sup>197</sup>”. Kunstfilmen løser efter Bordwells mening dette problem med devicen ”tvetydighed” (ambiguity). Dette forhold har både med realismen og auteur-trækkene at gøre. Livet er tvetydigt og derfor er tvetydighed, både på det narrative og det film-tekniske niveau, et realistisk træk. Der vil ofte være tvivlsspørgsmål, men de skal netop forstås som sådan, som intentionelle tvivlsspørgsmål. Bordwell konkluderer ”Put crudely, the slogan of the art cinema might be, ”When in doubt, read for maximum ambiguity<sup>198</sup>”. Af samme årsag benytter kunstfilm sig ofte af åbne slutninger, da tvetydigheden besværliggør en ”clean-cut” slutning, hvilket under alle omstændigheder sjældent er kunstfilmens objektive. Som tilskuer skal man forlade biografen med flere spørgsmål end svar. ”With the open and arbitrary ending, the art film reasserts that ambiguity is the dominant principle of intelligibility, that we are to watch less for the tale than the telling, that life lacks the neatness of art and *this art knows it*<sup>199</sup>”.

Ud fra ovenstående definition af genren ”kunst-film” kan man rimelig problemfrit anskue både *Åndeløs* og *Livet skal leves* som værende sådan.

Realismen er et gennemgående træk ved begge film, men nok især ved *Livet skal leves*. Begge film gør brug af on-location optagelser og dialoger, der virker spontane og realistiske. I *Åndeløs* gør dette sig især gældende i 2. del, hvor Michel og Patricia i lejligheden overfladisk diskuterer døden, musik og kunst, alt imens Michel frembyder gode grunde til, at Patricia burde gå i seng med ham. De to taler til hinanden, med hinanden, for hinanden og forbi hinanden i et væk uden at man som tilskuer bliver klogere på filmens handling i større træk.

Der er adskillige lignende dialoger i *Livet skal leves*, f.eks. åbningsscenen, hvor Nana forlader Paul, eller samtalen mellem Nana og filosofen der, på trods af dens seriøse

---

<sup>197</sup> Bordwell: s. 721

<sup>198</sup> Bordwell: s. 721

<sup>199</sup> Bordwell: s. 720

karakter, står som et komplet brud med filmens, i forvejen skrøbelige, narrative forløb.

Også kameraet fokuserer på det realistiske. I begge film er kulissen Paris og der er masser af optagelser fra gader og pladser igennem begge film. I *Åndeløs* er det især midterdelen i lejligheden, der rent visuelt fokuserer på det hverdagslige og realistiske. Vi ser Patricia vaske fødder og rede sit hår, mens Michel laver ansigter i spejlet.

I *Livet skal leves* ser vi også adskillige optagelser af Parisiske gader. Mest demonstrativt er scenen i pladebutikken, hvor kameraet panorerer væk fra Nana og ud mod gadens forbipasserende, mens Nana's kollega læser op af en kærligheds-novelle fra et ugeblad. Et andet eksempel er opremsningen af fakta om den prostitueredes liv, mens vi følger Nana's hverdag, der på bedste vis illustrerer det oplæste.

Begge film bærer også præg af manglen på kausal-forhold. Hvorfor bliver Nana prostitueret? Hvorfor skyder Michel betjenten? Hvorfor bliver Nana dræbt? Hvorfor angiver Patricia Michel? Disse er bare fire spørgsmål der aldrig rigtig gives fornuftige svar på, og som får begge film til at fremstå lettere absurde. Både Nana og Michel har et mål (Michel vil til Rom, Nana vil være skuespillerinde), men deres mål bliver konstant overskygget af en række, mere eller mindre tilfældigt opståede, delmål, der bringer dem hid og did. Især Michel er som et blad for vinden, hele tiden på jagt efter penge og Patricia, men uden klare ideer om noget som helst. Historien om Nana er i den forstand mere fast, men indenfor rammerne af fortællingen fremstår også hun som en person, der kastes rundt uden må og med. Hendes liv er nok mere styret end Michels, men overhovedet måden hvorpå hun har sat sig i sin situation vidner om livets absurditet og hendes absurde forhold til det.

