

Christian Aakerhus

# Den nye franske bølge

Stilretning og konsekvenser

Bacheloroppgave i Film- og videoproduksjon

Veileder: Marit Kathryn Corneil

Mai 2019



Christian Aakerhus

# Den nye franske bølge

Stilretning og konsekvenser

Bacheloroppgave i Film- og videoproduksjon  
Veileder: Marit Kathryn Corneil  
Mai 2019

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap





KM2000

DEN NYE FRANSKE BØLGE.  
STILRETNING OG PÅVIRKNING.

KANDIDATNUMMER: 10013

CHRISTIAN AAKERHUS

Antall ord: 6875



## Innhold

<i>Den nye franske bølge. Stilretning og påvirkning</i> .....	2
Introduksjon .....	2
Okkupasjon og sensur .....	2
Teknologiske forutsetninger.....	5
Andre Bazin og auteur-teorien .....	6
The 400 Blows og Breathless.....	10
Sammenligning av filmene.....	14
Oppsummering .....	15
Bibliografi .....	17

## *Den nye franske bølge. Stilretning og påvirkning*

I denne oppgaven vil jeg forsøke å gjøre rede for hva som ligger bak begrepet *Den nye franske bølge* og hva denne filmbevegelsen har bidratt med i filmhistorien.

### Introduksjon

I min bacheloroppgave i faget KM2000 ønsker jeg å bli bedre kjent med *Den nye franske bølge* som er en filmhistorisk hendelse som oppstod i Frankrike på 1950-tallet. Jeg ønsker med det å finne ut hva som skal til for at en filmbevegelse i ettertiden er blitt omtalt som en *nybølge*. Dette vil jeg finne ut ved å bygge opp oppgavens struktur etter Pentagonmodellen slik som den er beskrevet i *Den Gode Oppgave*. (Rienecker & Jørgensen, 2018, s. 26)

Inspirasjonen for oppgaven kommer fra personlig interesse for filmhistorie og historie generelt og jeg ønsker å granske hvorvidt verdenshistorien kan ha vært med på å inspirere til dannelsen av denne filmbevegelsen. Jeg benytter meg av intervjuer med filmskapere og filmkritikere som var aktuelle før, under og etter *Den nye franske bølge* samt pensum om filmhistorie for å kunne sette det i kontekst med verdenshendelser. Jeg vil gjøre rede for auteur-teorien som Andre Bazin og Francois Truffaut har skrevet en del om for å finne ut om det er mer enn auteur-teorien som er inspirasjon til produseringen av *The 400 Blows* av Francois Truffaut og *Breathless* av Jean-Luc Godard. Begge disse filmene regnes for å være anerkjente filmer fra *Den franske nye bølge*. Ved å finne ut hvordan begrepet *nybølge* først er blitt brukt vil jeg også gjøre rede for hva det er og om denne franske historie filmbevegelsen skiller seg vesentlig ut fra andre filmhistoriske hendelser ettersom den har fått tildelt dette navnet.

### Okkupasjon og sensur

Først vil jeg forsøke å utdype hva som ligger bak begrepet *Den nye franske bølge* sammen med litt av verdenshistorien som skjedde parallelt med den. Under den 2. verdenskrig ble Frankrike okkupert av Tyskland fra 1940 til 1944. Dette innebar at Frankrike under de 4 årene med okkupasjon hadde en begrenset filmkultur.

The Occupation authorities had three main goals: the avoidance of any intellectual reflection on current conditions of the Occupation, the “purification” of existing motion pictures, and the liquidation of the French cinematographic patrimony, which concomitantly eased German competition on the European market. (Fournier Lanzoni, 2002, s. 115)

Den lille andelen film som ble produsert av franske medier måtte igjennom et nazisensurert kringkastingsnettverk. I tillegg til sensurering så satset Det nasjonalsosialistiske parti hardt på propagandafilm som skulle fremme deres politiske parti enda sterkere i konkurranse mot andre ideologier. Konsekvensen av sensuren ble dermed at mye franskprodusert film ikke kom igjennom deres sensur da Det nasjonalsosialistiske parti slo hardt ned på alt som kunne ligne på nasjonalisme og nedlatende meninger om deres ideologi i filmer under okkupasjonsperioden. Frankrike sin filmkultur opplevde i okkupasjonstiden å bli undertrykt frem til frigjøringen i 1944. «French film industry literally rushed to reclaim its domain from the collaborators and to foster a newly reborn cinema that would regain the glory of the 1930s, the golden years of Jean Renoir, Rene Clair ad Marcel Carne.» (Neupert, 2002, s. 5). De franske filmskaperne så etter frigjøringen fra okkupasjonen tilbake på Frankrikes filmhistorie fra 1930-tallet som en kilde til inspirasjon for å begynne å produsere sine egne filmer igjen. Til tross for at Frankrike fikk sin selvstendighet på nytt i 1944 var det ikke uten videre at filmskaperne kunne starte å produsere film på samme måte som i fransk films gullalder i 1930-årene.

