

## Vagabond

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

Den gængse opfattelse er, at kunsthøjtidens storhedstid begyndte med den italienske neorealisme og varede til 1970'erne. Den blev oppebåret af bestemte nationale filmbølger såvel som World Cinema-instruktørstjerner, der ofte var mere påskønnet på internationale filmfestivaler end i hjemlandet. 1980'erne fremstår som en deroute for kunsthøjtiden i almindelighed og for de instruktører, der fik deres gennembrud i de forgangne årtier. Men grovkornede filmhistoriske periodiseringer har en uheldig tendens til at marginalisere film, som ikke passer ind i de udstukne rammer. *Sans toit ni loi/Vagabond* (Agnès Varda, 1985) er en sådan film. Det er en eksemplarisk kunsthøjtid og et af årtiets mest vedholdende hovedværker.

*Sans toit ni loi* er en film om en kvindelig vagabond (Sandrine Bonnaire). Oversat fra fransk betyder titlen "uden hverken tag eller lov". Idet Mona driver passivt fra én lokalitet til en anden, muliggøres en række interaktioner med mennesker fra forskellige samfundslag. Disse udvekslinger giver os informationer om Mona, men afslører endnu mere om de mennesker, som hun møder. Vi får nemlig meget mere end sociografiske postkort fra Monas rute. Selve hendes livsførelse og væremåde udfordrer de øvrige karakterers moral, ideologi, kønspolitiske ståsted og særligt deres medmenneskelighed.

*Citizen Kane* (1941) er næppe den første film, man tænker på ved mødet med *Sans toit ni loi*, men faktisk bærer filmen i sin ydre dramaturgiske struktur en vis lighed med Welles', Mankiewicz' og Tolands hovedværk. Ligesom *Kane* begynder den med et dødsfald (fig. 1), hvorefter resten af filmen er bygget op som et eksistentielt opklaringsarbejde, hvor informationer fra forskellige vidner tilsammen tegner et kubistisk portræt af hovedpersonen. Agnès Vardas egen voice-over i filmens indledning fortæller os, at kvinden hedder Mona Bergeron, men selv personnavnets spinkle identitetsmæssige forankring bliver der sået tvivl om i løbet af filmen: Godt en time inde i filmen fortæller Mona én af sine bekendtskaber, at hun oprindeligt hed Simone. Hvem var denne kvinde, hvorfor vagabonderede hun, og hvorfor døde hun?

### Mona

Mona er en prototypisk kunsthøjtidprotagonist. Modsat klassiske film, hvor filmens fortælle-mæssige fremdrift genereres af hovedpersonernes motiverede handlinger og valg – dvs. handlinger rettet mod et klart defineret mål – så lader filmen os forstå, at Mona netop ikke vagabonderer med et bestemt mål i sigte. Ikke engang den fysiske vandring synes rettet mod en bestemt lokalitet.

Ligesom filmen aldrig fortæller os, hvor Mona er på vej hen, så forbliver hendes bevæggrunde ligeledes (næsten) uforklarede. Fx trodser hun de forventninger, der knytter sig til en person af hendes sociale status: Vi ser Mona som bloddonor, men hun donerer hverken for mad, vin eller penges skyld (fig. 2). Filmens opbygning sågar en forventning om bestemte kausale koblinger for umiddelbart derefter at kortslutte dem: I en scene på et bilværksted deler Mona et på én gang vidende og flirtende blik med en ung mekaniker, men få indstillinger senere er det mekanikerens far, der træder ud af hendes telt med bukserne nede om anklerne (fig. 3-5). Det mest sigende eksempel på Monas uforklarede



Fig. 1. Monas endeligt - filmens begyndelse.