Et andet tydeligt kunstfilm-træk, den åbne afslutning, gør sig også gældende for begge film. Godt nok dør både Michel og Nana, men de gør det pludseligt og vigtigst af alt; uden at de to dødsfald gør os klogere på filmens samlede udtryk. Således spiller de to dødsfald ingen narrativ rolle, der gives ingen sidste øjeblikks bekendelser

eller opklarende dødstaler. Det nærmeste vi kommer er Michels sidste grimasser som Patricia overtager som en sidste hilsen til den døende hovedperson. I *Livet skal leves* dør Nana nærmest tilfældigt, hvorefter filmen brat afsluttes. Den ubestridte hovedperson er væk, og således er filmen naturligvis lukket og slukket, umulig at fortsætte. Men det betyder ikke, at dødsfaldet på nogen måde runder filmen af. Døden er pludselig, tilfældig og meningsløs, uden forklarende indhold.

Hvad auteur-træk angår findes de overalt i de to film. Ja man kan sige, at det dårligt giver mening at tale om auteur-træk i Godards film, at Godards film ganske enkelt er indbegrebet af auteur-film. Hele Godards erklærede projekt var jo netop at bryde med det eksisterende filmsprog, hvilket han da også gør godt og grundigt i begge film. Af markante eksempler kan nævnes; kiggen ind i kameraet, brud med 180 graders reglen, jump-cuts, *Åndeløs's* voldsomme musik der flere gange spilles ganske umotiveret og uden at undebygge billederne, dialogen mellem Nana og Paul der begge har ryggen til kameraet, scenen med Nana i caféen hvor kameraets panorering "skydes" i stykker etc.

Men det største Auteur-træk i Godards film er muligvis hans endeløse brug af intertekstuelle referencer. Instruktører, forfattere og filosoffer nævnes og citeres i ét væk, samtidig med, at der vises billeder af kunsthistoriens vigtigste malere. Nogle gange spiller disse referencer en klar rolle i filmene (f.eks. når Michel kører fingeren over læben), andre gange virker de blot som tilfældige udfald i stil med dem man får fra den fulde intellektuelle på et søvnigt morgenværtshus. Men pointen er måske ikke at spørge hvilken funktion de enkelte referencer har, men snarere hvordan de i fællesskab spiller en rolle i Godards film. På samme måde som den moderne billedkunst netop er kunst igennem sine referencer til tidligere billedkunst, bliver Godards film kunst igennem sine referencer til al mulig forskellig kunst. Den endeløse række af intertekstuelle referencer udgør på den måde et snoretræk, hvori filmene hænger opspændt. De bliver i denne forståelse netop mere end blot film, de

bliver kunstfilm i ordets bogstaveligste forstand; film der vil ses i den kontekst referencerne repræsenterer, film der vil nærme sig den del af kunsten der ikke er film. At både *Åndeløs* og *Livet skal leves* efterlader tilskueren med en række spørgsmål skulle gerne være gjort klart i analyserne af filmene. Tvetydigheden er gennemgående i Godards film. Han kommer ikke selv med klare svar, og det er svært at tolke sig frem til dem. Også i denne kontekst knytter hans film an til den moderne kunst. Spørgsmål som ”hvad er meningen?” og ”hvad betyder det?” har været problematiske lige siden den moderne og især den abstrakte kunst holdt sit indtog. Tvetydighed er et grundvilkår i den moderne kunst, men præcis som hos Bordwell anses det ikke for noget problematisk. Den moderne kunst’s udvikling kan netop ses som en fremadskriden mod flere spørgsmål, mere tvetydighed. Fra og med kubismen gik man mod en ren abstraktion, der på mange måder nåede et klimaks med den abstrakte ekspressionisme. Den kunst, der er toneangivende, da Godard begynder sin spillefilmsproduktion, er på vej i den modsatte retning, den vil genopfinde det figurative, men på en ny måde, og samtidig søger den radikalt at gøre op med spørgsmålet om form/indhold. Alligevel er der også i pop-kunsten et element af tvetydighed. Kan man virkelig ophøje det banale til kunst, og hvis man kan, er alt så kunst? Er det overhovedet muligt at have definitioner for hvad kunst er? Godards film er i denne forståelse et barn af tiden, men også et barn af modernismen, der alle dage har eksperimenteret med forholdet mellem form og indhold. Der hvor Godard er i pagt med samtidens kunst, især pop-kunsten, er via hans fokusering på det hverdagslige, det konkrete, det banale. Men omvendt er han også højintellektuel, f.eks. ved at lade Nana og Parain diskutere filosofi eller ved sine utallige referencer til romaner, malere, filosoffer og så videre.

