



Anna Karina med Horace McCoy's hårdkogte Série noire-roman *Adieu la vie, Adieu l'amour* (*Kiss Tomorrow Goodbye*). Åbningsscenen i Godards *Made in U.S.A.* (1966), der selv er baseret på Donald Westlakes roman *The Juggler*.

Streets of no return

Den hårdkogte amerikanske roman og nybølgen

Af Karsten Wind Meyhoff

Kriminalfilm opfattes fejlagtigt
som en uvigtig genre.
Jean-Pierre Melville¹

I en berømt og næsten øm scene i Godards *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*) standser den rastløse smågangster Michel Poiccard op foran en plakats for Mark Robsons hårdkogte boksefilm *The Harder They Fall* (1956, *Jo hårdere de falder*) og imiterer en klassisk Bogart-gestus ved at føre tommelfingeren frem og tilbage over læben. Scenen er en lille umaskeret hyldest fra Godard og manuskriptforfatter François Truffaut til den hårdkogte amerikanske

tradition. Det er dog ikke kun på det selvbevidste og legende citatplan, at Godards banebrydende film arbejder med denne tradition. Både historien, figurerne, stilen, atmosfæren og sprogbrugen i *À bout de souffle* synes at stamme fra en noir-skabelon, der har været gennem en traditionsbevidst vridemaskine og nu fremstår i forfrisket form, fuld af forførende og ungdommelig charme. Den franske kulturs stærkt ambivalente forhold til amerikansk



Jeanne Moreau og Charles Denner i Truffauts *La Mariée était en noir* (1968, *Bruden var i sort*), der bygger på en roman af Cornell Woolrich (under pseudonymet William Irish).

kultur er i denne sammenhæng tilsyneladende forsvundet som dug for solen og erstattet af en lettere flabet og vital film-magers leg med den klassiske noir-genres elementer og stil.²

Denne artikel vil præsentere og diskutere de elementer i noir-traditionen, som appellerede til og tiltrak nybølgens film-magere. Der vil blive lagt vægt på den litterære side af fænomenet, nærmere bestemt den hårdkogte amerikanske litteratur fra 1920'erne og frem. Det er primært de indholdsmæssige berøringsflader, der skal diskuteres, mens den formmæssige inspi-

ration fra film noir ikke vil blive berørt.

En transnational alliance. Over en bred kam var de unge franske instruktører nærmest forelskede i den hårdkogte *americanas* forførende kvaliteter. Deres film er fulde af referencer, figurer, scener, stiltræk, citater, der parrer noir-traditionen med en ungdommelig kærlighed til filmmediet – først og fremmest hos de instruktører, der er rundet af miljøet omkring filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma*.

Inspirationen ser man først og fremmest hos Godard og Truffaut, og til dels Claude

Chabrol, mens Eric Rohmer og Jacques Rivette i mindre grad synes påvirket af de amerikanske tendenser. Hos Godard er det i film som ikke alene *À bout de souffle* (1960), men også *Bande à part* (1964, *Outsiderbanden*), *Pierrot le Fou* (1965, *Manden i månen*) og *Made in USA* (1966, *Made in USA*), at den amerikanske påvirkning er tydeligst. Hos Truffaut drejer det sig om film som *Tirez sur le pianiste* (1960, *Skyd på pianisten*), *La Mariée était en noir* (1968, *Bruden var i sort*), *La Sirène du Mississippi* (1969, *Den falske brud*), ligesom Truffauts sidste film, *Vivement dimanche!* (1983, *I al fortrolighed*), også bør nævnes. Hos andre instruktører i periferien af nybølgemiljøet, f.eks. Jean-Pierre Melville, er inspirationen fra den amerikanske noir-stil svær at overse i film som *Bob le flambeur* (1956, *Bob the Gambler*), *Le Doulos* (1962, *Døden giver ikke kredit*) og *Le Samourai* (1967, *Ekspert i drab*).

De fleste af disse film er da også filmatiseringer af hårdkogte romaner, fortrinsvis amerikanske eller – i tilfældet Melville – fransk kriminallitteratur, der opererer inden for samme genre. Det er dog ikke romaner af de store noir-forfattere (Dashiell Hammett, Raymond Chandler eller James M. Cain), der fungerer som forlæg for filmene, men ofte de lidt mindre kendte og mere kulørte pulpforfattere som David Goodis (*Tirez sur le pianiste*), Cornell Woolrich (*La Mariée était en noir*, *La Sirène du Mississippi*), Dolores Hitchens (*Bande à part*), Lionel White (*Pierrot le fou*), Donald Westlake (*Made in USA*) og Charles Williams (*Vivement dimanche!*). Og *À bout de souffle* kunne faktisk snildt være baseret på en roman af Goodis eller Woolrich.³