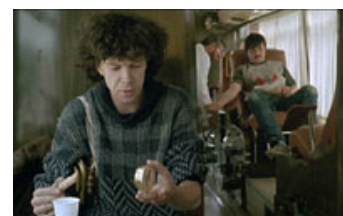


Fig. 2. "Jeg troede hun kom her for maden, men hun tog blot lidt æblegelé", siger den unge mand, som undrer sig over hendes bevæggrunde.

bevæggrunde er hendes mest intense emotionelle udbrud. Det kommer til udtryk knap en time inde i filmen, da hun stille græder ved et ildsted (fig. 6). Men betegnende for filmen gives der ingen grund til, hvorfor hun græder – endsi­ge hvorfor hun græder på dette tidspunkt. Kort efter antydes det, at Mona bliver voldtaget. Om end den gradvise forringelse af Monas påklædning tyder på, at filmens scener er præsenteret i kronologisk rækkefølge, så bevirker den episodiske karakter, at man ikke kan vide sig sikker. Ligger voldtægten forud for Monas gråd? Filmen giver ikke svaret, men insisterer på at lade Mona fremstå som et eksistentielt mysterium.

Der er dog ingen tvivl om, at Mona befinder i en såkaldt "boundary situation" (1) – en eksistentiel tværvæg, krise eller blot en væren-på-grænsen til at gøre en vigtig indsigt. Også det er karakteristisk for kunstfilmprotagonisten – tænk blot på Ingmar Bergmans karakterer eller Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) lidelser og visioner i *8 ½* (Federico Fellini, 1963). Monas gråd er ét af de få tegn i Sandrine Bonnaire's spil, som afslører, at Mona befinder sig i en "boundary situation", men faktisk beskrives situationen bedst af bonden Berger (Sylvaine Berger). Berger har mærket vagabondens livsstil på egen krop og forklarer Mona, at alle de af hans venner, som blev på vejen, gik til i stofmisbrug eller døde, fordi ensomheden åd dem op. Filmen tager afstand fra Bergers forsøg på at presse Mona ind i sin selvvalgte Rousseau-inspirerede livsstil, men bekræfter i det store hele hans analyse (fig. 7).

Mona derimod er tilsyneladende ikke bevidst om situationens alvor og ej heller hendes sårbarhed over for ensomheden. Hun retter sig i hvert fald ikke efter Bergers formaninger. Selvom hun for en stund danner kærestepar med den sympatiske David (Patrick Lepcynski) er det ifølge dennes beretning – direkte til kameraet – hende, som koldt forlader ham. Mona er et omværende og gådefuldt paradoks – på én gang selskabelig og utilnærmelig.

#### “Virkeligheden” som formelt princip

Også typisk for kunstfilmen er det faktum, at mange af filmens stilistiske og fortælle­mæssige iscenesættelser synes motiveret af to forklaringsmodeller, som David Bordwell kalder subjektiv og objektiv realisme (1985, s. 206-7). Når man skal forklare filmens episodiske karakter, så er det nærliggende at hævde, at den er motiveret af Monas psykologiske disposition – den tilsyneladende tilfældighed i rækkefølgen af begivenheder afspejler det impulsive tilfældighedsprincip, som karakteriserer hendes tankegang. Kun Monas afsked med Berger synes at bunde i et motiveret og artikuleret valg (fig. 8).

Læg dertil at også ydre omstændigheder kan tages til indtægt for filmens forløb – særligt de gange i filmen, hvor der faktisk sker en fortælle­mæssig udvikling. Når disse vendepunkter indtræffer, så er filmen påpasselig med hverken at fremstille dem som resultater af Monas motiverede valg for at opnå en målsætning (individualiseret kausalitet) eller at lade dem stå frem som dramaturgiske nødvendigheder. Vendepunkterne fremstilles derimod som resultat af den ydre virkeligheds lunefulde omstændigheder. David siger ganske vist, at Mona *smuttede*, da han blev slået ned under et indbrud, men vi ser hverken Mona *forlade* David eller *træffe et valg* om at forlade ham. I stedet for en motiveret beslutning fremstilles det snarere som om, at det er dette tilfældige indbrud, som kiler sig ind i forholdet. I samtalen med Berger antyder Mona, hvad hendes reaktionsmønster er, når der dukker problemer op: "Jeg er ligeglad. Jeg går bare videre".