Via hans personers søgen efter mening er der paralleler til eksistentialismen, men i høj grad også til det absurde teater og den nye roman, hvor intrigen er fjernet til fordel for en fokusering på hverdagens banaliteter og i sidste ende absurditeter.

Samtalen mellem Michel og Patricia i lejligheden er ikke aldeles ubeslægtet med samtalen mellem Estragon og Vladimir i Becketts ”Vi venter på Godot”.

I Godards leg/brud med formen står han heller ikke alene. Rauschenberg, Yves Klein, Cage, systemdigtere og så videre var alle toneangivende i Godards samtid og på hver deres felt var de med til radikalt at udvide begreberne for hvad kunst kunne være for en størrelse. Når Godard erklæret ønsker at nedbryde filmsproget går det glimrende i spænd med mange af de toneangivende samtidskunstnere. Yves Klein er et godt, og som franskmand nærliggende, eksempel på dette.

På baggrund af ovenstående kan man sige, at *Åndeløs* og *Livet skal leves* er kunstfilm i ordets bogstaveligste forstand. De nemlig både lever op til (definerer?) begreberne for genren, men samtidig forsøger de også at hive sig selv ud af rammen ”film” og over imod begrebet ”kunst”. Det er måske netop dette forhold, der i sidste ende er det mest bemærkelsesværdige ved Godards film. De insisterer hele tiden på at være noget andet, på at overraske og på ikke at kunne sættes i bås. Det er film der kredser om sig selv som kunstværker, film der stræber mod i højere grad at gøre formen til indholdet, film der vil være mere end ”bare” film. Det er blandt andet derfor, at Godard af mange er blevet karakteriseret som en af film-historiens mest radikale filmskabere, en karakteristik det er svært at være uenig i.

## **Litteraturliste:**

Andrew, Dudley:

*Breathless*, Rutgers University Press, 1987

Armes, Roy:

*French Cinema*, Secker & Warburg, 1985

Bekker-Nielsen, Tønnes & Jensen, Bernard Eric & Sørensen, Niels Arne & Ulf-Møller, Poul:

*Gads historieleksikon*, Gads forlag, 2004

Becket, Samuel:

*Vi venter på Godot*, Arena, 1963

Bordwell, David:

“The Art Cinema as a Mode of Film Practice” in Braudy & Cohen (red.):  
*Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, 1999

Bordwell, David & Thompson, Kristin:

*Film History: An Introduction*, McGrawHill, Inc, 1994.

*Film Art: An Introduction* (7. udg.). McGrawHill, Inc, 2005.

Braad Thomsen, Christian:

*Godard – fra gangstere til rødgardister*, Rhodos, 1971

*Kameraet som pen*, Samlerens Bogklub, 1994



Collect, Jean:

*Jean-Luc Godard*, Bonde & Bonde Forlag, 1965

Crisp, Colin:

*The Classic French Cinema*, Indiana University Press, 1993

Farocki, Harun & Silverman, Kaja:

*Speaking About Godard*, New York University Press, 1998

Fineberg, Jonathan:

*Art Since 1940*, Prentice Hall, inc, 1995

Hopkins, David:

*After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press, 2000

Issari, M. Ali & Paul, Doris A.:

*What is Cinéma Vérité*, The Scarecrow Press, Inc, 1979

Jansen, F.J. Billeskov & Stangerup, Hakon & Traustedt, P.H.:

*Verdens litteratur historie- bind 12*, Politikens Forlag, 1974

Jørholt, Eva:

”I dag, i går og i morgen” in Jerslev, Anne (red.): *Visse tendenser i filmvidenskaben*, Københavns Universitet, 1993.

