

Parafilm

Om Jean-Luc Godards filmkunst

Af [HENRIK HOLCH](#)

Jean-Luc Godard, fransk films enfant terrible, er en af de 20. århundredes vigtigste og mest originale filmskabere. Hos Godard gøres der op med de kendte repræsentationsmåder og -logikker. Henrik Holch portrætterer her det filmiske forfatterskab.

Jean-Luc Godard (1930-) debuterede som spillefilminstruktør den 16. marts 1960 med *A bout de souffle* (*Åndeløs*), en film, der samme år vandt juryens "Grand Prix" ved Cannes Film Festival, og som med ét slag gjorde ham til en central skikkelse i efterkrigstidens europæiske filmkunst. Den blev set af et antal på næsten 260.000 alene i Paris i løbet af dens første syv spilleuger – og var altså (i modsætning til stort set alle de kommende filmværker af Godard) en kommerciel succes. Som de fleste filminteresserede vil have noteret sig, afsætter den en markant cæsur i filmhistorien: Med *A bout de souffle* ankommer modernismen for alvor til den syvende kunstart.

Jean-Luc Godard voksede op i en fransk overklassefamilie i Nyon i det sydvestlige Schweiz. Han blev schweizisk statsborger under Anden Verdenskrig, men flyttede til Paris i 1948 i kølvandet på forældrenes skilsmisse. I 1949 begyndte han at studere etnografi ved La Sorbonne. Det var også i 1949, at han mødte de senere *nouvelle vague*-kolleger François Truffaut, Jacques Rivette og Eric Rohmer i *Ciné-Club du Quartier Latin*, og sammen med de to sidstnævnte grundlagde han i 1950 filmtidsskriftet *La Gazette du Cinéma*, der nåede at udkomme med i alt fem numre det første år, hvorefter det blev indstillet. Samtidig begyndte han at arbejde på produktionen af to film af henholdsvis Rivette og Rohmer, som han også var med til at finansiere. I 1951 ophørte imidlertid den finansielle støtte fra forældrene, da det kom til deres kendskab, at universitetsstudierne var blevet opgivet, og derefter måtte han ernære sig ved småkriminalitet, hvad der bl.a. resulterede i en kort fængselsdom. Fængselsopholdet blev afløst af en indlæggelse på et psykiatrisk hospital. I januar 1952 begyndte han at skrive for det berømte filmtidsskrift *Cahiers du Cinéma*, der i april 1951 var blevet grundlagt af Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca og André Bazin. Senere samme år trak Godard teltpælene op for at rejse gennem Syd- og Nordamerika med sin far. Han returnerede til Paris i 1953, men forlod dog straks den franske hovedstad igen for at arbejde som konstruktionsarbejder på et dæmningsbyggeri i Schweiz – et job, som hans mor, der omkom ved en trafikulykke senere samme år, havde skaffet ham. Med pengene herfra finansierede han sin første kortfilm, *Opération béton* (1954). I tiden inden sin første spillefilm instruerede han i alt fem kortfilm. Fra 1955 (men først regelmæssigt fra 1956) genoptog han sin skribentvirksomhed for *Cahiers du Cinéma*.



Jean-Luc Godard.



Titelskiltet til *A bout de souffle* (Godard, 1960).

Cahiers du Cinéma blev talerøret for de unge franske instruktører, der senere blev samlet under betegnelsen 'den nye bølge' (*la nouvelle vague*), og som foruden Godard talte folk som François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer og Jacques Rivette. Det var her, de alle startede deres karriere: som filmkritikere. Den dominerende skikkelse i dette filmmiljø var filmenteoretikeren André Bazin, der blev en slags faderfigur for de unge instruktørspirer, i særdeleshed for Truffaut. Karakteristisk for Godard, der havde det svært med autoriteter, kom det tidligt til et opgør med Bazin; i *Cahiers du Cinéma*s spalter argumenterede han allerede i 1952 voldsomt imod Bazins realistiske filmpoetik, der opprioriterede brugen af dybdefokus og lange takes til fordel for montagen (der i Bazins optik på totalitær vis manipulerede med såvel tilskuerens opmærksomhed som med tid og rum) – hvad der ifølge Godard (for hvem montagen senere skulle blive et vitalt æstetisk redskab) var en unødvendig dogmatisk ensretning af filmkunsten. En afgørende del af dette frugtbare filmmiljø var også det franske filmmuseum i Paris, *La Cinémathèque*, der var blevet dannet i 1936 af Henri Langlois, og som fra december 1944 begyndte at vise film. Det var her, de kommende *nouvelle vague*-instruktører opdagede den filmhistoriske arv.

Skønt de var forenet i deres kærlighed til filmkunsten, i opgøret med de filmretoriske konventioner og i deres opfattelse af filminstruktøren som en *auteur*, der skriver med kameraet som sin pen, kom *nouvelle vague*-instruktørerne aldrig til at udgøre en homogen bevægelse; dertil var deres temperamenter og tilværelsesoptikker simpelthen for forskellige. Men tilsammen skabte de et filmæstetisk brud, der blev bemærket over alt i verden. Som den sidste af *Cahiers du Cinéma*-kritikerne påbegyndte Godard i august 1959 optagelserne til en spillefilm. Det ligger fast, at *A bout de souffle* er et af Godards mindst radikale værker; i filmkunstens historie er den en milepæl.

Godards filmkunst

Det følgende er et forsøg på at give en ultrakort karakteristik af Jean-Luc Godards filmproduktion. Det er selvfølgelig en nærmest halsløs gerning, der ikke kan undgå at resultere i grovkornede generaliseringer.