One of the dividing lines was whether American films should receive the same critical attention as French or other national cinemas. The Blum-Byrnes agreement of 1946 had further fueled the issue by increasing the number of non-French film that could be shown on French screens to 70 percent. There was a resulting leap: during the first half of 1946, only 38 American films were shown in France; during the first half of 1947, the number jumped to 338. (Neupert, 2002, s. 27)

Blum-Byrnes avtalen som tredde i kraft i 1946 var en avtale underskrevet mellom den amerikanske politikeren James F. Byrnes og den franske politikeren Lèon Blum som slettet Frankrike sin gjeld til Amerika mot at Frankrike åpnet seg for å ta inn mer av amerikanske produkter. En del av dette var da spesielt amerikanskprodusert film som ble vist i Frankrike. Antallet amerikanske filmer vist i Frankrike gikk fra å være 38 filmer i 1946 til 338 filmer i 1947. Dette kan gi en pekepinn på hvorfor *Den franske nye bølge* ble inspirert av amerikanske filmskaperne som John Ford, Orson Welles og Alfred Hitchcock som jeg kommer tilbake til senere i sammenheng med auteur-teorien. Parallelt med tiden som gikk etter okkupasjonen ble Frankrike sammen med andre land påvirket av forskjellige teknologiske oppfinnelser som personbilen og TV-en som ble et mer vanlig kjøp innenfor Frankrikes forbrukermiljø. Frankrikes besøk på kino gikk fra 412 millioner billetter i 1957 til 328 millioner billetter i 1961. (Neupert, 2002, s. 8) En grunn til dette kan være at interessen for kino gikk nedover



parallelt med salget av personbiler i Frankrike ble doblet fra 1955 til 1960. (Neupert, 2002, s. 9) I tillegg til at personbilen ble mer vanlig innenfor forbrukersamfunnet gikk også TV-en fra å bare være eid av et par tusen bruker i 1949 frem til 1962 hvor 2,5 millioner TV-er var solgt i Frankrike. Mot slutten av 1960-tallet var balansegangen mellom å gå på kino og å eie en TV snudd kraftig i favør mot å heller bruke TV-en hjemme enn å gå ut på kino. (Neupert, 2002, s. 10)

Så hvordan har disse historiske hendelsene kunne vært med på å bidra til forutsetningene for den *Den nye franske bølge*? Etter frigjøringen fra okkupasjonstiden var samtlige av de franske regissørene som forbindes med den franske nybølgen med på å produsere, skrive og regissere fransk film som etter hvert ble omtalt som en filmbevegelse med begrepet *Nouvelle Vague* som er den franske oversettelsen for fransk nybølge. Blant disse regissørene finner vi Alain Resnais, Agnes Varda, Eric Rohmer, Francois Truffaut og Jean-Luc Godard. Begrepet *Nouvelle Vague* ble først brukt av journalisten Françoise Giroud som brukte det i nyhetsmagasinet *L'Express* in 1957 for å beskrive hvordan en ny generasjon etter krigen sin tid kom inn i populærkulturen med mål om å fornye bildet. (The French New Wave: Critical Landmarks, 2009, s. 6) Man ser med dette at de franske filmskaperne sine endringer av fransk film ble erkjent som en endring av mennesker som ikke var en del av selve bevegelsen også ved at begrepet først ble tatt i bruk av en journalist. Så langt er filmkritikerne som jobbet med film under *Den nye franske bølge* kjent for å ha blitt motivert av at Frankrike igjen trengte å ha en filmkultur som kunne identifisere landet etter okkupasjonen. I tillegg til det så de tilbake til tiden på 1930-tallet når fransk film var på sitt største – i senere tid er det også blitt kjent som Frankrike sin gullalder når det kommer til filmproduksjon Flere land i Europa har hatt filmbevegelser som har vært et resultat av trang økonomi og filosofiske retninger. Se blant annet på den tyske ekspresjonismen som oppstod på 1920-tallet i Tyskland som et resultat av inspirasjon fra den ekspresjonistiske stilen fra maleri og teaterstykker. (Thompson & Bordwell, 2010, s. 90) Eller den italienske neorealismen som oppstod i Italia etter 2. verdenskrig og ville fremme ny kultur og et nytt sosialt samfunn. (Thompson & Bordwell, 2010, s. 330) Under et intervju med Alexandre Astruc, Claude Chabrol og Roger Vadim med avisen *Le Monde* fikk de spørsmål om en ny *bølge* egentlig eksisterte. Alle svarte nei og at begrepet ikke er stort mer enn en del av en strategi som promoterer deres nye filmer. (The French New Wave: Critical Landmarks, 2009, ss. 8-9) Francois Truffaut sier også i et intervju fra 1962 gjenfortalt i *The French New Wave: Critical Landmarks* at “The success of the ‘unusual’ *Nouvelle Vague* films was due to the fact that they were totally unusual and were

labelled as such; people came to see them as curiosities.” (The French New Wave: Critical Landmarks, 2009, s. 209). Med andre ord har fire franske regissører som knyttes nært til *Den franske nye bølge* en felles mening om at *bølgen* i hovedsak er et begrep som er blitt brukt av journalister som stod utenfor bevegelsen og at de godtar at det blir brukt i omtale om sine filmer da det har vært med på å bidra til mer oppmerksomhet rundt filmene deres. Hvis man slår opp ordet *New Wave* i *The American Heritage Dictionary of the English Language* får man følgende definisjon:

1. A movement in French cinema in the 1960s, led by directors such as Jean-Luc Godard and Francois Truffaut, that abandoned traditional narrative technique in favor of greater use of symbolism and abstraction and dealt with themes of social alienation, psychopathology, and sexual love. Also called *nouvelle vague*. Any various new movements in cinema, especially one led by a group of experimental filmmakers.
  2. An avant-garde or experimental movement, as in the arts.
  3. A style of rock music popularized in the early 1980s, marked by the use of synthesizers.
- (The American Heritage Dictionary of the English Language, 2009)

Som man ser av definisjonen er begrepet *ny bølge* også brukt i sammenheng med en ny rockestil som oppstod på 1980-tallet. Begrepet *ny bølge* er ikke ensbetydende med Frankrikes film på 1950- og 60-tallet men når nye valg blir tatt innenfor en allerede etablert populærkultur.