Kerouac, Jack:

*Vejene*, Fremad Paperback, 1998

Lübcke, Poul (red.):

*Fransk Filosofi*, Politikens Forlag, 2003

*Politikens Filosofi Leksikon*, Politikens Forlag, 1998

Lucie-Smith, Edward:

*Bildende kunst i det 20. århundrede*, Könemann, 2001

*Store kunstnere i det 20. århundrede*, Gyldendal, 1999

Monty, Ib & Piil, Morten (red.):

*Se – det er film- i klip*, Fremads Fokusbøger, 1970

*Se – det er film I*, Fremads Fokusbøger, 1964

*Se – det er film II*, Fremads Fokusbøger, 1965

*Se – det er film III*, Fremads Fokusbøger, 1966

Piil, Morten:

*Film på hjernen*, Informations Forlag, 2003

Rossellini, Roberto:

In Overbey, David (red.) *Springtime in Italy: A Reader on Neo-realism*,  
Talisman Books 1978

Schepelern, Peter (red.):

*Filmleksikon*, Rosinante Paperback 2002

Schmidt, Kaare:

*Film – historie kunst industri*, Gyldendal 1995

Østerberg, Dag:

Kapitlet "Jean-Paul Sartre" fra Andersen & Kaspersen (red.): *Klassisk og moderne samfundsteori*, Hans Reitzels Forlag, 2000

**Film:**

Godard, Jean-Luc:

*A bout de souffle*, 1960

*Vivre sa vie*, 1962

LeRoy, Mervyn:

*Little Caesar*, 1930

Mayo, Archie:

*The Petrified Forest*, 1936

Walsh, Raoul:

*The Roaring Twenties*, 1939

*White Heat*, 1949

## Bilag

Titel & M.P. dedikation. (0:00:00-0:00:13)

**Scene 1:** Michel (M) stjæler en Alfa Romeo i Marseille. (0:00:14-0:01:35)

**Scene 2:** M på vej til Paris, skyder en betjent og flygter til fods. (0:01:34-0:05:14)

**Scene 3:** M ankommer til Paris ved et lift af en fremmed. (0:05:15-0:05:27)

**Scene 4:** M forsøger at ringe fra en telefonboks. (0:05:28-0:05:40)

**Scene 5:** M køber en avis af en cyklende gadeavissælger. (0:05:41-0:05:44)

**Scene 6:** M ankommer til Patricias (P) hotel. Han finder ud af, at hun ikke er hjemme og stjæler dernæst nøglen til hendes værelse bag lobbyens frontdisk. (0:05:45-0:05:53)

**Scene 7:** M leder forgæves efter penge på P's værelse. (0:05:54-0:06:01)

**Scene 8:** M bestiller mad i et lokalt cafeteria. (0:06:02-0:06:23)

**Scene 9:** M ankommer til en ung kvindes lejlighed. Han tørrer sine sko med en ny avis. (0:06:24-0:06:38)

**Scene 10:** M snakker med den unge kvinde, han forsøger at låne penge, men stjæler dem i stedet når hun ikke kigger. (0:06:39-0:09:10)

**Scene 11:** M ved rejsebureaus reception. Han forhører sig hvorvidt Talmachov er til stede. (0:09:11-0:09:15)

**Scene 12:** M møder P på *Champs Elysée*. Han køber endnu en avis som han efterfølgende afleverer tilbage. De skilles, hvorefter M køber en ny avis. (0:09:16-0:12:22)

**Scene 13:** M møder ung *Cahiers du Cinema* sælger. En mand køres ned af en flugtbilist. M opdager at mordet på politibetjenten er oplyst i avisen. (0:12:23-0:13:00)

**Scene 14:** M møder Talmachov i rejsebureauet. Han får udleveret en check, hvorefter han forlader stedet. Vital (V) og en anden detektiv ankommer og forhører sig vedrørende M's tilstedeværelse. De sætter sig i efterfølgende jagt. (0:13:01-0:17:01)