Særligt filmens slutning er vigtig i denne sammenhæng. Først resulterer et slagsmål i, at der går ild i det hus, hvor Mona sover en rus ud. Mona må løbe derfra uden sin rygsæk og livsvigtige ejendele som telt og varmt sengetøj. Dernæst spiller samfundet Mona et skæbnsvangert pus. Idet hun bevæger sig ned mod byen, ser vi, at folk forskanser sig bag skodder, at drenge og mænd løber væk fra gaden. En høstfest står for døren, og som ved andre samfundsmæssige ritualer knytter der sig særlige traditioner til denne. Mænd tager sække over hovedet og iklæder sig grene fra vinrankerne; De jager uskyldige forbipasserende og smører dem ind i vinrester. Dette er et spøgefuldt maskespil, men Mona skrider i dødsangst, da én af de udklædte smører hende ind i vin (fig. 9). Dette er filmens klareste og mest smertefulde eksempel på, at Mona står uden for samfundet – ikke blot uden for lov og ret, men også uden for samfundets øvrige normer og konventioner.



Fig. 3-5. Kausal kortslutning.



Fig. 6. Mona fælder en tåre.

(1) Horst Ruthrofs betegnelse er gengivet i Bordwell (1985, s. 208).



Fig. 7. Mona er tydeligt såret over at blive afskåret fra bondefamilien, da hun får tildelt en campingvogn som domicil – markeret ved et spyt ud af vinduet. Ligeledes fornemmer man ærgrelse, da professor Landier (Macha Mériel) må efterlade hende i bilen, mens Landier tager til konference.



Fig. 8. Mona viser ingen interesse i at dyrke jorden eller i at "holde hus" og kommer derfor på kant med Berger. Fælles for de fleste af Monas bekendtskaber er, at de på den ene eller anden måde forsøger at komme hende i møde eller "indlemme" hende. Fælles for dem er ligeledes, at det mislykkes.

Hun forstår ikke, hvad der foregår.

Omvendt har Mona også grund til at være bange. Dette tilsyneladende harmløse angreb udgør en reel livstrussel for en hjemløs, der ikke har skiftetøj og et varmt bad at vende hjem til. Monas skæbne kunne så let være gjort til et resultat af personlige handlinger, men fremstilles på elegant vis som en *samfundspåført* skæbne. Mændene fremstår netop ikke som klart definerede individer. De skifter persona og udlever et ritual, og filmen antyder, at de i denne ageren tilsidesætter den i normalsamfundet gældende dømmekraft. Filmen klandrer dem altså ikke for deres handlinger. Den tragiske omstændighed er, at de på grund af ritualets karnivalistiske ånd overser Monas reelle samfundsmæssige status og ret beset giver hende det sidste dødsstød.



Fig. 9. Mona er rædselsslagen.

*Sans toit ni loi* indeholder også skæbnesammenfald, som udfordrer det, man normalt vil regne for troværdigt i *filmens verden*. Den rummer blandt andet en række tangentielle eller "næsten"-møder. Da en gæstearbejder melder fundet af Monas lig i filmens indledning, så melder han det til sin chef, som vi møder senere i filmen – professor Landier og hendes assistent Jean-Pierre (Stéphane Freiss) fælder nemlig et træ i hans gård. Mest bemærkelsesværdigt er dog det faktum, at ex-kæresten David er den ene part i det slagsmål, som igangsætter den ildebrand, hvor Mona så skæbnesvangert mister vigtige ejendele. Hverken Mona eller David møder hinanden her og er således ikke klar over koblingen. Det kausale link er næppe troværdigt, men appellerer netop til, at tilskueren opfatter det som et resultat af "the plausible improbabilities of 'real life'" (Bordwell 1985, s. 207). Eller som vendingen går i Frankrig: "C'est la vie". Omvendt kan grebet ikke undsige sig at gøre opmærksom på en alvidende fortællerinstans, som fører trådene i dette skæbnespil.