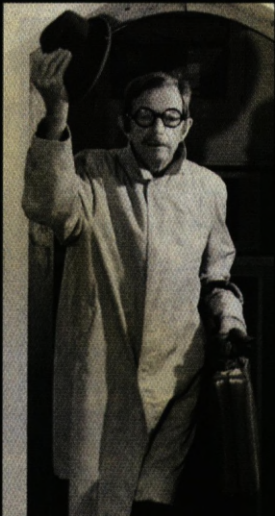
Disse forfatters værker kan man sammenligne med B-delen af film noir-genrens mange kriminalfilm. Det overordnede

fællestræk ved forfatterne er deres skildringer af den amerikanske underverden set fra de kriminelles synsvinkel frem for privatdetektivens eller politiopdagerens. Og dét er velsagtens fascinationskraften for nybølgeinstruktørerne. De franske instruktører kunne tilsyneladende bruge de amerikanske desperadoer og outsiders som afsæt for deres arbejde med at forny filmkunsten.

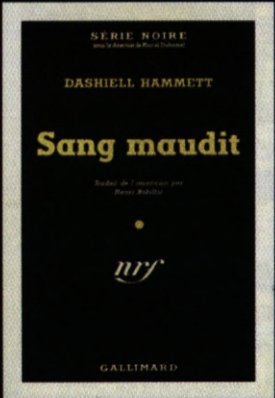
Vender vi tilbage til *À bout de souffle*, er det nok ikke helt tilfældigt, at det netop er *The Harder They Fall*, Godard og Truffaut vælger at sende en hilsen til. For det første er det den aldrende Humphrey Bogarts sidste film, og Michel Poiccard, inkarneret af den unge og virile Jean-Paul Belmondo, står mere end klar til at tage tæten efter den gamle konge af den sorte kriminalfilm. *The Harder They Fall* var samtidig en af de sidste films noirs.⁴ I den forstand kan Godard og Truffauts gestus til Bogart forstås som en selvbevidst kommentar til filmverdenen om, at et æstetisk nybrud er på vej, og at det starter, hvor de store noir-auteurer slutter.

Den sorte franske skole. Når nybølgeinstruktørernes interesse for den amerikanske pulpkultur diskuteres, inddrages den navnkundige franske *Série noire* ofte som kilde til inspirationen – og det med god grund. De fleste af de ovennævnte forlæg for Godard og Truffauts noir-film fra 1960'erne er nemlig baseret på romaner, der udkom i fransk oversættelse i den berømte bogserie, som det velestimerede franske forlag Gallimard havde udgivet siden 1945. Med sin karakteristiske sorte forside med gule typer bød *Série noire* mestendels på hårdkogt amerikansk litteratur, selv om der med tiden er kommet forfattere til fra andre lande.

Série noire var i første omgang den



Marcel Duhamel (coll. Gallimard)



Et udvalgt af titler i forlaget Gallimards hårdkogte Série noire. Det er Série Noires grundlægger, Marcel Duhamel, i midten øverst.

franske redaktør, oversætter og skuespiller Marcel Duhamels opfindelse, og han redigerede serien fra starten i 1945 og frem til sin død i 1977. De første år udkom der hvert år kun få bind i serien, men efterhånden som publikum tog de såkaldte *romans noirs* til sig, steg antallet af årlige titler med ekspresfart, og i 1966 kunne Duhamel fejre udgivelsen af pulpkongen Jim Thompsons kulsorte *Pop 1280* som bind nummer tusind i den nu bredt anerkendte serie. I skrivende stund er der udkommet 2460 titler i *Série noire*, der siden 1977 har haft skiftende redaktører.⁵

I de første år var amerikanske navne som Horace McCoy, Dashiell Hammett, Raymond Chandler og William R. Burnett samt englændere som Peter Cheyney og James Hadley Chase på programmet. Franske forfattere med ambitioner om at udkomme i serien så sig nødsaget til at skrive under amerikansk pseudonym for at være med i det gode selskab.⁶

Med *Série noire* blev en helt særlig del af den amerikanske populærkultur tilgængelig for et bredt fransk publikum. Og i samme periode begyndte den franske filmverden at se de amerikanske kriminalfilm, der under krigen ikke var blevet vist i det tyskbesatte Frankrig, og som efterhånden blev kendt som film noir. En decideret amerikansk kulturstrømning begyndte så småt at sætte sine spor i den franske kultur.⁷

Série noire, roman noir og film noir var imidlertid mere end blot godt markedsførte produkter i en aggressiv kulturindustri. De sorte romaner beskrev og karikerede en virkelighed og en vildskab, der i efterkrigstidens sammensatte og desillusionerede Frankrig i højere grad end så mange andre udtryksformer afspejlede bestemte aspekter af samtidskulturen.