### Teknologiske forutsetninger

Man må også spørre seg i hvor stor grad *Den franske nye bølge* hadde en mulighet til å bli en *bølge* satt i perspektiv med den teknologiske utviklingen som skjedde i *bølgen* sin samtid. Når Andre Bazin og Francois Truffaut begynte å skrive om hva *Den nye franske bølge* innebar i sammenheng med auteur-begrepet som jeg vil komme tilbake til var dette på en tid hvor filmkameraet hadde blitt utviklet til å være mer mobile. Det som var nytt for tiden var at 16- og 35-mm filmkameraene nå hadde muligheten til å ta opptak med synkronisert lyd. Noe filmkameraene fra fransk films gullalder på 1930-tallet ikke hadde de samme mulighetene for å gjøre. Med tanke på at filmene under *bølgen* arbeidet med lave budsjetter kan det tenkes at det er en sammenheng med mellom den teknologiske utviklingen av filmkameraet og at filmene under *bølgen* hadde en mulighet til å bli gjennomført. For å nevne en film så hadde *The 400 Blows* et budsjett på 50 000 dollar – 75 000 dollar mens gjennomsnittet for en spillefilm i 1958 var på 250 000 dollar. (Neupert, 2002, s. 178) De lave budsjettene kan også

være med på å forklare hvorfor regissørene valgte å filme store deler av filmen på ekte lokasjoner fremfor å bygge scener til filmene sine. Filming på ekte lokasjoner fremfor iscenesatte lokasjoner ga i tillegg muligheten for at publikum av filmene kunne gjenkjenne seg i filmene samtidig som det var en fin mulighet til å få Frankrike på film som igjen er med på å fremheve deres nasjonalitet i filmen.

Existentialism as developed by Jean-Paul Sartre and Albert Camus, was one of the key inspirations for the themes of French New Wave since it emphasized the importance of free will and the absurdity of human existence in its rational attempt to comprehend the world. (Fournier Lanzoni, 2002, s. 211)

Menneskets eksistens og meningen med dets tilstedeværelse står høyt som inspirasjon for filmene som er produsert under *Den nye franske bølge*. Kan sammenhengen mellom lave budsjett, mer mobile filmkamera med synkron lyd og opptak på ekte lokasjoner ha en sammenheng med eksistensialismen? Når man jobber med lavt budsjett og filmer scenene sine på ekte lokasjoner er dette kanskje forutsetninger som gjør at temaene i filmen kan knyttes opp imot eksistensialismen fordi dette gir publikum en mulighet til å gjenkjenne seg selv i filmer som tar handling i Paris sine gater eller på ekte fabrikker som brukes i det dagligdagse. Dette kan øke muligheten for at filmen sitt tema virker mer troverdig mot seerne av filmen. Med dette kan det virke som om det eksistensielle temaet i fransk film under *Den nye franske bølge* er basert på at filmskaperne under *bølgen* har sett på hvordan de kan utnytte sine muligheter med filmproduksjon under lavbudsjettsforhold og skutt tematikken i filmene sine etter det for og basere det på et grunnlag som gir mest troverdighet opp imot lavt budsjett og de mulighetene de samtidig hadde fått med mer mobile filmkameraer med mulighet for synkron lyd.

### Andre Bazin og auteur-teorien

Den franske filmteoretikeren- og kritikeren Andre Bazin grunnla filmmagasinet *Cahiers du Cinema* sammen med Jacques Doniol-Valcroze i 1951. *Cahiers du Cinema* opparbeidet seg på kort tid reputasjon for å være det største og beste filmmagasinet som dekket franskprodusert film. Andre Bazin er kjent for å stå bak auteur-teorien som innebærer at handling i en film fortelles ved at handlingen i filmen blir fortalt ved at det er regissøren sin personlige historie som kommer frem igjennom filmen. Slik at regissøren sine personlige meninger og erfaringer blir gjenfortalt igjennom filmen og blir fortalt til publikum. Med auteur-teorien kan en

regissør ha større kontroll mens han regisserer en film, da filmens innhold og mening reflekterer regissørens personlige standpunkt på handlingen.

The *politique des auteurs* consists, in short, of choosing the personal factor in artistic creation as a standard of reference, and then of assuming that it continues and even progresses from one film to the next. It is recognized that there do exist certain important films of quality that escape this test, but there will systematically be considered inferior to those in which the personal stamp of the auteur, however run-of-the-mill the scenario, can be perceived even infinitesimally. (The French New Wave: Critical Landmarks, 2009, s. 143)

Dette sitatet er hentet fra *Cahiers du Cinema*, utgave 70 i 1957. Sitatet er av Andre Bazin fra en artikkel hvor han forsøker å forklare i dybden hva det er som ligger bak auteur-begrepet. Andre Bazin bruker også Nicholas Ray, John Huston, Robert Bresson og Roberto Rossellini som eksempler på hvem av de som kan kalles for auteur og hvem av de som kan kalles for regissører som ikke setter sin personlig stil på filmene sine. Opprømsingen av disse filmskaperne kommer uten noen faktiske eksempel på hva som gjør en filmskaper til en auteur og ikke. Så hva skal egentlig til for å få tittelen auteur ifølge Bazin? Tidligere i samme artikkel skriver Bazin:

Whatever our differences of opinion about films or directors, or common likes and dislikes are numerous enough and strong enough to bind us together; and although I do not see the role of the auteur in the cinema in the same way as Francois Truffaut or Rohmer for example, it does not stop me believing to a certain extent in the concept if the auteur and very often sharing their opinions, although not always their passionate loves. (The French New Wave: Critical Landmarks, 2009, s. 131)

Nok en setning hvor Bazin forteller om hva han mener det innebærer og være en auteur uten og faktisk understreke hva det er som kan skille en auteur fra filmregissøren. Han mener i tillegg at hans syns på auteur-begrepet ikke stemmer overens med Truffaut eller Rohmer sitt uten å utdype hva for et syn noen av de to deler om begrepet.