#### En stemme i filmen

Ifølge David Bordwells definition af kunstfilmen i *Narration in the Fiction Film* er det karakteristisk, at en fortællerinstans markerer sin tilstedeværelse og/eller holdning i filmen. I kunstfilmen gøres en personificeret fortællerinstans ligefrem til et formelt princip, som vi inviteres til at inddrage i vores oplevelse af filmen såvel som i vores forståelse af filmens iscenesættelser. Når vi er i tvivl om, hvorledes enderne hænger sammen, så tyr vi til forklaringer hos "Varda" eller "Fellini" eller "Antonioni". Denne tilstedeværelse af en auteurinstans i filmen skyldes naturligvis også værkeksterne faktorer såsom instruktørernes positionering i markedsføringen, filmkritikken m.v. I *Sans toit ni loi* positioner Varda sig dog i filmen i den indledende voice-over:

No one claimed the body so it went from a ditch to potter's field.  
She had died a natural death without leaving a trace.  
I wonder if those who knew her as a child still think about her.  
But people she had met recently remembered her.  
Those witnesses helped me tell of the last weeks of her last winter.  
She left her mark on them.  
They spoke of her, not knowing she had died.  
I didn't tell them. Nor that her name was Mona Bergeron.  
I know little about her myself but it seems to me that she came from the sea.  
(den engelske oversættelse er fra *Criteria's* DVD-udgivelse)

Det er Varda selv, der taler til os. Hun udlægger sig dels som den styrende og iscenesættende instans *bag* filmen, men fastholder også en ydmyghed over for materialet: "I know little about her myself", siger hun. Varda foregiver altså, at hun ikke at kender sin hovedpersons bevæggrunde, men forsøger at stykke et ærligt portræt sammen om hendes sidste dage. Vardas voice-over positionerer filmen som et dokumentarisk portræt i det, som Bill Nichols ville kalde "the participatory mode" (2001, s. 115-124). Vi ser dog aldrig Varda interagere med interviewpersonerne i filmen og hører hende kun denne ene gang. Skal Vardas voice-over forstås som om en annoncering af, at filmen er en *mockumentary* med Vardas egne dokumentarfilm som strukturelt forbillede? (og uden det komiske incitament, som subgenren oftest rummer). Scenerne, hvor Mona interagerer med de mennesker, hun støder ind i, kunne således forstås som dramatiseringer baseret på de informationer, Varda har modtaget fra "vidnerne". Men *Sans toi ni loi* er ikke en *mockumentary*. Den trækker ganske vist på nogle af dokumentarfilmens koder, men ikke så mange og ikke så gennemgribende, at det legitimerer denne genrebetegnelse.

Vardas position er i det hele taget mere kompleks, end voice-over'en antyder, for i løbet af filmen er der et sideløbende redaktionelt kommentarspor – kommentarerne kommer blot ikke fra Vardas mund. Hvor kommer de så fra, kunne man spørge? Ja, de kommer blandt fra ovennævnte konvergerende tråde i fortællingen. Ind imellem lægger Varda også ord i munden på sine karakterer, hvis betydning rækker ud over den umiddelbare sammenhæng, som de optræder i. Uden at gøre sig større begreb om ordenes betydningsfylde, leger Mona fx til sidst i filmen med ligheden i udtalen af "posere" og "pausere". Derved sammenknytter Varda to problemstillinger lanceret tidligere i filmen: en feministisk problemstilling om repræsentation af kvinder samt en eksistentiel problemstilling om Monas vagabonderende livsstil (fig. 10-11).

#### At skilte med det

Ligesom i melodramaet kan man ligeledes lokalisere fortællerinstansen i bestemte stilgreb – særligt mise-en-scene. Nogle af de problemstillinger, som er signifikante for Mona, men som hun ikke selv artikulere, artikulere Varda for hende i iscenesættelsen af filmens rum. Ovennævnte tårescene med Mona foregår således på en byggeplads, hvor håndværkere er i færd med at opføre et hus. Det antydes på ingen måde, at byggegrunden har ansporet tanker om Monas eget hjemløse liv. Forbindelsen fremstår snarere som en redaktionelt *pointeret* kobling.