Hvilke aspekter det nærmere drejer sig

om, får man et første indtryk af, når man læser en kort tekst, Duhamel skrev i 1948 som en art redaktionel programmerklæring for *Série noire* og ikke mindst som en advarsel til læserne om seriens indhold. Teksten er i sig selv et lille stykke kulturhistorie og skal her gengives i sin helhed som introduktion til en mere systematisk karakteristik af den hårdkogte genres elementer.

Den fordomsfri læser bør tage sig i agt: bindene i "Série noire" kan ikke risikofrit læses af alle. Yndere af mysterier i Sherlock Holmes-stilen vil sjældent finde det, de søger. Det samme gælder for den ukuelige optimist. For så vidt som den almindelige mangel på moral, der kendetegner værkerne i denne genre, udelukkende tjener det formål at sætte vores konventionelle moral i perspektiv, rummer den i lige så høj grad smukke følelser som den rene og skære amoral. Holdningen er meget sjældent konformistisk. Politifolkene er ofte mere korrupte end de forbrydere, de jagter. De tilforladelige opdagere opklarer ikke altid sagen. Nogle gange er der slet ingen sag. Og andre gange heller ingen opdager. Med hvad er der så? ... Tilbage er action, angst og vold – i alle deres afskygninger, og frem for alt i de mest voldsomme former – den korporlige vold og mordet. Ligesom i de gode film bliver sjælelige tilstande oversat ved hjælp af gestik, og læsere med smag for introspektiv litteratur bør hengive sig til den modsatte øvelse. Kærlighed er der også – fortrinsvis den bestialske – den utæmmede lidenskab, det nådesløse had, alle de følelser, der i et civiliseret samfund ikke er gangbare i andet end undtagelsessituationer, men som her mestendels udtrykkes i et kraftfuldt og meget lidt akademisk sprog, der altid, hvad enten det er rosenrødt eller kulsort, er præget af humor. Til ynderen af stærke følelser tilråder jeg derfor på det kraftigste den styrkende læsning af disse værker, også selv om han har lyst til at skælde mig ud efter endt læsning. Uanset hvilken titel han vælger, vil han uden tvivl få en søvnløs nat.⁸

Duhamel lægger i sin programmerklæring først og fremmest afstand til den klassiske engelske krimi, her repræsenteret ved traditionen fra Sherlock Holmes. Her er den geniale amatørdetektiv garant for, at umoral og kaos udryddes af en overlegen moral, der alt i alt bifalder tingenes tilstand.

Det er denne optimistiske og konformistiske holdning, *Série noires* forfattere ikke længere kan udtrykke eller bifalde. Tværtimod skildres et samfundslegeme i permanent uorden og kaos, befolket af individer med et moralkodeks tættere på naturtilstanden, præget af råt begær og drifter, milevidt fra den civiliserede samfundsborgers beherskede følelser og stemninger.

Noir-genrens beskrivelser af et dysfunktionelt Amerika gav genklang i efterkrigstidens Frankrig, hvor krigens traumer endnu spøjte, uanset de officielle paroler om national genrejsning og det nye forbrugssamfunds gradvise fremvækst. De sorte værker viste en verden, hvor der lige under den borgerlige overflade eksisterede en virkelighed fuld af frygt, vold og eksistentiel frustration – følelser og stemninger, som ikke fik plads i den sociale, økonomiske og politiske genopbygning af en ny fransk nationalfølelse og virkelighed. Den illusionsløse og samfundskritiske grundtone i den sorte kunst gav udtryk for det, som mange franskmænd oplevede i efterkrigsårene, nemlig et defekt civilsamfund og et socialt og politisk system uden troværdighed. Den 'sorte skoles' genklang hos et fransk publikum var også forårsaget af et grundlæggende slægtskab mellem den eksistentialistiske filosofis skæbnebevidste virkelighedsopfattelse, som dominerede periodens franske kultur, og de hårdkogte fablers upolerede skæbnebeskrivelser, der ikke foregøglede publikum nemme løsninger på samtidens sociale og mentale problemer.⁹

Ikke blot de unge nybølgeinstruktører fandt i *Série noire*-titlerne et vitalt materiale at tage afsæt i, også det eksistentialistiske miljøes hovedskikkelser gik i brechen for den amerikanske noir-roman. Albert Camus og Jean-Paul Sartre var således begge begejstrede læsere af *Série noires* udgivel-

ser. Og filosofen Gilles Deleuze skriver i 1966 i anledning af seriens titel nummer tusind:

Série noires storhed, Duhamels idé, bliver stående som en af de vigtigste i de senere års udgivelsesvirksomhed: at revidere den virkelighedsopfattelse alle retskafne mennesker går rundt med, frem for alt i forhold til politiet og til kriminalitet. (Deleuze 2002: 118-19).