Godards film udforsker emner som prostitution, imperialismen, kapitalisme, storbyen, industrisamfundet, krig, tid, fremmedgørelse, kvinden, sproget og repræsentationen mere generelt. Der er tale om flertydige, modernistiske værker, der gør det tydeligt, at analytisk arbejde er en vandring i labyrinter, hvor Ariadnes tråd gang på gang mistes og overblikket kun opstår momentant.

Formelt og genremæssigt er Godards film svære at klassificere. De opløser enhver nem skelnen mellem fiktion og fakta. De mixer narration med selvbiografi, essay og dokumentarisme. De dekonstruerer de klassiske filmgenrer. Og i alle filmene citeres der i ét væk fra kunst-, litteratur- og filmhistorien, hvad der fik *nouvelle vague*-kollegaen Jacques Rivette til at tale om "intertekstuel terrorisme" i Godards film (Rivette: 74). Godards værk er med andre ord *polyfont* i emfatisk forstand. Hans filmproduktion er en rastløs afsøgning i forskellige genrer og stilarter. Det mest gennemgående træk er, at værket tematiserer og konfronterer grænser. Det, der interesserer Godard, er, hvad der sker i sammenstødet mellem de forskellige diskurser.

Dekonstruktionen af de klassiske filmgenrer finder især sted i starten af Godards filmkarriere, hvor de én for én tages op til behandling: I *A bout de souffle* (1960) er det gangsterfilmens retoriske klichéer, der endevendes og nedbrydes, i *Le petit soldat* (1960) er det spionfilmens, i *Une femme est une femme* (1961) er det musicalens, i *Les carabiniers* (1963) er det krigsfilmens, i *Le mépris* (1963) er det melodramaets, i *Alphaville* (1965) er det *sci-fi*-filmens osv.. Senere i karrieren, fra omkring 1966, forlader Godard spørgsmålet om genrer (der gives dog enkelte undtagelser som fx *Vent d'est* fra 1969, der er en parodi på western-filmene). Samtidig får filmene generelt en ekstra tand i retning af det anti-narrative, politiske og sociologiske essay. Godards engagement på den yderste venstrefløj, der bl.a. kommer til udtryk i *La Chinoise* (1967) og *Week-end* (1967), radikaliseres yderligere med studenteroprøret og maj-begivenhederne i 1968. Sammen med den maoistiske aktivist Jean-Pierre Gorin danner han dette år filmkollektivet



André Bazin (1918-58), medstifter af *Les Cahiers du Cinéma* og filmkritiker ved *Le Parisien libéré*, *L'Écran Français*, *France-Observateur*, *L'Esprit*, *Radio-Cinéma-Télévision*, *L'Éducation Nationale* og *La Revue du Cinéma*. Bazin hævdede, at filmen havde en særlig realitets- eller virkelighedseffekt, som skyldtes, at billederne blev frembragt gennem en automatisk fysisk-kemisk proces, hvorfor filmen i sit væsen var realistisk. Bazin døde af leukæmi i 1958. Han efterlod sig ingen systematisk bog om filmteori; de vigtigste essays blev samlet i det posthumt udgivne 4-bindsværk *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958-62).



Framegrab fra *Vivre sa vie* (1962): Nana er i biografen, hvor hun ser en scene fra Carl Th. Dreyers stumfilm *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), et *locus classicus* i filmhistorien. Nana identificerer sig med den lidende Jeanne, der forberedes på sin død. Godard benytter sin *hommage* til Dreyers film til at overdeterminere *Vivre sa vie*s handling, til at fremsuggerere en anelse om Nanas skæbne. I modsætning til *Vivre sa vie*s inklusion af scenen fra *Jeanne d'Arc* er de intertekstuelle henvisninger hos Godard imidlertid ofte angivet uden anførelsestegn, hvad der selvfølgelig er et komplicerende træk. Her finder vi utvivlsomt én af forklaringerne på den "uforståelighed", der i forskellig grad hjem søger Godards film.

"Groupe Dziga Vertov", der frem til opløsningen i 1972 skaber en række militante, politisk agiterende film. Herefter eksperimenterer Godard, ofte i samarbejde med sin hustru Anne-Marie Miéville, i videomediet. Fra 1980 genoptager han sin spillefilmproduktion.

For den, der værdsætter helhed og samling, er Godards film svære både at se og at nyde. Allerede fra og med sin første spillefilm, *A bout de souffle* (1960), foretager Godard et frontalangreb på den 'klassiske' films lineære og kausallogiske fortælling. Hos Godard hænger indstillingerne, scenerne og sekvenserne ikke længere logisk sammen. Et eksempel kunne være Mariannes og Ferdinands flugt fra gangsterne i *Pierrot le fou* (1965): Først springer Ferdinand ind i bilen, og Marianne kører den væk fra stedet, så er parret tilbage i hendes lejlighed, så kører bilen ned ad gaden, så kravler Ferdinand og Marianne op på taget. De efterfølgende indstillinger i filmen fortsætter på samme måde. Det er mildt sagt, på et helt elementært denotativt plan, vanskeligt at følge med i handlingen. Godard kæder, som bl.a. Gilles Deleuze har understreget, ikke elementer sammen til en harmonisk helhed, men mixer heterogene fragmenter for at se, hvordan det går (Deleuze: 183). På et tidspunkt i *Tout va bien* (1972) hører vi Susan deltage i en samtale. Hun ses samtidig på billedsiden, men hendes læber bevæger sig ikke. I *Sauve qui peut (la vie)* (1980) er lydsporet fra en handlingslinje og lokalitet ført ind over en anden handling, der udspiller sig andetsteds. I *Vent d'est* (1970) anvendes den samme skuespillers stemme til forskellige karakterer og forskellige skuespilleres stemmer til den samme karakter. I *Le petit soldat* (1960) er en togrejse underlagt lyde fra et fly. Det siger sig selv, at sådanne spaltninger af lyd og billede må ses som et radikalt brud med forestillingen om en repræsentation af en ydre verden. Godards film synes at skifte anliggende i retning af relationen til recipienten.