Én af de mest markante måder, hvorpå redaktionelle kommentarer sniger sig ind, er i form af vejskilte og klædningsgenstande. Spørgsmålet om at fortsætte - med døden til følge? - eller at slå sig ned er centralt i filmen. En fortællerinstans – Varda – refererer ganske ofte til denne problemstilling. Såvel Mona som David iklæder sig skiftevis en vest påskrevet "stop" (se fig. 8), og på et tidspunkt i filmen optræder såvel et stopskilt som et kæmpe spørgsmålstegn i samme indstilling – først gemt væk i baggrunden af billedet, dernæst fremhævet i et klip langs kameraets akse (fig. 12). Denne indstilling visualiserer meget præcist dette signifikante eksistentielle spørgsmål. Mona ser bogstaveligt talt ikke skriften på væggen og verbaliserer ikke bevidst problemstillingen. I stedet artikulere Varda den *for tilskueren* ved at gøre dette billede til en del af den verden, Mona befinder sig i.

#### Parametriske kamerabevægelser

*Sans toit ni loi* er i mange henseender en prototypisk kunsthøjfilm, men et bestemt aspekt ved filmens iscenesættelse leder også tanken hen på det fortællelemæssige paradigme, som David Bordwell definerer som parametrisk narration (1985, s. 274-310). At betegne det som et *fortællelemæssigt* paradigme er måske en anelse misvisende. Tanken er nemlig, at tilskueren inddrages i konstruktionsprincipper, som figurerer som *alternativer* til fortællelemæssige forløb (som når Peter Greenaway anvender talsystemer eller alfabetet som bærende konstruktionsprincip) eller som eksisterer *sideløbende* med fortællingens forløb – dvs. den parametriske iscenesættelse er *forskudt fra* eller *indfældet i* måden historien fortælles på. Det første gør sig gældende i *Sans toit ni loi* – i hvert fald ved første øjekast. Film rummer nemlig en række kamerabevægelser, som appellerer til at blive vurderet som værende del af et selvstændigt stilistisk mønster.

Der er i alt tolv strukturelt lignende kamerabevægelser spredt ud over filmen. Hele fire af dem optræder dog inden for filmens første kvarter, hvilket positionerer *mønsterdannelsen* i tilskuerens bevidsthed. Kamerabevægelserne har disse karakteristika til fælles:

1. Bevægelserne finder sted, mens Mona vagabonderer (altså uden for interaktionsscenerne).
2. Det er kamerakørsler fra højre mod venstre.
3. Tempoet i kamerakørslerne er adstadigt.
4. Imens kameraet bevæger sig hører man variationer af Joanna Bruzdowicz's *Variations sur la vita*. Nummeret fungerer som en slags leitmotiv.
5. Kamerabevægelserne slutter på et motiv, som både er genkendeligt, men ligeledes fremstår som en abstrakt form (fig. 13-15).

Man kan altså spore alle disse fem parametre i hver kamerabevægelse. Først og fremmest er der en anden henvendelsesform på spil. Kamerabevægelserne giver ikke umiddelbart fortællelemæssig



Fig. 10-11. Også i orkestreringen af figurbevægelse ligger der redaktionelle kommentarer, som her da en politibetjent visuelt udraderer gæstearbejderen fra billedrammen. Dette sker netop ikke, når politiet interviewer de hvide bønder.



Fig. 12. Stop?. Indklippet kan også sættes i relation til filmens kompositionelle spil med forgrund og baggrund.