I Frankrig var noir-fænomenet med andre ord en signifikant strømning, der i årtierne efter Anden Verdenskrig var med til at præge den kulturelle stemning og opfattelse af, hvilken forfatning den franske virkelighed var i.

En verden, der er slået fejl. Mange skribenter har diskuteret slægtskabet mellem det amerikanske noir-fænomen og den franske nybølge. Ofte er det sket i forbindelse med analyser af de enkeltværker, der giver det bedste udgangspunkt for en detaljeret diskussion af det transatlantiske samspil.¹⁰ Det skal jeg derfor ikke dvæle ved, men hellere introducere den hårdkogte amerikanske litterære genre, så lighedspunkter med den franske filmbevægelse kan diskuteres.

Raymond Chandler har bedre end nogen andet fremmalet det verdenssyn, der lå bag mange af de hårdkogte værker. I en beskrivelse af noir-romanernes kvaliteter og fortjenester opridser han genrens univers i karakteristiske vendinger:

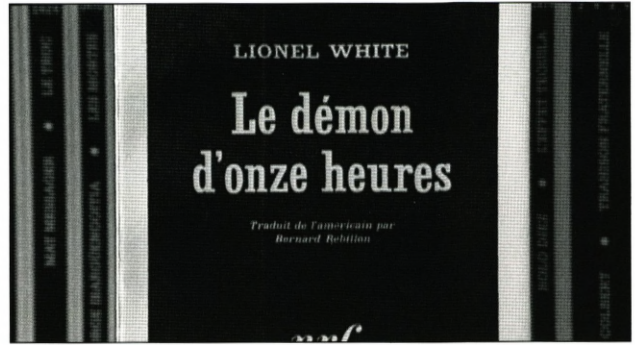
Deres karakterer levede i en verden, der var slået fejl, en verden, hvor civilisationen længe inden opfindelsen af atombomben havde skabt maskineriet til sin egen selvdestruktion og var i færd med at lære at bruge det med samme idiotiske henrykkelse som en gangster, der prøver sit første maskingevær. Loven var noget, man kunne manipulere for at opnå profit og magt. Gaderne var mørke med andet end nat. (Chandler 1977: 7).

Omdrejningspunktet er altså en opfattelse

af samfundet som gennemsyret af korruption, kriminalitet og kulturelt forfald. Socialt såvel som politisk hersker en art junglelov lige under de civile former. Den sorte litteraturs samfundskritik er skånselsløs og fremstår som et veritabelt modbillede til den amerikanske drøms idealistiske forhåbninger om et samfund med frihed, lighed og muligheder for alle, uanset herkomst, race, nationalitet og køn.¹¹

Den hårdkogte amerikanske kriminal-litteratur opstår i løbet af de omtumlede 1920'ere og kan i mangt og meget ses som en direkte reaktion på og en kommentar til samfundsudviklingen i denne periode. Det samfundskritiske element dukker tidligt op i de bedste forfatters værker. Dashiell Hammett fordrer allerede i 1920'erne præcision og sandsynlighed i forbindelse med detaljer i krimier. James M. Cain plæderer for at skrive, som hans personer ville gøre det, og for at afspejle tilværelsens sande karakter. Raymond Chandler bringer bestræbelserne på formel i starten af 1940'erne og taler om en realistisk kriminallitteratur baseret på erfaring og viden om faktiske forhold. Omdrejningspunktet er plausibilitet i forhold til handling, karakterer og omgivelser, teknisk korrekte metoder i opklaringen og frem for alt 'virkelige' mennesker. En simpel formel, der til tider er svær at efterleve for genrens udøvere.

Idéen om en mere realistisk kriminal-litteratur udsprang af ønsket om at forstå og diskutere periodens samfundsudvikling i en populærkulturel litterær form. Da chokket efter Første Verdenskrigs meningsløse slagteri havde lagt sig, begyndte en periode i amerikansk historie med stærk økonomisk fremgang. Overordnet udviklede Amerika sig i mellemkrigstiden til en økonomisk og politisk stormagt, som for alvor trådte i karakter efter afslutningen af Anden Verdenskrig, hvor det meste af



Godards *Pierrot le fou* (1965, *Manden i månen*) er løst baseret på Lionel Whites roman *Obsession*, her i den franske Série noire-udgave.