Det er et veldokumenteret forhold, at Godard i sin æstetiske metode var inspireret af Bertolt Brechts idéer om det illusionsløse teater, hvor illusionsbruddet eller *Verfremdungseffekten* er et gennemgående træk, der skal forhindre tilskueren i at isolere sig fra den faktiske virkelighed og eskapistisk hengive sig til det fiktive univers. Godards film er invaderet af *Verfremdungseffekter*. I *A bout de souffle* taler Michel Poiccard direkte til kameraet, i *Tout va bien* sætter Susan sig "umuligt" ned i sofaen to gange i begyndelsen af en samtale med Jacques, i *Sauve qui peut (la vie)* (1980) beskrives Paul som langsom gennem forsinkede billedbevægelser, i *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966) hører vi igen og igen Godards hviskende og kommenterende *off screen*-stemme, i *Bande à part* (1964) bryder Godard ind på lydsporet med et vildledende referat af handlingen for dem, der er kommet for sent til forestillingen, i samme film anmoder Frantz sine venner om et minuts stilhed, hvorefter der lukkes af for hele lydsporet, i *Week-end* (1967) afbrydes handlingen af et *cinéma-vérité*-agtigt interview med to renovationsarbejdere og i *Une femme mariée* (1964) af en afhandling om reklamer for kvindeundertøj osv.. Godards film indeholder filmhistoriens vel nok mest anmassende vendthed mod tilskueren. Overalt i hans værk bliver 'fortællerstemmen' hørbar (også fx i form af et væld af skrevne skilte, som excellerer i konkretistisk sprogleg), og de fiktive karakterer markerer igen og igen bevidsthed om kameraets eksistens og fiktionens status som fiktion (jævnfør fx Ferdinand i *Pierrot le fou*, der pludselig i en *voice-over* bekendtgør, at nu starter "kapitel to"). Desuden er stilen konstant synlig: Det gælder fx kameraet, der i alle hans film kan agere uafhængigt af karaktererne; et andet eksempel kunne være den galopperende brug af irrationelle klip. Godards værk udgør nærmest et katalog over filmkunstens refleksive greb. Vi konfronteres til stadighed med den enkelte films karakter af konstrukt, af artefakt, af kommunikation og med os selv som seende.



Framegrab fra *Pierrot le fou* (1965): Indstillingen af Marianne, der helt uimotiveret klipper med saksen hen over skærmen, kan ses som en metafor for det sammenbrud af sammenhæng, der finder sted hos Godard, og som er et hovedtræk ved hans produktion. Denne nærmest tvangsmæssige koncentration om fraværet af sammenhæng, blokeringen af evnen til at sætte enkelte dele sammen til afsluttede, meningsfulde perioder, har Godard selvfølgelig til fælles med store dele af den modernistiske kunst – fra Joyce og Woolf til Beckett, Resnais og Robbe-Grillet – hvor kontiguitetsforstyrrelsen er begrundet i erkendelsen og erfaringen af, at virkeligheden heller ikke hænger sammen.



Framegrab fra en scene med Brechtsk accent i *Pierrot le fou* (1965): Marianne og Ferdinand kører i bil og snakker sammen. "Vi finder et lækkert, fint hotel og så får vi det sjovt", siger Marianne. Ferdinand, der ses fra ryggen, vender sig om mod kameraet og siger: "Hun tænker kun på sjov". Marianne spørger: "Hvem taler du til?". – "Tilskuerne!". Marianne vender sig om og ser ind i kameraet.



Den kantede indstilling i *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966), der klart signalerer, at adgangen til den fortalte verden er filtreret gennem en filmmagers sind, og fabrikken i *Tout va bien* (1972), der åbenlyst fremstår som en studiedekoration uden væg, et dukkehus.