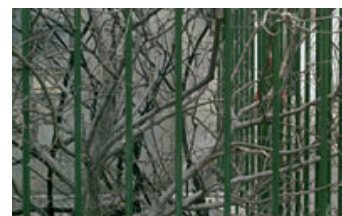


Fig. 13-15. Dette er slutmotivene i de tre første kamerabevægelser.

information fra sig. Udspillet er mere legende end fortællende. Vi opfordres til at spore såvel lighed som variation. Eksempelvis er der forskel på om kameraet indhenter Mona, eller Mona indhenter kameraet. Selvom den overordnede bevægelsesretning er højre mod venstre er der også variationer i den henseende. Ét eksempel begynder fx med en tilt, et andet slutter med en kurvet kamerabevægelse kombineret med en panorering. På den måde minder kamerabevægelserne om det sindrige spil med gentagelse og variation, som man finder i seriel musik eller i den franske *nouveau roman*, fx Alain Robbe-Grillet's *Jalousi* (1957) eller Nathalie Sarrautes *Tropisme* (1939). På den baggrund er det værd at bemærke den dedikation, der er til Nathalie Sarraute i filmens indledning, som – ret skal være ret – også kan have andre grunde.

### Tilbageskridt

Selvom kamerabevægelserne engagerer os for deres egen skyld, så åbner der sig også muligheder for at tillægge kamerabevægelserne betydning – tilmed en valuativ betydning, som kan føres tilbage til en fortællerinstans. Én af de centrale pointer i Alexandre Astruc's "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo" (1948) er, at kamerabevægelser kan introducere "that breach, that imperceptible tissue between the work and the author by which the latter takes a stance in relation to it" (2) Astruc's 'breach' åbnede døren for autuerlæsninger af kamerabevægelsestyper og -funktioner i al almindelighed, men er ganske relevant i netop denne sammenhæng. Særligt når kameraet løsriver sig fra Mona, banes der vej for redaktionelle kommentarer.

Ét af de slående stilistiske og dramaturgiske valg er, at kamerabevægelserne finder sted, mens Mona er "på vejen" – hun er tilmed (med en enkelt undtagelse) i bevægelse fra ét sted til et andet. I en anden film ville de måske blive affærdiget som 'transportscener', men netop i denne film har de en anden klangbund – netop *transporten* er jo det som definerer Monas nomadetilværelse. Derfor er det værd at bide mærke i detaljerne. *Måden* scenerne er iscenesat på er især interessant, hvis man overvejer alternativerne.

Fleere karakterer i filmen taler med respekt og diskret misundelse om Monas frihedsvalg, og i sine mest identitetsafslørende replikker synes Mona selv at motivere sin levevis i forhold til et romantisk frihedsideal: "Jeg hadede at være en sekretær. Jeg kvittede ikke de bosser for at finde en ny boss på vejen". Ud over disse valoriseringer af den vagabonderende livsstil, så er Monas vandren også fremadrettet i en fysisk henseende. Grundet scenernes placering åbner der sig tilmed en strukturel mulighed for at benytte transportscenerne til at skabe fremdrift i fortællingen ved at lancere hængende årsager, der peger fremad mod det kommende møde: "Hvor skal vi hen, hvem skal vi møde, hvorfor skal vi det?"

Alle disse faktorer peger i retning af en fremadskridende og 'positiv' bevægelsesretning. Det ville med andre ord være oplagt at lade såvel kameraet som Mona bevæge sig fra venstre mod højre - dels fordi det er læseretningen for vesterlændinge, dels fordi verdens befolkning generelt er "right-biased" (der er fx flere højrehåandede mennesker i verdenen end venstrehådede, fig. 16). Varda overrasker os imidlertid ved at anvende den regressive højre mod venstre-retning. Når Mona er i fysisk fremdrift vises hendes vagabondering altså snarere som en lang række af tilbageskridt – med en kold jordgrøft som endestation. Derudover afsluttes kamerabevægelserne med at hvile på motiver, hvis præcise betydning ganske vist kan være en anelse gådefulde, men i overvejende grad antyder noget grumt eller ubehageligt (fig. 17-18). I det de ligger i Monas bevægelsesretning eller i forlængelse heraf, kan de forstås som visuelle metaforer for det, som Mona er på vej imod. Særligt i udpegningen af et afsluttende motiv fornemmer man en fortællerinstans' tilstedeværelse og redaktionel undergravning af den positive valorisering af Monas livsførelse.