Europa lå i ruiner.

I mellemkrigstiden slog fantastiske forbrugsvarer som bilen, radioen og tonefilmen igennem og skabte en helt ny type efterspørgsel. I takt med velstandsstigningen voksede byerne og blev til metropoler med skyskrabere og en massiv infrastruktur af veje og jernbaner. Periodens velstandsudvikling forvandlede Amerika til et moderne forbrugssamfund.

Kulturelt og kunstnerisk var perioden præget af jazzmusikkens rytmer, *dance halls*, Hollywood-studiernes guldalder og en eksplosivt voksende produktion af populærkultur. Forfattere som F. Scott Fitzgerald og Ernest Hemingway tegnede et sammensat billede af en jazztid præget af både krigstraumer, ubekymret dekadent livsudfoldelse og eksistentielle frustrationer over livets ulidelige lethed. Men de gode tider fik et knæk med Wall Street-krakket i 1929 og den efterfølgende verdensomspændende depression. Arbejdsløshed, konkurser, fattigdom og i sidste ende en øget regulering af Amerikas liberalistiske økonomi var de umiddelbare konsekvenser af krakket op gennem de mindre lystige 1930'ere.

Kriminalitet og korruption greb om sig allerede i 1920'erne, ikke mindst i kølvan-

det på det spiritusforbud, der var blevet indført i 1920. Og i de kriseramte 1930'ere voksede den organiserede kriminalitet sig stor og spredte sig til mange dele af samfundslivet. Underverdenen sørgede for, at de amerikanske forbrugere ikke manglede våde varer og andre lyssky fornøjelser i deres fritid. Spil, prostitution og andre tvivlsomme aktiviteter havde perfekte vækstbetingelser i et klima med en forholdsvis stærk købekraft, stor efterspørgsel og et officielt spiritusforbud. I dette klima blev der tillige indgået mange uhellige alliancer mellem politi, politikere og underverdens mere lyssky instanser. For amerikanerne medførte krisen en voksende mistro til samfundets institutioner og magthavere.

Det var i dette sammensatte samfundsklima, den hårdkogte kriminallitteratur opløftede sin røst og gav sin fremstilling af, hvad der var i færd med at ske med USA. Storbyen som scene for kriminaliteten accentueredes og blev fuldkommen toneangivende. Detektiven antog sin hårdkogte facon, og forbryderens perspektiv sættes på dagsordenen. Opklaringsmetoden fik karakter af en omfattende indsamling af strategisk viden om magtforhold, alt imens den eksistentielle deroute skildredes inde fra forbryderne selv. Romanernes forbrydelser blev kriminalitet og korrupsion af den slags, som florerede i virkeligheden. Plottet udfoldede sig som en rejse ind i den amerikanske underverden. Og genrens hidtidige manikæiske verdensbillede blev afløst af en grumset, uigennemskuelig virkelighed malet i gråtoner. Og på alle disse niveauer sneg volden sig ind og blev en fast bestanddel af genrens univers.

Den nye udvikling havde lige dele rod i den klassiske kriminallitteratur og den amerikanske westerngenre med dennes ensomme cowboys, kriminelle røverbander og lokale herremænd, der styrer de små

frontier-byer. I den hårdkogte krimi flyttede den ensomme og retfærdighedssøgende cowboy så at sige ind i den moderne storby og blev til en hårdkogt detektiv med eget – ædelt – moralkodeks. Handlingen udspiller sig typisk i de store metropoler på den amerikanske vestkyst – Los Angeles og San Francisco, og til genrens faste ingredienser hører foruden hårdkogte detektiver de fatale kvinder, magtgale politikere, forbrydere af alskens slags, masser af vold, slang og en god portion melankoli. Den hårdkogte krimi tegner kort sagt et uhyre pessimistisk billede af datidens moderne amerikanske samfund og dets fremtidsudsigter.

Samtidig indeholder genren en diskussion og kritik af de amerikanske institutioner. Det politiske system, retsvæsenet og politiet står ofte for skud i romanerne, der næsten altid tematiserer magtmisbrug i en eller anden form. Bragt på formel kan man sige, at genren kortlægger den måde, hvorpå kriminaliteten gennemsyrrer og dominerer store dele af den amerikanske virkelighed.