At Godards film vægrer sig mod entydige bestemmelser og rubriceringer, er også en af David Bordwells pointer i *Narration in the Fiction Film* (1985), hvor han simpelthen ser sig nødsaget til at oprette en selvstændig kategori til Godards film. Den serielle udforskning (i sporet efter Arnold Schönbergs tolvtonemusik) af måder at filme dialogscener på i *Vivre sa vie* (1962) kan retfærdiggøre en klassificering af denne film som 'parametrisk' (Bordwell: 281-283) og den retorisk-politiske diskurs i *Tout va bien* (i sporet efter Sergej M. Eisenstein og Brecht) kan retfærdiggøre denne film som 'historisk-materialistisk' (Bordwell: 273), men generelt kan Godards film, hævder Bordwell, ikke indpasses under nogen af de filmhistoriske fortællemodi. Det er Bordwells hovedpointe, at Godard i sine film simpelthen skaber en heterogen tone og stil gennem en form for collage-teknik, som frit mixer konventioner fra de forskellige fortællemodi både inden for og imellem de enkelte scener. Selv om Godards film ikke kan forstås uden et koncept om 'art-cinema' (og *auteur*-fænomenet), så overskrider de samtidig rammerne for denne fortællemodus. Det er fx klart, at stilen i Godards film løsriver sig fra den formidlede handling i langt højere grad end i den prototypiske kunstfilm. Hos Godard er det nærmest umuligt at fastlægge de regler, stilen opererer under. Der er tale om en *arbitrær* brug af filmiske teknikker – vi må hele tiden stille os selv spørgsmål af typen: "Hvilken funktion tjener elimineringen af lyd her?", "har dette *jump cut* en narrativ relevans?" osv. (Bordwell: 312). Selv om Bordwell aldrig får det sagt direkte, argumenterer han egentlig for, at Godards film i ekstrem grad er hjem søgt af *excess*, dvs. indeholder en overophobning af dysfunktionelle stilelementer. Bordwell finder i Godards film en tendens til 'absolut uforudsigelighed' på både det dramaturgiske og stilistiske niveau, en stræben efter konstant at afvige fra de normer og mønstre, der tidligere blev præsenteret i filmen (Bordwell: 316). På mange måder (og nu forlader jeg Bordwell igen) er det rimeligt at anskue Godards værk – *nouvelle vagues* mest radikale bidrag til filmhistorien – som et stort eksperimentarium. Som Godard selv formulerede det i 1966, da han havde færdiggjort *2 ou 3 choses que je sais d'elle*:

"Basically, what I am doing is making the spectator share the arbitrary nature of my choices, and the quest for general rules which might justify a particular choice. Why am I making this film, why am I making it this way? [...] I am constantly asking questions. I watch myself filming, and you hear me thinking aloud. In other words it isn't a film, it's an attempt at film and is presented as such." (cf. Grøngaard: 58)

Alle Godards film er sådanne "forsøg på film" – forsøg, der snarere end at besvare spørgsmål, stiller dem, og dermed dirigerer både filmkunsten og tilskueren ud i det ukendte. Eller måske rettere: Alle Godards film er forsøg på at *nulstille* filmkunsten, forsøg på at få os til at se på film med friske øjne – som han selv hvisker ind over billedsporet i slutningen af *2 ou 3 choses que je sais d'elle*: "Jeg har glemt alt, undtagen at da man har ført mig tilbage til nul, er det derfra jeg må begynde på ny".



David Bordwell, professor på University of Wisconsin-Madison, er en af det 20. århundredes mest indflydelsesrige filmhistorikere og -teoretikere. Han har blandt andet udgivet bøgerne *The Films of Carl Theodor Dreyer* (1981), *The Classical Hollywood Cinema* (1985), *Narration in the Fiction Film* (1985), *Making Meaning* (1989) og *The Cinema of Eisenstein* (1993). (Foto: Ty Stange. Billedkilde: DFI)



Framegrab fra *Vivre sa vie* (1962). Bordwell har overbevisende argumenteret for, at *Vivre sa vie* er komponeret som et virtuelt katalog over, 'hvordan en samtale kan filmes og klippes' (Bordwell: 286). I hver eneste sekvens af filmen afprøver Godard en ny måde at visualisere en samtale på, hvorfor kameraet i filmen som helhed betragtet bliver anbragt i alle tænkelige positioner i forhold til Nana og hendes samtalepartnere. Godard udforsker med andre ord alternativerne til *shot-reverse shot*, der er den 'klassiske' måde at afvikle en samtale på.



To på hinanden følgende frames fra *A bout de souffle* (1960). Godard er med rette berømt for sine *jump cuts* i debutspillefilmen. Disse "agrammatikaliteter" bryder konventionerne omkring spatial og temporal kontinuitet og fremhæver selve den perceptuelle proces. Resultatet er en momentan forvirring af tilskuerens tids- og rumkoordinater. Godard tilsidesætter i det hele taget alle former for "korrekt" kontinuitet. Fx opgiver han ideen om handlingsaksen og princippet om, at en scene bør indledes med et *establishing shot*, som derpå opfølges af en række analytiske klip (serier af typen totalbillede-halvnærbillede-nærbillede er ikke-eksisterende i Godards filmværker). Hos Godard indeholder stilen et overskud, en irrationalitet, en ubegrundethed, der gør det umuligt at se fuldstændig "hen over" eller "igennem" den.

Parafilm?

På min reol findes en bog (nærmere kan jeg ikke komme det, eftersom jeg er tvivl om betegnelsen: roman? videnskabelig afhandling? selvbiografi?), som jeg gang på gang vender tilbage til. Bogen er skrevet af Roland Barthes og hedder *Det lyse kammer* (1980). Den eftersøger fotografiets ontologi (essensen ved det fotografiske billede) og en afdød mor. Den skaber nye, fascinerende begreber og peger på oversete detaljer i fotografier, der efterfølgende er svære at slippe. Den skaber en helt ny videnskab, en *Mathesis singularis*, hvor jeg'et (altså Barthes' jeg) gøres til det absolut suveræne princip i undersøgelsen af fotografiet som kunstart. Bogen (sådan må jeg nødvendigvis fortsætte med at betegne den) bliver dermed styret af, hvad man kunne kalde et 'erotisk' princip. Den tiltrækning, det fotografiske billede (i særdeleshed det aldrig viste "Vinterhavefoto" af den afdøde mor) udøver på Barthes, sætter sig igennem i hans skriven (sprogføringen såvel som undersøgelsesformen), der derfor bliver alt andet end, hvad man normalt forstår ved "videnskabelig". Der er altså hos Barthes tale om en lidenskabelig skriven – en skriven, der først og fremmest lader sig drive af de personlige impulser, og som falder uden for de traditionelle kategorier, bøger opdeles i. En sådan form for skriven fordrer sin helt egen betegnelse.