**Scene 15:** M går under *Champs Elysée* ved en viadukt. For enden ses den gamle *Triumfbue*. De 2 detektiver er stadig i hælene på ham. (0:17:02-0:17:28)

**Scene 16:** M står foran biograf og betragter et billede af Humphrey Bogart. De 2 detektiver mister farten af ham. (0:17:02-0:18:10)

**Scene 17:** M og P står ved en bil på åben gade. M. går for at ringe. (0:18:11-0:18:42)

**Scene 18:** M overfalder en fremmed mand på et toilet. Han gemmer ham i en bås og stjæler hans penge. (0:18:43-0:19:23)

**Scene 19:** M og P går og snakker ned ad en åben gade. (0:19:24-0:20:54)

**Scene 20:** M kører P til hendes møde med Van Doude (VD). (0:20:55-0:22:28)

**Scene 21:** P mødes med VD på en restaurant. De har en kort samtale og forlader dernæst stedet sammen. M befinder sig også på restauranten, han forlader kort efter stedet. (0:22:29-0:25:33)

**Scene 22:** M køber en avis. Han overværer at P og VD kysser. M står ved sin bil, mørket tager til og gadelamperne tændes. (0:25:34-0:26:22)

**Scene 23:** *Eiffeltårnet* i dagslys. (0:26:23-0:26:30)

**Scene 24:** Dagslyset er tilbagevendt. P ankommer til hendes hotel. Hun erfarer at hendes værelsesnøgle er forsvundet. (0:26:31-0:27:08)

**Scene 25:** Diverse ting og samtaler finder sted imellem M og P på hendes værelse. (0:27:09-0:50:16)

**Scene 26:** *Louvre* og *Notre Dame* ses højt oppe fra. (0:50:17-0:50:23)

**Scene 27:** M og P sidder ved en fortovscafé. M forlader hende for at hente en bil. (0:50:24-0:50:35)

**Scene 28:** M undersøger forskellige biler. Han finder en potentiel bil han kan stjæle. (0:50:36-0:51:02)

**Scene 29:** M følger efter bilens ejer i elevator. Efter ejeren er steget af, tager han elevatoren ned igen. (0:51:03-0:51:43)

**Scene 30:** M samler P op i den stjalne bil. De fører en samtale under transporten. (0:51:03-0:52:25)

**Scene 31:** M og P ankommer til New York Herald Tributes hovedkvarter i Paris. P går ind mens M bliver siddende i bilen. Han køber en avis og finder ud af, at han er identificeret som politimorder. Han genkendes af en mand på gaden. P kommer tilbage til bilen og de forlader stedet, hvorefter P udpeges af den fremmede for 2 forbipasserende gadebetjente. (0:52:26-0:53:38)

**Scene 31:** M og P skilles i lufthavnen hvor P skal deltage ved en pressekonference. Hovedpersonen for konferencen, Parvulesco, ankommer. (0:53:39-0:54:03)

**Scene 32:** Pressekonferencen. (0:54:04-0:57:13)

**Scene 33:** M forsøger at sælge sin bil hos en bekendt lokal autoforhandler. Han konfronteres med sin forbrydelse, og ender med at annullere handlen. Forhandleren snyder ham, hvorefter M slår ham ned og tager hans penge. (0:57:17-0:59:53)

**Scene 34:** M og P kører i taxa igennem Paris' gader. De forlader den i hast, uden at betale. (0:59:54-1:01:53)

**Scene 35:** M og P går igennem en mørk passage. De skilles for enden. (1:01:54-1:02:46)

**Scene 36:** P ankommer til N.Y. Herald Tributes hovedkvarter. Hun konfronteres af V med en avis hvori M anklages for politimord. (1:02:47-1:05:45)

**Scene 37:** P efterfølges af den assisterende detektiv der efterfølges af M. I et forsøg på at ryste ham af, flygter hun ind i en biograf, hvor hun kravler ud igennem et toiletvindue. Hun mødes med M og de forlader stedet sammen. (1:05:46-1:08:46)