Den hårdkogte krimi havde sin glansperiode fra 1920'erne til slutningen af 1950'erne. Måske kan man endda være mere præcis og sige, at genrens storhedstid starter med Dashiell Hammetts debutroman, *Red Harvest* (1929), og slutter med Raymond Chandlers sidste store epos, *The Long Goodbye* (1953). Det er dog vigtigt at understrege, at genren er meget andet end de store kendte navne. Der findes både før og efter 1953 et væld af forfattere og lige så mange varianter af krimiskabelonen.

Den hårdkogte nybølge

Jeg er en amerikansk filmskaber, der siden sin fødsel har levet i eksil.

Jean-Luc Godard¹²

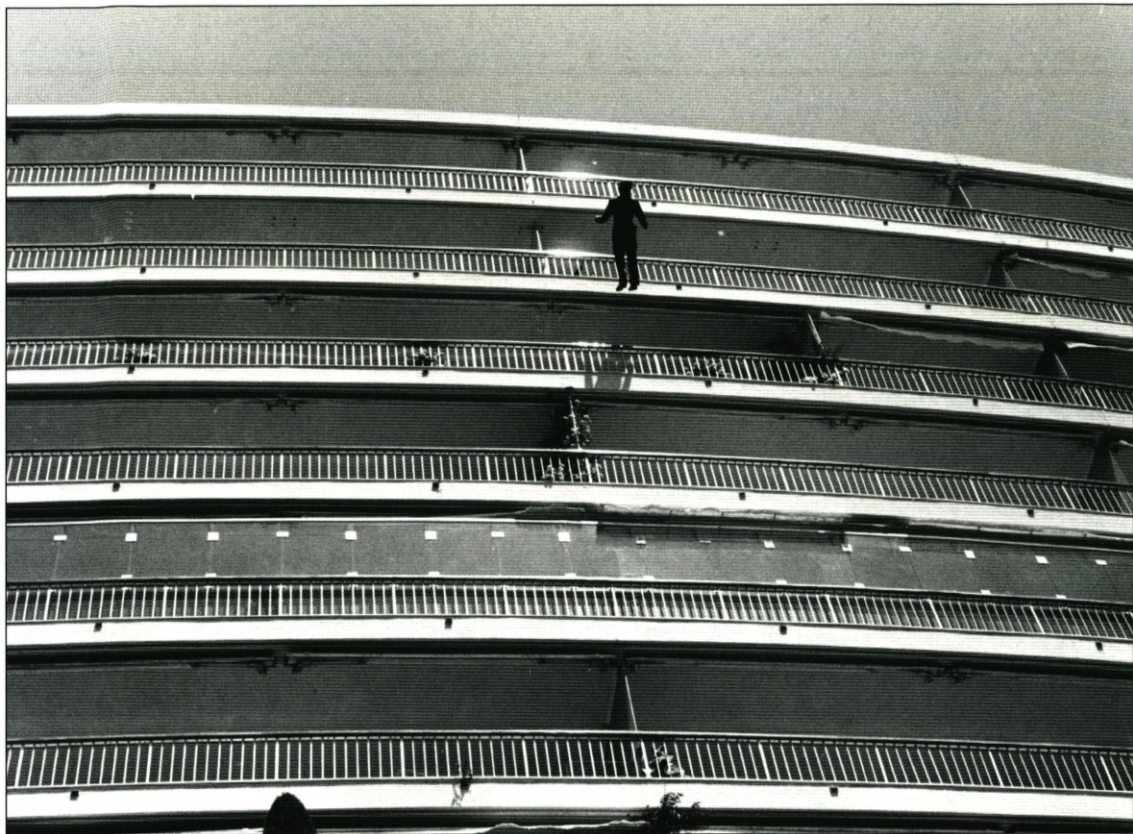


Fanny Ardant og Jean-Louis Trintignant i Truffauts *Vivement dimanche!* (1983, *I al fortrolighed*) efter Charles Williams' roman *The Long Saturday Night*.

Når man taler om den hårdkogte litteraturs slægtskab med nybølgen, er det i første omgang vigtigt at skelne mellem to forskellige retninger inden for genren. Kort fortalt er der én retning, der har privatdetektiven som omdrejningspunkt, og en anden, som tager afsæt i forbryderens virkelighed. I den ene har vi detektivens moralske perspektiv på verden og forbrydelsen, i den anden forbryderens eget blik på sine handlinger og en skildring af kriminalitetens eksistentielle og sociale konsekvenser. Den første og velsagtes dominerende retning tæller forfattere som Hammett, Chandler og Ross MacDonald, mens den anden har

Cain, David Goodis og Cornell Woolrich som prominente repræsentanter. Det er, som nævnt, denne anden retning, der appellerer til nybølgeinstruktørerne.