Med betegnelsen parafilm (*para-* af græsk: 'ved siden af', 'imod') i overskriften til denne artikel sigter jeg til det forhold, at Jean-Luc Godards film i en helt usædvanlig grad udfolder sig 'ved siden af' og 'imod' den traditionelle filmkunst. Inspirationen til betegnelsen er hentet fra den svenske litterat Horace Engdahl, der i essaysamlingen *Stilen och lyckan* (1992) anvender termen paralitteratur om ... ja, selvfølgelig: Roland Barthes' produktion.

Engdahl skriver: "Paralitteraturens historiska föregångare är alla de om vilka vi måste tveka om titeln: filosof? författare? kritiker? vetenskapsmenn? skrivande! (Rousseau, Friedrich Schlegel, Kierkegaard, Walter Benjamin, Sartre osv.)." (Engdahl: 184)

Den danske litterat Flemming Harrits har opsummeret de vigtigste træk ved paralitteraturen således: "Den paralitterært skrivende er en 'logothet', en opfinder af en ny måde at opbygge tekster på. Paralitteratur er ikke roman, men romanesk; ikke stil, men skrift, der véd sig at have sproget som sit eneste materiale; ikke produkt, men produceren; ikke struktur, men strukturering; ikke afhandling, men essay; ikke system, men systematiserende spil. Over for den fremherskende litteratur, systemets stræben mod sluttethed, entydighed, gennemsigtighed, ja virkeliggørelse uden for sproget, bevæger paralitteratur sig i åbenhed, i konstruktioner, der ikke prætenderer definitive udsagn, men færdes på grænsen mellem alvor og parodi. Polemisk vendt mod den vesterlandske kulturs meningssystem – doxa, som tror sig at vide – praktiserer den paralitterære en cirkulær skrivemåde, en paradoksal diskurs fyldt af sprogrester, citater, parafraaser, ord, der mister deres begrebslige regelbundethed og kategoriale livløshed. [...] Modsat doxas repetitive orden indgår i paralitteratur tankemodeller som brudstykker, undersøgelser af sprogets erotiske muligheder i en blanding af



Roland Barthes (1915-80) er en central figur i efterkrigstidens franske åndsliv. Han bliver ofte betragtet som semiolog og strukturalist, men sådanne prædikater er upræcise i forhold til hans mangefacetterede virksomhed. Barthes udgav et væld af bøger, hvoraf *Det lyse kammer* (1980) blev den sidste; kort efter udgivelsen blev han kørt ned i en fodgængerovergang. Godards værker fra 1960'erne udviser et klart slægtskab med Barthes' semiologiske bestræbelser i samme periode.

sanselighed og refleksion, hvor begreberne på én gang er tankeredskaber og fascinationsobjekter. Paralitteratur er en ny skriftorden, ikke at forveksle med metalitteratur, men et tredje uden for videnskab og skønlitteratur, ikke deres syntese, men deres mutation." (Harrits: 15).

Godards filmiske skriven forekommer mig at være filmkunstens mest oplagte pendant til en sådan paralitteratur: den unddrager sig på samme måde enhver form for beherskelse. Derfor: parafilm!



Faktaboks

Citeret litteratur

Barthes, Roland: *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet* (oversat fra fransk efter *La chambre claire. Note sur la photographie*), Forlaget politisk revy, København, 1983. [1982]

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Methuen & Co., London, 1985.

Deleuze, Gilles: *Cinema 2: The Time-Image* (oversat fra fransk efter *Cinéma 2: L'Image-Temps*), The Athlone Press, London, 2000. [1985]

Engdahl, Horace: *Stilen och lyckan*, Albert Bonniers Förlag, Uddevalla, 1992.

Grøngaard, Peder: "For Ever Godard. Two or three things I know about European and American Cinema", in: *p.o.v. 12* (ed. Richard Raskin), Århus, 2001, pp. 51-76.

Harrits, Flemming: "Invers. Om Gjentagelsen i Søren Kierkegaards Forfatter-virksomhed", in: Ole Egeberg (red.): *Experimenter. Læsninger i Søren Kierkegaards forfatterskab*, Forlaget Modtryk, Århus, 1993, pp. 9-38.

Rivette, Jacques: *Rivette: Texts and Interviews*, British Film Institute, London, 1977.

Jean-Luc Godard (1930-): filmografi

1954: *Opération béton* (dok., 17 min.), **1955:** *Une femme coquette* (10 min.), **1957:** *Charlotte et Véronique ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (eng.: *All Boys are Called Patrick*; da.: *Alle drenge hedder Patrick*; 21 min.), **1958:** *Une histoire d'eau* (eng.: *A Story of Water*; s.m. François Truffaut; 18 min.), **1959:** *Charlotte et son Jules* (eng.: *Charlotte and her Jules*; 20 min.), **1960:** *A bout de souffle* (eng.: *Breathless*; da.: *Åndeløs*; 90 min.), **1961:** *Une femme est une femme* (eng.: *A Woman is a Woman*; da.: *En kvinde er en kvinde*; 84