Another point is that as the criteria of the *politique des auteurs* are very difficult to formulate; the whole thing becomes highly hazardous. It is significant that our finest writers on *Cahiers* have been practicing it for three or four years now and have yet to produce the main corpus of its theory. (The French New Wave: Critical Landmarks, 2009, s. 144)

Kort fortalt så avslutter Andre Bazin denne artikkelen ved å skrive om at definisjonen av auteur-teorien til og med er vanskelig å begrunne av hans egne beste skribenter i hans eget magasin *Cahiers du Cinema*. Han nevner dog Orson Welles som eksempel på en filmskaper som kan passe inn under auteur-kategorien. Ved å vise til *Citizen Kane* (1941) og *Confidential Reports* (1955) hvor Welles har regissert, skrevet og spilt hovedrollene selv i begge to. *Citizen Kane* er Orson Welles personlige historie fortalt gjennom fiksjonsfilm og det samme gjelder *The 400 Blows* av Francois Truffaut. Hva skiller Orson Welles fra *Citizen Kane* og *Confidential Reports* når det eneste som kommer frem gjennom Andre Bazin sin artikkel er at en auteur skiller fra en gjennomsnittlig regissør ved at en auteur sin film er regissøren sin personlige historie som fortelles? I Francois Truffaut sine filmer er det også hans personlige hendelser som fortelles. I *The 400 Blows* (1959), *Antoine and Colette* (1962), *Stolen Kisses* (1968), *Bed and Board* (1970) og *Love on the Run* (1979) er skuespilleren Jean-Pierre Lèaud i hovedrolle som Antoine Doinel i alle filmene. Fellestrekket for disse filmene av Truffaut er ikke bare at de følger Antoine Doinel gjennom flere stadier av livet, men at de alle også representerer Francois Truffaut sine personlige opplevelser fra forskjellige stadier i livet. Så hva er egentlig forskjellen på Orson Welles og Francois Truffaut som auteur ifølge Bazin? Så langt så virker det som om det som skiller Truffaut fra Welles er at Truffaut ikke fyller hovedrollen i filmene sine selv, slik som Welles gjør. Francois Truffaut publiserte igjennom *Cahiers du Cinema* en artikkel som heter «A Certain Tendency in French Cinema» i 1954. Artikkelen i sin helhet går ut på at Truffaut grunnlegger hvorfor han mener regissører som driver med adaptasjon av noveller ikke passer inn under auteur-begrepet.

People will say: «'Let's assume that Aurenche and Bost are unfaithful. But would you also deny that they are talented?' True, talent has nothing to do with faithfulness, but I cannot conceive of a valid adaptation that was not written by a *film-maker*. (The French New Wave: Critical Landmarks, 2009, s. 48)

I første halvdel i artikkelen viser han til Jean Aurenche og Pierre Bost på filmskaperne som praktiserer adaptasjoner og som dermed ikke passer inn med Francois Truffaut sin mening om auteur-begrepet. Aurenche og Bost står bak en rekke adaptasjoner av noveller til film og blir blant annet nevnt i sammenheng med at de adapterte og skrev dialogen til *Love Story* (1943) som ble regissert av Claude Autant-Lara som er en adaptasjon av en novelle av Michel Davet. (<https://www.criterion.com>, 2019) Hvorfor velger Truffaut å kritisere Aurenche og Bost sitt arbeid av adaptasjoner og sammenligne det med auteur-begrepet? Truffaut bygger sin påstand på at en filmskaper som omtales som en auteur skal fortelle sine egne personlige historier

gjennom filmen. Når en manusforfatter som i dette eksempelet med Aurenche og Bost er med på en omskrivningsprosess fra en novelle til et manuskript for en fiksjonsfilm er det dermed ikke deres personlige historier som gjenfortelles i filmen. Truffaut kritiserer videre Aurenche og Bost for sitt syn på å skape en likeverdighet mellom det originale verket og filmen som adapterer det. (The French New Wave: Critical Landmarks, 2009, s. 41) Truffaut mener at deres syn på å skape en likhet til novellen tar det for gitt at en novelle inneholder scener som er gjennomførbar og ikke gjennomførbar og i stedet for å unngå filmatisering av scener som ikke er gjennomførbare. At de da skriver om deler av manuskriptet i samarbeidet med den originale forfatteren av novellen er ifølge Truffaut feil fordi det ikke respekterer det originale verket. Så langt har Truffaut gitt en utfyllende artikkel på hvorfor adaptasjoner ikke passer under auteur-begrepet og hvorfor de ikke gjør det. Men hva er det som ifølge Truffaut definerer auteur-begrepet og hva skiller Truffaut og Bazin sitt syn på det? Så langt virker det mest konkrete at Truffaut synes adaptasjonsfilm blir for upersonlig til å passe under auteur-teorien da produksjonen av manus ikke kommer fra regissøren sin personlige opplevelse. «But I believe it needs to be made perfectly clear that directors are and want to be responsible for the scripts and dialogue they illustrate.» (The French New Wave: Critical Landmarks, 2009, s. 54) Både Truffaut og Bazin ser ut til å ha til felles å være enig i at Orson Welles som regisserer, spiller hovedrolle og skriver manus basert på personlige hendelser er et godt eksempel på en filmregissør som passer inn under auteur-teorien.