Ser man på nybølgens brug af de amerikanske noir-forfattere, kan man konstatere en art romantisk filtreringsproces, hvor de unge franske instruktører tager ganske bestemte elementer fra den samlede genres repertoire og giver dem en drejning, der passer ind i deres kunstneriske projekt. Refleksionen over samfundets socio-politiske udvikling er stort set forsvundet, ligesom den institutionelle analyse og kritik såvel som kortlægningen af magtforhold i stor-



Truffauts *La Mariée était en noir* (1968, *Bruden var i sort*).

byjunglen. Nedenfor opregnes en håndfuld af de afgørende træk, nybølgeinstruktørerne gør brug af.

Outsideren. Interessen for at følge menneskeskæbner i samfundets periferi – outsiders, hustlere, hævnere og andre marginaliserede eksistenser – er tydelig hos nybølgeinstruktørerne. Ofte sker det med en slet skjult sympati for de krøllede livs skæve gang. I sammenhæng med Truffauts helte taler Henrik Stangerup i bogen *I flugtens tegn* om ”den vemodige, begavede, men farligt indadvendt, drømmende mand – eller dreng” (Stangerup 1993: 60). Charlie Kohler/Edouard Saroyan, Julie Kohler, men også Godards Michel Poiccard, Pierrot osv. er eksempler på drømmende outsiders,

der balancerer på kanten af afgrunden og er i tilfældige omstændigheds vold. Hjernen og hjertets irgange står i fokus, og de hårdkogte fablers næsten mytologiske skildringer af venskab og kærlighed, samt det dertilhørende væld af stærke følelser og intenst begær, er ingredienserne i de hudløse portrætter af disse fortabte skæbner.

Som figur har outsideren mange lighedspunkter med detektiven. Han er frem for alt kendetegnet ved en stærk autonomi, der placerer ham uden for det borgerlige samfunds traditionelle rammer. Han er ikke knyttet til en bestemt institution, det være sig en arbejdsplads eller lignende. Han handler ud fra en individuel overbevisning, og ikke sjældent er motivet en stræben efter frihed – til tider i form af

(hurtige) penge. I modsætning til detektiven giver han sig ikke af med moralske overvejelser, hvis de står i vejen for at virkeliggøre den personlige stræben. Til outsiderens – og detektivens – autonomi hører, at han er ugift og lever en frivillig alenetilværelse med venskabet som den foretrukne form for socialt samvær. I den forstand er outsideren en radikal, anti-borgerlig figur, der for sin egen skyld opererer med værdier og normer langt fra de officielt gangbare. Positionen som outsider gør ham skrøbelig, ofte ensom og tvunget til flugt, da han ikke kan gemme sig i de etablerede systemer.

I modsætning til detektiven kæmper han ikke for, at retfærdigheden skal ske fyldest; outsideren er længere ude i natten og et udtryk for en samfundstilstand, der er underlagt helt andre love og mekanikker end de officielle og flertallets. Outsiderens figur er på den ene side forførende i al sin anarkistiske og frihedsstræbende charme og på den anden side en figur med begrænset samvittighed, der til enhver tid vil sætte sin egen selvopholdelse over samfundets tarv.

Den skønne skæbne. Et ofte overset træk ved den hårdkogte kriminallitteratur er figurerens mytologiske karakter. Navnlig når outsideren er i fokus, antager historien ofte karakter af en decideret skæbnefortælling, hvor livet i al sin gru og skønhed er sat på højkant. Omstændigheder driver ofte outsiderne til voldsomme, korporlige handlinger og valg af mere eller mindre desperat karakter, og de trækkes ikke sjældent mod afgrunden af en forudskikket, skæbnetung logik. Tit er det fortidens spøgelse, der dukker op i nutiden og får en skrøbelig tilværelse til at bryde sammen.

I Truffauts *Tirez sur le pianiste* er det på én gang den personlige fortid og, på nær-

mest naturalistisk vis, familiens skæbne, der indhenter den drømmende anti-helt Charlie Kohler. I *La Mariée était en noir* er det et grotesk og tilfældigt uheld i fortiden, der sender morderenglen Julie Kohler på hævnstogt i nutiden. Det frie valg er i disse film reduceret til en søvngængeragtig gestus inden for rammerne af en nærmest prædestineret undergang. Men der er ikke noget tragisk i disse figurer. De emmer af en trodsig livsvilje, der ikke altid er livsbekræftende, men ikke desto mindre kraftfuld og forførende.

I nybølgens fremstilling bliver outsideren formateret som en art oprørsfigur, en skæbne, der udstråler og udtrykker et modstandspotentiale i forhold til det etablerede samfunds velordnede karakter.