min.), **1962**: "La Paresse" (eng. "Laziness"; am.: "Sloth"; bidrag til episodefilmen *Les sept péchés capitaux*; eng.: *The Seven Capital Sins*; am.: *The Seven Deadly Sins*; 15 min.), **1962**: *Vivre sa vie* (eng.: *It's My Life*; am.: *My Life to Live*; da.: *Livet skal leves*; 85 min.), **1963**: "Le Nouveau Monde" (eng. "The New World"; bidrag til episodefilmen *Ro.Go.Pa.G.*; 20 min.), **1963**: *Le petit soldat* (eng.: *The Little Soldier*; da.: *Den lille soldat*; premieren forsinket fra 1960 af den franske filmcensur; 88 min.), **1963**: *Les Carabiniers* (eng.: *The Soldiers*; am.: *The Riflemen*; da.: *Soldaterne*; 80 min.), **1963**: "Le grand escroc" (am.: *The Big Swindler*; bidrag til episodefilmen *Les plus belles escroqueries du monde*; eng.: *The World's Most Beautiful Swindlers*; 25 min.; Godards bidrag blev senere fjernet fra filmen), **1963**: *Le Mépris* (eng.: *Contempt*; da.: *Jeg elskede dig i går*; 105 min.), **1964**: *Bande à part* (eng.: *Band of Outsiders*; am.: *The Outsiders*; da.: *Outsiderbanden*; 95 min.), **1964**: *Reportage sur Orly* (am.: *Reportage on Orly*; dok.; kortfilm), **1964**: *Une femme mariée* (eng.: *A Married Woman*; am.: *The Married Woman*; da.: *En gift kvinde*; 98 min.), **1965**: "Montparnasse-Levallois" (bidrag til episodefilmen *Paris vu par... 20 ans après*; eng.: *Six in Paris/Paris seen by...*; 18 min.), **1965**: *Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution* (eng.: *Alphaville, a Strange Adventure of Lemmy Caution*; da.: *Lemmys mærkelige eventyr*; 98 min.), **1965**: *Pierrot le fou* (da.: *Manden i månen*; 110 min.), **1966**: *Masculin féminin: 15 faits précis* (eng.: *Masculine, Feminine: In 15 Acts*; 90 min.), **1966**: *Made in USA* (90 min.), **1966**: *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (eng.: *Two or Three Things I Know About Her*; da.: *Jeg ved 2-3 ting om hende*; 90 min.), **1967**: "Anticipation, ou L'amour en l'an 2000" (da.: "Blik ind i fremtiden"; sequel til *Alphaville*; bidrag til episodefilmen *Le plus vieux métier du monde*; am.: *The Oldest Profession*; da.: *Kvindens ældste erhverv*; 20 min.), **1967**: *La Chinoise, ou plutôt à la chinoise: Un film en train de se faire* (am.: *The Chinese, or: Something Like the Chinese*; da.: *Kineserinden*; 96 min.), **1967**: *Week-end* (eng.: *Week-end*; am.: *Weekend*; da.: *Udflugt i det røde*; 95 min.), **1967**: "Caméra-œil" (am.: "Camera Eye"; bidrag til kollektivfilmen *Loin du Viêt-Nam*; am.: *Far from Vietnam*; 15 min.), **1967**: "L'Amour"/"L'Aller et retour des enfants prodiges"/"Andate e ritorno dei figli prodighi" (am.: "The Departure and Return of the Prodigal Children"; bidrag til episodefilmen *La contestation/Amore e rabbia/Vangelo '70*; am.: *Love and Anger/Vangelo '70*; 26 min.), **1968**: "Ciné-tract 001", "004", "7", "9", "16", "0018", "0019" og "23" (otte bidrag til filmprojektet *Ciné-tracts*, der affødtes af studenteroprøret i Paris i maj 1968; tilgængelige på det britiske filminstitut, BFI; 2-4 min. hver), **1968**: *Le Gai Savoir* (eng.: *Joy of Learning*; Godards første tv-film; bestilt af, men aldrig sendt på fransk tv; 95 min.), **1968**: *One Plus One* (eng.: *Sympathy for the Devil*; da.: *Sympati for Djævelen*; 99 min.), **1968**: *Un film comme les autres* (eng.: *A Film Like Any Other*; am.: *A Film like the Others*; s.m. Jean-Pierre Gorin i Dziga Vertov-gruppens navn; 60 min.), **1968**: *One A.M./One American Movie* (ufuldendt af Godard; i 1971 færdiggjort som en reportage om en havareret film af D.A. Pennebaker under titlen *One P.M./One Parallel Movie*; 90 min.), **1968**: *Communications* (s.m. Jean-Pierre Gorin i Dziga-Vertov-gruppens navn; ufuldendt), **1969**: *British Sounds* (am.: *See You at Mao*; tv-film s.m. Jean-Henri Roger i Dziga-Vertov-gruppens navn for London Weekend Television; LWT afviste den; 52 min.), **1969**: *Pravda* (tv-film s.m. Jean-Henri Roger og Poul Burron i Dziga Vertov-gruppens navn; 58 min.), **1970**: *Vent d'est* (eng.: *Wind from the East*) (s.m. Jean-Pierre Gorin og Gérard Martin i Dziga Vertov-gruppens navn; 100 min.), **1970**: *Lotte in Italia/Luttes en Italie* (eng.: *Struggle in Italy*; tv-film sammen med Jean-Pierre Gorin i Dziga Vertov-gruppens navn; 76 min.), **1970**: *Jusqu' à la victoire* (eng.: *Till Victory/Palestine Will Win*; dokumentarkortfilm for *Al-Fatah*-bevægelsen s.m. Jean-Pierre Gorin i Dziga-Vertov-gruppens navn; ufuldendt), **1971**: *Vladimir et Rosa* (eng.: *Vladimir and Rosa*; tv-film s.m. Jean-Pierre Gorin i Dziga Vertov-gruppens navn; 106 min.), **1972**: *Tout va bien* (eng.: *Just Great*; am.: *All's Well*; da.: *Her går det godt*; s.m. Jean-Pierre Gorin; 95 min.), **1972**: *Letter to Jane: Investigation of a Still* (fr. *Lettre à Jane*; dok. s.m. Jean-Pierre Gorin; 52 min.), **1974**: *Ici et ailleurs* (eng.: *Here and Elsewhere*; videoprodukt baseret på materialet til den forliste film *Juqu' à la victoire*; s.m. Anne-Marie Miéville; 60 min.), **1975**: *Numéro deux* (eng.: *Number Two*; da.: *Nummer to*, videoprodukt overført til film; s.m. Anne-Marie Miéville; 88 min.), **1976**: *Comment ça va* (eng.: *How Is It Going?*; s.m. Anne-Marie