Andrew Sarris var en amerikansk filmkritiker som skrev om sin oppfatning av auteur-begrepet i sin artikkel som ble trykket i *Film Culture* i 1962. Ifølge Sarris (Sarris, referert i Braudy & Coen, 2009, s. 451) var det i 1962 enda ingen klar definisjon på auteur-teorien på det engelske eller amerikanske språk. Artikkelen hans fortsetter videre med at han beskriver tre hovedpunkter som ifølge han beskriver auteur-teorien.

First of all, the auteur theory [...] claims neither the gift of prophecy nor the option of extra cinematic perception. Directors, even auteurs, do not always run true to form, and the critic can never assume that a bad director will always make a bad film.

(Braudy & Coen, 2009, s. 452)

Ifølge Sarris har auteur-teorien aldri påstått at en auteur er en type regissør som tilbyr seg å komme med et unikt syn på prosessen av å lage film. Kanskje er denne oppfatningen basert på at de franske filmskaperne selv har ønsket å forsvare at det var aldri de selv som kom med begrepet om *Den franske nye bølge*, men at dette var et begrep som hadde sin opprinnelse fra en journalist som aldri var en del av selve *bølgen*. “The second premise of the auteur theory is

the distinguishable personality of the director as a criterion of value. Over a group of films, a director must exhibit certain recurrent characteristics of style, which serve as his signature.” (Braudy & Coen, 2009, s. 452) Dette går igjen med på samme oppfatning av hva Andre Bazin og Francois Truffaut tidligere har skrevet om auteur-teorien. Historien til filmen skal gjenspeile filmregissøren sin personlige hendelse for at han skal kunne omtales som en auteur. “The third and ultimate premise of the auteur theory is concerned with interior meaning, the ultimate glory of the cinema as an art. Interior meaning is extrapolated from the tension between a director’s personality and his material.” (Braudy & Coen, 2009, s. 453) Sarris tredje og siste punkt for hva som definerer auteur-teorien er veldig likt punkt to som sier at en film sin stil skal gjenspeile regissøren, men i punkt tre skal også filmen sin indre mening være regissøren sin personlige mening som gjenfortelles gjennom film.

Peter Wollen er en engelsk filmskaper og filmteoretiker som har gransket auteur-begrepet i sin artikkel «The Auteur Theory» fra *Signs and Meaning in the Cinema*. (Wollen, referert i Braudy & Coen, 2009, 466) har følgende påstand om auteur-teorien: “What the auteur theory demonstrates is that the director is not simply in command of a performance of a preexisting text; he is not, or need not be, only a *metteur en scene*.” Andrew Sarris og Peter Wollen sin definisjon av auteur-begrepet er ikke ulikt det jeg selv har dannet meg ved å lese Bazin og Truffaut sine definisjoner av den. Det mest konkrete ser ut til å være at man omtales som en auteur ved at filmen som produseres skrives og regisserer en personlig historie en filmskaper har opplevd i livet.

### [The 400 Blows og Breathless](#)

*Breathless* (Godard, 1960) er Jean-Luc Godard sin debut som regissør på spillefilm. Manuset er skrevet i samarbeid med Francois Truffaut. Filmens hovedrolleinnhavere er Jean-Paul Belmondo som Michel Poiccard og Jean Seberg som Patricia Franchini. *Breathless* sin handling baserer seg rundt valgene til Michel Poiccard, en småkriminell som i starten av filmen blir konfrontert av en politimann etter å ha stjålet en bil. Konfrontasjonen med politimannen utvikler seg til at Michel skyter og dreper politimannen og nå må leve et liv som en kriminell på rømmen. Michel oppsøker så Patricia Franchini for å gjemme seg for myndighetene. Han innleder etter hvert et forhold til henne og prøver å overbevise henne til å bli med han å rømme landet. Patricia blir omsider klar over hvilke forbrytelser Michel har gjort og bestemmer seg for å forråde han ved å melde han til politiet. Filmen ender med at Michel blir skutt og drept av politiet utenfor leilighetskomplekset hun bor i. Etter flere gjennomganger med *Breathless* er det første som skiller seg ut med filmen hvordan Godard

lar skuespillere henvende seg direkte til kamera. Og hvor mye han bruker *jump-cuts* i scener med dialog. I tillegg til dette lar han noen scener i filmen bryte med den veletablerte 90-graders-regelen.

Filmen sin åpningssekvens starter med Michel som kjører bil på landsbygda i Frankrike. Han prater om at han liker landsbygda og at han liker Frankrike. Man danner seg et inntrykk av Michel har en vanlig samtale med seg selv og at dette er et grep fra regissøren sin side for å la publikum ha en mulighet til å komme nærmere innpå Michel uten at det skjer med at det er noen andre skuespillere med i scenen. Men i et klipp senere filmes Michel fra passasjeret i et halvnært utsnitt, han snur så hodet og ser rett inn i kameraet mens han avslutter setningen om hva han synes om landsbygda i Frankrike. Ettersom vi i tidligere bilder fra samme scene har observert at Michel kjører alene blir man dermed som publikum av filmen satt på side med Michel i bilen akkurat som om man som publikum er med som passasjer under turen. Denne direkte henvisningen til kamera skjer når man er kommet tre og et halvt minutt inn i filmen og er med på å bidra til at man kommer ekstra nært Michel som samtidig etableres til å bli filmen sin hovedperson. Av alle rollene som går igjen i *Breathless* er det kun Michel som har en direkte henvisning til kameraet med dialog. Med tanke på at *Breathless* er en fiksjonsfilm så gir denne direkte henvisningen til kamera en indikator på at man faktisk er klar over at man sitter og ser en fiksjonsfilm. Michel snur seg mot kamera og snakker til publikum og man rives litt ut av handlingen som man så langt har oppfattet som en tradisjonstro fiksjonsfilm, men når han fortsetter setningen direkte inn i kamera så blir man litt revet løs fra at det er ren fiksjon. Man blir plutselig veldig klar over sin rolle som publikum over filmen og det oppleves som en sjokkerende effekt som engasjerer seeren av filmen da den ikke brukes altfor ofte, men bare i starten mens Michel etableres som filmen sin hovedrolle.