Det bliver endnu tydeligere, da Varda påkalder mønsteret for at *bryde* det. Da Mona for en gang skyld har slået sig ned for en lidt længere stund – sammen med David på slottet – får vi to *højrerettede* kamerakørsler, elegisk musik og et ganske andet slutmotiv: frodige, grønne blade (fig. 19-20). Det er svært at se det som andet end en redaktionel antydning af, at *opholdet* er bedre for Mona end *vandringen*.

### Spændingsfelter

(2) Citatet er oversat til engelsk i Bacher (1978, s. 229).



Fig. 16. Kamera og Mona bevæger sig mod venstre. Statistiske undersøgelser indikerer, at højrevendte kamerabevægelser forekommer hyppigere end venstrerettede (se O'Leary 2003; Salt 2005).



Fig. 17-18. Mange af motiverne summer tilmed af betydningspotentiale. Se også fig. 13-15.



Fig. 19. David, Mona og kameraet bevæger sig mod højre, da de gør ophold ved slottet. Kameraet overhaler David og indhenter slutteligt Mona, der ser sig tilbage.



Fig. 20. Slutmotivet.

Overordnet set er *Sans toit ni loi* en film, hvor flere impulser kolliderer. På den ene side er filmen karakteriseret ved en stilistisk og fortællemæssig stringens (fig. 21). Der er organisationsmønstre og iscenesættelser i filmen, som vidner om en høj interventionsgrad og en både synlig og hørbar formgivning af materialet. Filmen gør ikke blot opmærksom på sine egne konstruktionsprincipper, men appellerer sågar til, at tilskueren engagerer sig i filmens stilistiske mønstre. På den anden side rummer den også dokumentariske impulser, der vidner om et ønske om at blot at stille materialet om Mona frem og således selv være tilbageholden i forhold til styring og filtrering af materialet.

Begge disse impulser kan føres tilbage til Varda: den kompositionelle stringens til hendes træning og "gode øje" som fotograf og lysten til at stille virkeligt materiale frem til hendes lange karriere inden for dokumentarfilmen. Filmens særlige hybridform illustreres måske bedst ved de forskellige former for direkte henvendelser, som filmen byder på:

1. Stuepigen Yolande (Yolande Moreau) vender sig mod kameraet, ser ind i linsen og taler til os (fig. 22). Dette reflektive og metafiktionelle eksempel er beslægtet med litteraturen (og teaterets) *asides*: En karakter vender sig pludselig og taler til publikum, uden at de andre karakterer kan høre vedkommende. Umiddelbart forinden og i samme indstilling er vi vidner til Paulo og Bionnets samtale. De to agerer tydeligvis som om, at der *ikke* er et kamera til stede. Yolande henvender sig også ved andre lejligheder til kameraet – dog med lidt forskellige afsæt.
2. David og Jean-Pierre taler også åbenlyst *til* kameraet, men uden at se ind i kameraets linse. Også her er der tale om en slags *asides*. Mens Davids henvendelse tenderer tredje kategori - bl.a. fordi han er "i sit miljø" (fig. 23) - så er Jean-Pierres henvendelse tættere på den første. Indledningsvist fører Jean-Pierre tilsyneladende en telefonsamtale med en vis Gérard, men fortsætter med at tale, selvom han ikke længere har røret for munden (fig. 24). Umiddelbart herefter lægger han røret på uden at sig farvel. Dele af samtalen – måske hele samtalen – er direkte henvendt til kameraet.
3. Karakterer taler til kameraet, men snarere som om, at de bliver interviewet og svarer på spørgsmål fra en journalist uden for billedrammen (fig. 25). Denne type kunne i momenter ligne uddrag fra et interview, som en opsøgende journalist har foretaget til en dokumentarfilm om et bestemt tema – hjemløse, ældrepleje eller måske om Mona?
4. Yahiaoui 'Assoun' Assouna (Yahiaoui Assouna) lugter til det halstørklæde, som Mona bar, og kigger derefter vedholdende i kameraet (fig. 26). Den direkte henvendelse udspringer ikke af en mere traditionel scene som ved (1). I stedet for en metafiktionel *aside* er det som om, at Assoun *udstiller* sit biografiske selv. Man kommer til at gøre sig tanker om, hvorvidt han måske har mødt den "virkelige" Mona?
5. Bergers *camera look* (Sylvaine Berger) er også af en særlig art. Her er der tale om den utrænede amatørskuespiller, hvis øjne utilsigtet flakker hen mod kameraets linse (fig. 27), mens han skal forestille at føre en samtale med Mona.