Miéville; 78 min.), **1976**: *Six fois deux/Sur et sous la communication* (eng. *Six Times Two/On and Beneath Communication*; tv-serie/ videoprodukt i 6 dele à ca. 100 min. s.m. Anne-Marie Miéville): del 1A: "Y a personne" (eng.: "Nobody's There"; 57:20 min); del 1B: "Louison" (eng.: "Louison"; 41:43 min); del 2A: "Leçons de choses" (eng.: "Lessons About Things"; 51:30 min); del 2B: "Jean-Luc" (eng.: "Jean-Luc"; 47:50 min); del 3A: "Photo et cie" (eng.: "Photos and Company"; 45:33 min.); del 3B: "Marcel" (eng.: "Marcel"; 54:48 min.); del 4A: "Pas d'histoire" (eng.: "No History"; 56:34 min.); del 4B: "Nanas" (eng.: "Nanas"; 42: 30 min.); del 5A: "Nous trios" (eng.: "We Three; 52:10 min.); del 5B: "René(e)s" (eng.: "René (e)s"; 52:56 min.); del 6A: "Avant et après" (eng.: "Before and After"; 44:30 min); del 6B: "Jacqueline et Ludovic" (eng.: "Jacqueline and Ludovic"; 49:58 min.), **1978**: *France / tour / detour / deux / enfants* (am.: *France / Tour / Detour / Two / Children*; tv-serie/ videoprodukt i 12 dele à ca. 26 min. s.m. Anne-Marie Miéville): Mouvement 1: "Obscur/Chimie" (eng. "Dark/Chemistry"; 25:49 min.); Mouvement 2: "Lumière/Physique" (eng.: "Light/Physics"; 25:58 min.); Mouvement 3: "Connu/Géométrie/Géographie" (eng.: "Known/Geometry/Geography"; 25:47 min.); Mouvement 4: "Inconnu/Technique" (eng.: "Unknown/Technique"; 25:49 min.); Mouvement 5: "Impression/Dictée" (eng.: "Impression/Dictation"; 26:17 min.); Mouvement 6: "Expression/ Français" (eng.: "Expression/French"; 25:52 min.); Mouvement 7: "Violence/Grammaire" (eng.: "Violence/Grammar"; 26:46 min.); Mouvement 8: "Désordre/Calcul" (eng.: "Disorder/Calculus"; 25:36 min.); Mouvement 9: "Pouvoir/Musique" (eng.: "Potential/Music"; 26:22 min.); Mouvement 10: "Roman/Economie" (eng.: Romance/ Economy"; 26:05 min.); Mouvement 11: "Réalité/Logique" (eng.: "Reality/Logic"; 26:30 min.); Mouvement 12: "Rêve/Morale" (eng.: "Dream/Morale"; 26:18 min.), **1980**: *Sauve qui peut (la vie)* (eng.: *Slow Motion*; am.: *Every Man for Himself*; 87 min.), **1980**: *Scénario de Sauve qui peut (la vie)* (videoprodukt; 20 min.), **1981**: "Changer d'image" (am.: "To Alter the Image"; bidrag til tv-udsendelsen *Le Changement à plus d'un titre* (am.: *Change Has More Than One Title*); videoprodukt, 9 min.), **1982**: *Scénario du film Passion* (am.: *Scenario for the Film Passion*; videoprodukt; 54 min.), **1982**: *Passion* (87 min.), **1982**: *Lettre à Freddy Buache* (eng.: *Letter to Freddy Buache*; dok.; videoprodukt overført til film; 11 min.), **1983**: *Prénom Carmen* (eng.: *First Name Carmen*; da.: *Fornavn Carmen*, 85 min.), **1984**: *Je vous salue Marie* (am.: *Hail Mary*; 72 min.), **1984**: *Petites notes à propos du film Je vous salue Maria* (eng.: *Small Notes About the Film 'I Salute Thee Marie'/Hail Mary*; videoprodukt; 25 min.), **1984**: *Série noire* (bidrag til tv-serie i kollaboration med andre instruktører; 90 min.), **1985**: *Déetective* (s.m. Anne-Marie Miéville; 95 min.), **1985**: *Soft and Hard (A Soft Conversation Between Two Friends on a Hard Subject)* (video-/tvprodukt s.m. Anne-Marie Miéville; 48 min.), **1986**: *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (am.: *Grandeur and Decadence of a Small Cinematic Trade*; tv-film; videoprodukt; 52 min.), **1987**: *Soigne ta droite, ou Une place sur la terre comme au ciel* (eng.: *Keep Up Your Right, or A Place on the Earth as in Heaven*; 82 min.), **1987**: *Meetin' WA* (eng.: *JLG meets Woody Allen*; am.: *Meeting Woody Allen*; videoprodukt; 26 min.), **1987**: "Armide" (bidrag til episodefilmen *Aria*; 12 min.), **1987**: *King Lear* (90 min.), **1988**: *On s'est tous défilé* (eng.: *We have All Defiled Ourselves*; videoprodukt; 13 min.), **1988**: *Closed* (reklamer for Marithéog François Girbaud Jeans; 15-20 sek.), **1988**: *Puissance de la parole* (eng.: *The Power of Speech*; am.: *Power of the Word*; tv-film/ videoprodukt; 25 min.; en bestillingsopgave fra Télécom), **1988**: "Le dernier mot/Les français entendus par..." (eng.: *The Last Word/The French as Understood by...*; bidrag til tv-serien *Les français vus par...* (am.: *The French as Seen by...*); videoprodukt i anledning af Figaro-magasinet 10 års fødselsdag; 13 min.), **1989**: *Histoire(s) du cinéma: Toutes les histoires* (eng.: *All the Stories*; videoprodukt; del af tv-serie; 51 min.), **1989**: *Histoire(s) du cinéma: Une histoire seule* (eng.: *A Single Story*; videoprodukt; del af tv-serie; 42 min.), **1989**: *Le rapport Darty* (eng.: *The Darty Report*; videoprodukt s.m. Anne-Marie Miéville; 50 min.), **1990**: *Nouvelle vague* (eng.: *New Wave*; 89 min.), **1991**: *Allemagne année 90 neuf zéro* (eng.: *Germany Year 90 Nine Zero*; 62 min.), **1991**: "L'Enfance de l'Art" (am.: "The Infancy of Art"; bidrag til Unicef-filmen *Comment vont les enfants?*; am.: *How Are the Kids?*; videoprodukt s.m. Anne-Marie Miéville; 8 min.), **1992**: "Pour Thomas Wainggai Indonésie" (eng.: "For Thomas Wainggai"; bidrag til Amnesty Internationals brevfilm *Contre l'oubli*; eng.: *Against*