I løpet av *Breathless* er det bruken av *jump-cut* som hyppigst går igjen i løpet av filmen. Et *jump-cut* kan beskrives som at et bilde klippes til et nytt bilde mens vinkelen til filmkameraet har liten eller ingen bevegelse. Effekten dette kan være med på å bidra til er at man blir mer oppmerksom på at bildet «hopper» til et nytt bilde uten at det er noen geografisk endring i bildet. I *Breathless* kommer bruken av *jump-cut* tydeligst frem tjueto minutter inn i filmen i en sekvens hvor Michel og Patricia fører en samtale under en kjøretur. Her brukes *jump-cut* gjentagende ganger mens kameravinkelen hele tiden viser Patricia i samme bildeutsnitt i passasjeret på bilen. På samme måte som Michel sin direkte henvendelse til kameraet så er dette *jump-cuttet* med på å skape en bevisstgjørelse av at man ser en film ved at det blir så tydelig. Det alle *jump-cuttene* har til felles er at de brukes når det foregår en dialog mellom to



eller flere karakterer. Det virker som om *jump-cuttene* er plassert mellom dialoger for å spare på tiden imellom samtalene mellom to eller flere parter. Samtidig så er man ekstra observant når en dialog foregår i film, så ved å plassere et *jump-cut* under en samtale så er muligens dette et forsøk på å føre til at *jump-cuttet* har et større potensial for å bli oppdaget ettersom det foregår mens publikum følger ekstra godt med i samtalen mellom rollene. Filmkritikeren og regissøren Luc Moullet skrev følgende om sin oppfatning av bruken av *jump-cut* i *Breathless* i *Cahiers du Cinema*, april 1960:

Because the characters' behavior results from a series of moral incongruities, the film is a series of jump-cuts. The point is, though, that these jump-cuts are beautiful and delightful. But in fact, the least novel aspect of the film is the systematic and simplistic expression of the subject matter through the *decoupage*, editing and choice of camera angles. (Moullet, referert i *The French New Wave: Critical Landmarks*, 2009, s. 226)

Ettersom Luc Moullet var skribent for *Cahiers du Cinema* hvor også Jean-Luc Godard skrev fast kan man anta at denne artikkelen om *Breathless* er skrevet med forutinntatte meninger som går Godard til gode. Moullet sin oppfatning av den gjennomgående bruken av *jump-cuts* er at det er et resultat av skuespillerne i filmen som har moralske uoverensstemmelser. Velger uansett å ha med sitatet fordi det er interessant å se hvordan han kobler bruken av *jump-cuts* opp mot karakterutvikling. For øvrig så brukes *jump-cut* åtte ganger igjennom *Breathless* som er en time og 30 minutter lang. Når man med jevne mellomrom gjennom filmen blir påmint at det er en fiksjonsfilm man ser så er disse jevne brukene av *jump-cuttet* med på å bidra til at man aldri klarer å leve seg helt inn i handlingen fordi effekten er så oppsiktsvekkende.

*The 400 Blows* er en spillefilm som er skrevet og regissert av Francois Truffaut som ble utgitt i 1959. Filmen som er skutt på svart-hvitt film handler om den unge gutten Antoine Doinel som har et vanskelig forhold til sine foreldre som han bor med under fattige vilkår. Antoine finner ut at moren har en affære med en annen mann og skjønner at foreldrene i hjemmet heller ikke er lykkelig. Med et dårlig forhold til foreldrene hjemme i tillegg til at dagene på skolene er utfordrende så glir Antoine etter hvert ut til å drive med småkriminalitet. Dette fører til at han blir tatt og ført til politiet som bestemmer seg for å sende han på et ungdomshjem som disiplinere vanskeligstilte barn. Filmen slutter med Antoine etter hvert rømmer fra ungdomshjemmet for å dra ned til havet som han alltid har ønsket å se.

*400 Blows* starter med at kamera viser kjøring igjennom Paris sine gater. Dette kommer frem igjennom ved at Eiffeltårnet i samtlig av klippene i åpningssekvensen vises i forskjellige

utsnitt. Deretter viser filmen at den er dedikert til André Bazin som døde året før *400 Blows* kom ut i 1959. Etter dette fader filmen inn og ut av svart for også vise Antoine Doinel i et klasserom med sin lærer og medelever. Filmens sine første 3 minutter viser til kjente grep som blir forbundet med bølgen. De skyter klipp på location i stedet for å filme på rekonstruerte sett. Dette kan være med på å bygge opp realismen rundt filmens innhold da publikum av seerne også kjenner seg igjen i Paris sine gater og dermed bygger en introduksjon som gjør at filmen oppleves som mer realistisk for seere av filmen.