De små registerskift, som udspiller sig i disse forskellige former for direkte henvendelse, er sigende for den oplevelsesform, som filmen fordrer. Hverken fortællerinstansens eller karakterernes henvendelsesform er givet på forhånd og derfor er også tilskuerpositionen konstant i spil. Med andre ord så er *Sans toit ni loi* i besiddelse af en omskiftelighed, som bevirker at det er svært at få 'greb' om filmen – egentlig meget lig det forhold som filmens karakterer har til Mona. Det kan være frustrerende, men betyder også, at man aldrig bliver 'mæt' af filmen. Som andre af kunstfilmens hovedværker bliver den ved med at være dragende og giver noget nyt fra sig ved hvert gennemsyn.



Fig. 21. Den stilistiske stringens kommer fx til udtryk i symmetriske og planimetriske indstillinger og i de mange præcise klip langs kameraets akse.



Fig. 22. Kameraet *tracker* væk fra Paulo og Bionnet, hvorefter Yolande vender sig mod kameraet.



Fig. 23. Også David henvender sig til kameraet uden dog at se direkte i linsen. Tidsmæssigt er vi i filmens her-og-nu (bandagen forsvinder senere), og det giver altså ikke mening, at David svarer på en opsøgende journalists spørgsmål om Mona efter hendes død.



Fig. 24. Jean-Pierre henvender sig til kameraet.



Fig. 25. En murer taler til kameraet, som er han et af de vidner, Varda opsøger for at få svar om den nu afdøde Mona.



Fig. 26. Assoun.



Fig. 27. Bergers øjne flakker et kort sekund

## Fakta

### Litteratur

Astruc, Alexandre (1968 [1948]). "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo". I *The New Wave*, red. Peter Graham (Garden City, N.Y.: Doubleday and Company Inc., 1968). Oprindeligt udgivet som "Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo," i *L'Écran Français* no. 140 (30. marts, 1948).

Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.

Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

O'Leary, Brian (2003). "Hollywood Camera Movements and the Films of Howard Hawks: a Functional Semiotic Approach." *New Review of Film and Television Studies* 1, 1 (November): 7-30.

Robbe-Grillet, Alain. *Jalousi* (1957). Oversat til dansk ved Bodil Mammen og udgivet i 1963 af Gyldendal.

Salt, Barry (2005). "A Note on 'Hollywood Camera Movements and the Films of Howard Hawks: A Functional Semiotic Approach by Brian O'Leary.'" *New Review of Film and Television Studies* 3, 1 (Maj): 101-3

Sarraute, Nathalie. *Tropismer* (1939). Oversat til dansk ved Niels Egebak og udgivet i 1959 (1. udgave) samt 1968 (2. udgave) af Gyldendal.

Når denne artikel udkommer vil det være muligt at købe en DVD-boks med fire af de mest kendte film instrueret af Agnès Vardas – heriblandt *Sans toit ni loi*. Desværre ligger udgivelsesdatoen efter deadline for denne artikel, så jeg har ikke kunne vurdere om ekstramaterialet til *Sans toit ni loi* bringer nye informationer for dagen.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)