**Scene 38:** M og P sidder og kysser i biografens sal. (1:08:47-1:09:10)

**Scene 39:** M og P forlader biografen sammen. De stopper forbi en kiosk hvor P køber en avis. (1:09:11-1:09:35)

**Scene 40:** M og P kører i Paris' gader. I avisen læser P omkring udviklingen i politiets jagt på M. (1:09:36-1:10:50)

**Scene 41:** M og P ankommer til et parkeringshus hvor de sammen stjæler en ny bil. (1:10:51-1:11:42)

**Scene 42:** På vej imod spisestedet *La Pergola* ses en elektronisk lystavle der fortæller om politiets indskærpende eftersøgning på M. En kvinde på gaden genkender M. De ankommer til restauranten. (1:11:43-1:12:26)

**Scene 43:** Inde i restauranten går M og P op til baren, hvor M forhører bartenderen omkring Antonios tilstedeværelse. (1:12:27-1:12:47)

**Scene 44:** De mødes med Antonio Berutti (AB) ved en fortovscafé. M afleverer checken til ham. P møder VD og sætter sig ved hans bord. M og P forlader stedet sammen. (1:12:48-1:15:25)

**Scene 45:** M og P ankommer til fotostudiet. De efterlades af fotografen og modellen i den tomme lejlighed. P går ud for at købe ind. (1:15:26-1:18:13)

**Scene 46:** P går med en avis i hånden ned ad gaden, hun går forbi en lotterisælger. (1:18:14-1:18:20)

**Scene 47:** P køber et glas whiskey i en bar. Hun låner barens telefon med hvilken hun ringer til politiet for at anmelde M. (1:18:21-1:19:13)

**Scene 48:** P vender tilbage til lejligheden. Hun fortæller M at hun har anmeldt ham. De reflekterer begge over deres valg og muligheder. M forlader studiet for at mødes med AB. (1:19:14-1:22:44)

**Scene 49:** M mødes med AB på en af Paris' gader. V ankommer og skyder M. Han flygter haltende og falder om for enden af vejen. De 2 detektiver og P ser på en døende M, der til sidst kreperer. (1:22:45-1:26:04)

## Procesforløb

### Emnet

Som en indledende bemærkning kan man sige, at dette er et projekt, hvis karakter har ændret sig radikalt siden dets påbegyndelse. Vi har i gruppen været syv personer med vidt forskellige forudsætninger, ideer og idealer for opgavens form og indhold. Det store og noget vagt formulerede spørgsmål lød ved projektets begyndelse, hvad er en auteur og hvorledes udmærker dette ”auteuraftryk” sig på film?

Problemet blev så, for hvilke film gør dette sig gældende? Er det mest interessant at beskæftige sig med Quentin Tarantino, Lars Von Trier eller en af den franske nybølges instruktører.

Dette har følgelig affødt et utal af diskussioner, omskrivninger og kursændringer, men valget faldt altså til sidst på Jean-Luc Godard og de to film *Åndeløs* og *Livet skal leves*. Argumentet var, at netop denne instruktør synes at have nogle helt specielle træk, at han er en alment anerkendt instruktør og at han tidligere har proklameret at ville gøre op med filmsproglige konventioner. Vi havde forinden gennemset Godards 6 værker fra den franske ny-bølge periode (1959-1963), og fandt at valget af præcis de 2 værker var oplagt, da de hver besad deres specifikke særtræk. Som udgangspunkt var projektet tænkt som en opgave, der tog afsæt i Alexandre Astrucs artikel, ”En ny avantgardes fødsel: kameraet som pen”<sup>200</sup>, samt Francois Truffauts artikel, ”En vis tendens i fransk filmkunst”<sup>201</sup> da de begge havde enorm betydning for samtidens avantgardistiske filmmagere. Der blev i dem lagt op til et brud med tidligere forestillinger om hvad en ”korrekt” produceret film var, og dette brud er særdeles eksplicit i mange af Godards værker.