En time og tretten minutter inn i *The 400 Blows* kommer en sekvens hvor Antoine Doinel og hans far er på møte med politiet som skal gi råd til Antoine sin far angående hvordan han skal håndtere sin sønns adferd og oppførsel. Sekvensen starter med et etableringsbilde av at Antoine og hans far sitter til venstre for en kontorpult og politiet som sitter over pulten for dem. Antoine sin far sitter i forgrunnen av Antoine og snakker med politiet slik at Antoine sitter i bakgrunnen av den førende samtalen. Dette i tillegg til at dialogen mellom Antoine sin far og politiet dominerer lyden i bildet er med på å underbygge hvor liten Antoine sin karakter er i denne settingen hvor hans oppførsel og adferd blir analysert. Neste klipp i sekvensen viser politimannen i et halvnært bildeutsnitt filmet fra samme vinkel som Antoine sin far sitter i, for å gi et tydelig inntrykk av dialogen som kommer fra politiet blir mottatt fra Antoine sitt point-of-view. Det klippes så tilbake mot et halvnært bildeutsnitt som viser Antoine sin far fra politimannen sitt perspektiv. Fra dette bildeutsnittet panorerer kameraet med at Antoine sin far strekker seg mot Antoine for å sette en hatt på hodet hans. Når det da klippes tilbake til et halvnært bildeutsnitt av politimannen igjen ser vi at han har endret blikket sitt mot Antoine sin plassering som i at han fulgte med på at Antoine sin far satte hatten på Antoine sitt hode. Det virker som at dette er et bevisst bruk av point-of-view-shots for å gi publikum en følelse av å komme nærmere innpå personene i scenen mens de samhandler med hverandre. Men hvorfor foregår point-of-view-klippene som blir brukt her mellom Antoine sin far og rådgiveren når filmen i sin helhet reflekteres rundt Antoine sin opplevelse som et lite barn som prøver å vokse opp å finne seg selv i verden. I sammenheng med bruken av point-of-view i denne sekvensen vil jeg knytte det opp mot et tema som forbindes som en av de store inspirasjonene for *Den franske nye bølge*, nemlig eksistensialismen som ble nevnt innledningsvis.

Eksistensialismen i *Den franske nye bølge* kan beskrives som at filmskaperne ville fremheve bruken av den frie vilje igjennom mennesker som hadde havnet litt utenfor samfunnet i deres søken etter svar på hva man skal i livet. (Fournier Lanzoni, 2002, s. 211). Politiscenen i *The Four Hundred Blows* skiller seg ut fra resten av filmen fordi det er en av gangene i filmen

hvor samtalen mellom Antoine sin far og rådgiveren mens Antoine ikke er tilstede at valgene av filmvinkler ikke representerer hvordan Antoine opplever situasjonen. Det er et etableringsbilde av far og rådgiver etterfulgt av point-of-view-bilder mellom de to.

Eksistensialismen kunne kanskje hatt et større potensial for å komme bedre frem om samtalen hadde blitt mer fortalt fra Antoine sitt perspektiv ved å inkludere point-of-view fra hans ståsted, men siden det ikke gjør det oppleves han som mer fraværende fra scenen siden hans karakter ikke har noen motivasjon her. Kanskje er det fordi samtalen indikerer at dette møtet har en alvorlig konsekvens for hans fremtid ettersom han etter denne scenen blir sendt på et ungdomshjem. Og at hans fraværende karakter under samtalen er med på å underbygge dette siden opplevelsen virker virkelighetsfjern på han. Men siden resten av filmen bygges rundt hans opplevelser og inntrykk, skiller denne scenen seg ut ved å underbygge hans tilstedeværelse under hele denne sekvensen. Dette underbygger også eksistensialismen og utviklingen av hans karakter da eksistensialismen som tema i fransk nybølge pleier å bygges opp gjennom hovedpersonens opplevelse av situasjonene i filmen.

### Sammenligning av filmene

Både *Breathless* og *The 400 Blows* er begge filmer som har til felles at de har en handling som utvikler seg rundt et menneske som har havnet på skråplanet. Michel dreper en politimann og lever et liv på rømmen men blir holdt tilbake av kjærlighet. Antoine vokser opp i et ulykkelig hjem som kan forklare en vanskelig oppførsel på skole og en dårlig moral som igjen fører til at konsekvensene av det er at han blir sendt på ungdomshjem. Begge filmene følger hovedpersonene og hvilke valg de tar. Når hovedpersonene er ikke er med i noen scener er scenene en direkte konsekvens av hva hovedrollene har ført til. Som i *The 400 Blows* når moren til Antoine snakker med de ansatte på ungdomshjemmet uten at Antoine er til stede. Ifølge magasinet *Arts* (Monaco, 1976, s. 25) sier Francois Truffaut følgende om *The 400 Blows*:

I made my film on this crisis that specialists call by the nice name of "juvenile identity crisis" which shows up in the form of four precise disturbances: the onset of puberty, an emotional weaning on the part of the parents, a desire for independence, and an inferiority complex. Each one of these four factors leads to revolt and the discovery that a certain sort of injustice exists.

Med dette bidrar hovedrollene i begge filmene til å bekrefte at tematikken i fransk nybølge film baserer seg på den eksistensielle filosofien. Antoine sliter med å finne seg selv i en

hverdag hvor konflikt i hjemmet ødelegger hans sosiale liv på skolen. Michel sliter med å fullføre sin handling som en kriminell på rømmen da tiltrekningen til Patricia er for sterk til å rømme videre ut fra byen. Begge filmene har også til felles at de kategoriseres som med sjangerne drama og krim på Internet Movie Database. Og hvis man ser på andre filmer som er kjente fra den franske nybølgen som *Hiroshima mon amour* (1959) av Alain Resnais, *Pierrot le fou* (1965) av Jean-Luc Godard eller *Jules et Jim* (1962) av Francois Truffaut, så er også disse filmene kategorisert under samme sjanger og har til felles at de handler om mennesker som sliter med nære relasjoner til andre.