Oblivion/Lest We Forget; videoprodukt s.m. Anne-Marie Miéville, 3 min.), **1993**: *Hélas pour moi* (eng.: *Oh, Woe Is Me*, 85 min.), **1993**: *Les Enfants jouent à la Russie* (eng.: *The Children Play Russian*; am.: *The Kids play Russian*; bidrag til filmserien *Momentous Events: Russia in the 90s*; 63 min.), **1994**: *Je vous salue Sarajevo* (eng.: *I Salute Thee Sarajevo*; videoprodukt; 2 min.), **1995**: *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (am.: *2 x 50 Years of French Cinema: The Century of Cinema*; videoprodukt s.m. Anne-Marie Miéville; 51 min.), **1995**: *JLG/JLG – Autoportrait de décembre* (eng.: *JLG/JLG – Self-Portrait in December*; am.: *JLG by JLG*; 63 min.), **1996**: *For Ever Mozart* (81 min.), **1996**: *Adieu au TNS* (eng.: *Farewell to the TNS*; kortfilm), **1996**: *Plus Oh!* (am.: *Higher*; musikvideo for France Gall; 4 min., 15 sek.), **1997**: *Histoire(s) du cinéma: Seul le cinéma* (eng.: *Only the Cinema*; videoprodukt; del af tv-serie; 26 min.), **1997**: *Histoire(s) du cinéma: Fatale beauté* (eng.: *Fatal Beauty*; videoprodukt; del af tv-serie; 28 min.), **1998**: *Histoire(s) du cinéma: La Monnaie de l'Absolu/La Réponse des Ténèbres* (eng.: *The Currency of the Absolute/The Reply of the Shadows*; videoprodukt; del af tv-serie; 26 min.), **1998**: *Histoire(s) du cinéma: Montage, mon beau souci/Une vague nouvelle* (eng.: *Montage, my beautiful Care/A vague Piece of News*; videoprodukt; del af tv-serie; 27 min.), **1998**: *Histoire(s) du cinéma: Le contrôle de l'univers* (eng.: *Control of the Universe*; videoprodukt; del af tv-serie; 27 min.), **1998**: *Histoire(s) du cinéma: Les signes parmi nous* (eng.: *The Signs Among Us*; videoprodukt; del af tv-serie; 38 min.), **1998**: *The Old Place* (dok. s.m. Anne-Marie Miéville; 49 min.), **1999**: *Le Cinéma mis à nu par ses célibataires, même* (s.m. Anne-Marie Miéville; 60 min.), **2000**: *L'Origine du XXIème siècle* (eng.: *The Origin of the 21st Century*; videoprodukt; 13 min.), **2001**: *Éloge de l'amour* (eng.: *Elegy for Love/In Praise of Love*; 97 min.), **2003**: "Dans le noir du temps" (eng.: "In the Blackness of Time"; bidrag til episodefilmen *Ten Minutes Older: The Cello*; s.m. Anne-Marie Miéville; 10 min.), **2003**: *Liberté et Patrie* (eng.: *Liberty and Homeland*; am.: *Liberty and Country*; s.m. Anne-Marie Miéville; 16 min.), **2004**: *Notre musique* (eng.: *Our Music*; 80 min.), **2004**: *Moments choisis des histoire(s) du cinéma* (84 min.), **2006**: "Champ contre champ" (bidrag til episodefilmen *Paris, je t'aime*; s.m. Anne-Marie Miéville; 5 min.).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(? Kb\)](#)

|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||

.....

■ 16:9, april 2006, 4. årgang, nummer 16

6