---

<sup>200</sup> Artiklen ”Naissance d’une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo” blev bragt i *L’écran français* nr. 144, 30. marts 1948. Jf. Monty og Piil

<sup>201</sup> Artiklen ”Une certaine tendance du cinéma français” blev bragt i *Cahiers du cinéma*, nr. 31, januar 1954. Jf. Monty og Piil



Det var dog tiltænkt, at vi ydermere ville fokusere på hvilke kendetegn, der adskilte Godard fra hans kollegiale artsfæller, bl.a. ved en komparativ analytisk behandling af et Truffaut værk, da han fremstår som den første debuterende ny-bølge instruktør.<sup>202</sup> Denne sammenligning viste sig dog at være forholdsvis uinteressant da de begge, på trods af deres markante filmtekniske forskelligheder, delte fælles idealer og repræsenterede et kollektivt ønske om at udfordre film-mediet. Der blev derfor valgt et primært fokus på hvorledes populærfilmens skikkelse udgjorde sig forinden, og derved kunne en fremhævelse af konventionsbruddet blive redegjort for.

## **Gruppen**

Aktivitetsniveauet i gruppen har været forholdsvis varierende. Eftersom den faglige udvikling var relativt langsommelig i sin fremgang, bragte det til tider usikkerhed omkring, hvilke partikulære emner det enkelte medlem skulle fordybe sig i. Der fandt desuden en længerevarende periode sted, hvor fokus var lejret i anskuelsen af diverse filmiske værker af relevans. Denne overgangsproces var dog med til at styrke det indeværende sammenhold, og fremme de harmoniske forhold, der har udformet gruppen som helhed. Der har til alle tider været plads til gensidig konstruktiv kritik, uden at det enkelte medlem har skullet føle sig tynget af frygten for nedværdigende anskuelse.

Et stykke inde i opgavens procesforløb blev det vedtaget, at en opdeling af gruppens medlemmer ville fremme produktivitetniveauet. Denne beslutning skulle vise sig, ud over at lette planlægningen i forhold til efterkommende gruppemøder, at højne de indeværende skabende kræfter. Perioden efter bar tydeligt præg af, at de deltagende havde tilegnet sig en sagkundskab af relevans, hvilket til en vis grad kom til udtryk under midtvejsseminaret. Der opstod dog i denne opdeling deslige kontroverser af kommunikativ grad, da et helhedsoverblik blev nedprioriteret, til fordel for det givne emne man havde påtaget sig. Diskussioner, baseret på det

---

<sup>202</sup> Han debuterede med *Ung Flugt* i 1959, der bl.a. vandt prisen for bedste instruktør ved Cannes samme år.

indholdsmæssige, indtrådte, og ingen gruppemedlemmer besad en entydig forestilling om rapportens endelige udseende. I dette tidsrum ekskluderede gruppen sig fra offentligheden ved at begive sig sydpå og lade sig indlogere i sommerresidens. I løbet af de 4 dage isolationen udgjorde, voksede og udviklede gruppens faglighed sig, og der blev her udviklet et strukturelt skelet omkring hvilket det skrevne råmateriale skulle sno sig.

Efter tilbagevendelse til nationens hovedstad, var de enkelte medlemmer for en stund overladt til individuel skrivning. Nogle forenedes i mindre grupper, da de behandlede emner af samme karakter, mens andre egenhændigt foretog sig en afrunding af det givne tildelte stof. Med en kvart snes dage resterende, forenedes samtlige deltagere ved et permanent baseret tilholdssted. Her udformedes de mere trivielle afsnit, såsom formalia samt opdateringen af diverse fornødne tilføjelser, og der blev i denne periode indtaget et større kvantum væske af forfriskende karakter. Slutfasen var dog ligeledes præget af meningsforskelle, da genstridigheder opstod under udformelsen af de indledende passager samt konkluderende afsnit. Tilstræbelsen efter en helhed i harmonisk udstrækning var bilateral, dog skabte færdiggørelsen af rapporten uenigheder, i og med samtlige medarbejdende deltagere besad deres egne holdninger til det endegyldige værk.

Det endte til syvende og sidst med en kompromitterende, men homogen, løsningsmodel, inden for hvis rammer det tidligere læste udfolder sig.