Til tross for at *Breathless* og *The 400 Blows* er lik i tematikken de tar opp i filmene sine, så oppleves de veldig forskjellige gjennom måten de formulerer de på. *The 400 Blows* oppleves som en mer tradisjonstro film som følger Antoine helt til filmens slutt til da han endelig får sett havet som han alltid har drømt om. Det eneste som skiller seg ut med den er når det aller siste klippet i filmen fryses til et stillbilde mens Antoine ser direkte inn i linsen. Helt på slutten av *The 400 Blows* bruker Truffaut det samme virkemiddelet som Godard bruker på starten av *Breathless*; direkte henvendelse til kameraet.

*Breathless* oppleves ikke som en like tradisjonstro fiksjonsfilm. Med sin åpningssekvens med Michel som henvender seg direkte til kamera og alle *jump-cuttene* som er jevnt fordelt utover filmen blir man stadig frarøvet å leve seg like mye inn i handlingen som man gjør når man ser *The 400 Blows*. Truffaut regi av *The 400 Blows* er både regissert og skrevet av han selv som stemmer med auteur-teorien. Jean-Luc Godard skrev *Breathless* i samarbeid med Truffaut og dermed knyttes *The 400 Blows* mer opp imot auteur-teorien som er en stor del av den franske nye bølge. Truffaut har også ansatt Jean-Pierre L aud som Antoine Doinel i *Stolen Kisses* (1968), *Bed and Board* (1970) og *Love on the Run* (1979) hvor han i alle disse filmene spiller roller basert på Truffauts personlige opplevelser. (<https://www.criterion.com>, 2019)

Til tross for at filmene oppleves forskjellige i måten de fortelles på. Har begge filmene tydelige fellestrekk til eksistensialismen. Begge filmene handler om døden og om å leve. *Breathless* følger Michel til dødens ende og *The 400 Blows* følger Antoine frem til han gjennomfører et mål han lenge har drømt om.

### Oppsummering

Forutsetningene for at *Den nye franske bølge* fant sted var at ambisjonsrike franske filmskapere mimret tilbake til den franske films gullalder på 1930-tallet som var den siste store aktive perioden før okkupasjonen av Frankrike tredde i kraft. Blant filmskaperne og

teoretikerne som jobbet i med fransk film etter krigen finner vi blant annet Jean-Luc Godard, Francois Truffaut og Andre Bazin. De har jobbet med auteur-teorien og regissert flere av filmene som forbindes med *Den franske nye bølge*. Selve tittelen på bevegelsen, *Den franske nye bølge* kom ikke fra filmskaperne selv. Tittelen ble først brukt av journalisten Françoise Giroud som omtalte det i magasinet *L'Express* i 1957. I tillegg til det har flere av regissørene som jobbet under *bølgen* erkjent at de bare har godtatt at filmene deres ble omtalt som en *nybølge* da det skapte gratis reklame for filmene deres. Etersom italiensk neorealisme og tysk ekspressionisme har fått sitt navn som er noe mer tydelig om hva det innebærer, hvorfor kan ikke *Den franske nye bølge* heller ha fått navnet fransk eksistensialisme? Kanskje er grunnen til at filmbevegelsen fortsatt i dag omtales som *Den nye franske bølge* på grunn av den kraftige inspirasjonen den har hatt til filmskaperne opp til moderne tid.

Quentin Tarantino hevder at han likte Godard sine filmer godt, men at hans verdsettelse av filmene inspirerte han mer enn selve filmene. The Narrative Art. (30. aug 2016) *Quentin Tarantino on Jean-Luc Godard*. [videofil]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=AtiHHy20w3U>

The French New Wave [...] was influenced both by American gangster films and French noirs, and in turn was one of the principal influences on the New Hollywood, [...], the uniquely creative period of American filmmaking running approximately from 1967-1980. (Miller) *Den franske nye bølge* var med på å inspirere amerikanske filmskaperne som Martin Scorsese, Ethan og Joel Coen og som tidligere nevnt Quentin Tarantino. (Miller, s. 111) Kanskje er dette grunnen til at det som startet som en filmbevegelse i Frankrike på slutten av 1950-tallet fortsatt kalles *Den nye franske bølge*. Den er fortsatt med på å gi inspirasjon til dagens filmskaperne.

## Bibliografi

- Braudy, L., & Coen, M. (2009). *Film Theory & Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Fournier Lanzoni, R. (2002). *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Godard, J.-L. (Regissør). (1960). *Breathless* [Film].
- <https://www.criterion.com>. (2019, Mai 9). Hentet fra <https://www.criterion.com/films/27977-douce>
- <https://www.criterion.com>. (2019, Mai 9). Hentet fra <https://www.criterion.com/boxsets/346-the-adventures-of-antoine-doinel>
- Miller, J. (u.d.). <http://www.acta.sapientia.ro>. Hentet fra <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C3/film3-7.pdf>
- Monaco, J. (1976). *The New Wave*. New York: Oxford University Press.
- Neupert, R. (2002). *A History Of The French New Wave Cinema*. I R. Neupert. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Rienecker, L., & Jørgensen, S. P. (2018). *Den Gode Oppgave*. Bergen: Fagbokforlaget.
- The American Heritage Dictionary of the English Language*. (2009). New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- The French New Wave: Critical Landmarks*. (2009). I P. Graham. China: Palgrave Macmillan.
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2010). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- The Narrative Art. (30. aug 2016) *Quentin Tarantino on Jean-Luc Godard*. [videofil]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=AtiHHy20w3U>