Storbyens mikrokosmos. Det næste træk, den hårdkogte litteratur har til fælles med nybølgen, er skildringen af storbyens mikrokosmos. Outsiderens figur er tæt knyttet til storbyen med dens (anløbne) miljøer af alskens art, men også til dens særlige atmosfære og koder. Som detektiven er outsideren en forførende blanding af flanør, dandy og voyeur. Og ligesom disse storby-arketyper er han et barn af livet i den moderne metropol og i stand til at læse dens mange tegn. Han er en art urban seismograf, en mester i at tolke folk og steder og til at bruge sin viden til at hutle sig igennem hverdagen uden for mange knubs. Han gør gadens sprog til sit og bruger talen – ofte sociolekter, slang og lokale udtryk – som et værktøj og et våben i situationen.¹³ En stor del af nybølgens optagethed af storbyen synes at bero på en særlig kærlighed til dens mange detaljer og øjeblikke – hvad man kunne kalde storbyens poetiske livsverden.¹⁴

Den alsidige engelske krimiforfatter G.K. Chesterton skrev allerede i 1901 en



Charles Aznavour i Truffauts *Tirez sur le pianiste* (1960, *Skyd på pianisten*) efter David Goodis' roman *Down There*.

lille tekst med titlen "Et forsvar for krimihistorier", hvor han fremhæver, at krimien indeholder en enestående fornemmelse for det moderne livs og dermed storbyens poesi. Krimien er for Chesterton knyttet til Londons levende atmosfære. Gaderne, husene, stemningerne og menneskene er fulde af liv og historier om den måde, vi lever og omgås hinanden på i den moderne verden. Hvor den fine litteratur ofte finder hverdagen og det almene liv for trivielt til at være litterært stof, er det netop dette almene og folkelige materiale, krimien og

populærkulturen tager afsæt i.

Disse lokale kvaliteter synes nybølgen også at være optaget af i mange af sine bedste film, ikke mindst dem, der er baseret på forlæg af de amerikanske noir-forfattere. De hårdkogte værkers billeder og poesi er ellers et ofte overset karaktertræk, som en instruktør som Truffaut imidlertid netop har øje for. Han har selv udtalt, at det var et bestemt billede fra David Goodis' *Down There* (1956), som fik ham til at ville filmatisere værket.¹⁵ I bogen *Truffaut by Truffaut* siger han om *Tirez sur le pianiste*:

Det var et enkelt billede, som fik mig til at be-

slutte at lave filmen. En skrånende, snedækket vej med en bil, der kører ned ad den uden motorstøj. Det var nok. Billedet af en bil, der glider gennem sneen.¹⁶

I al sin gru og skønhed er poesien i de hårdkogte værker ofte knyttet til helt andre steder, stemninger og situationer end i den store og kanoniserede litteratur og film. Der er tale om et fokus på detaljer, øjeblikke, tilfældige tableauer, møder, små uanselige begivenheder med stor fortælle-mæssig kraft, der tilbyder uforarbejdede og friske billeder.

Forbrydelsen som oprørshandling. Mens forbrydelsen i den hårdkogte litteratur er et symptom på den stigende kriminalitet i samtiden og i den forstand fungerer som den centrale begivenhed i fortællingen, omformaterer nybølgens instruktører forbrydelsen til en art oprørsk handling og et udtryk for et anti-konformistisk verdensbillede. Der er ingen neglebidende opklaringsproces, der skal kaste et forklarende lys over misgerningerne, og forbrydelserne skal ikke forstås ud fra en social ramme. De er blot de tilfældige gerninger, der udløser en lavine og sender outsideren ind i en dødsspiral uden lykkelig slutning. Det drejer sig ikke så meget om at finde ud af, hvem der gjorde det, som om at få sat katastrofen i gang, så outsideren kan kastes ud i et ubønhørligt skæbnespil.

I nybølgeinstruktørernes film fungerer forbrydelsen ofte som et narrativt *point of no return*, der sender anti-heltene ind på det, man med den sigende titel på en af David Goodis' romaner kunne kalde *Streets of no Return*, en march mod afgrunden. Publikums fascination af de handlinger, der overskrider vores velregulerede samfunds love og regler, bliver i den forstand knyttet til et eksistentielt drama, der driver outsideren ud i en permanent undtagelses-

situation, hvor alle handlinger i bogstaveligste forstand er et spørgsmål om liv eller død.

Læseren får adgang til forbryderens overvejelser, dispositioner og ikke mindst den følelsesmæssige intensitet og belastning i undtagelsessituationen. Hvad sker der mentalt for en person involveret i mord, vold, korruption, afpresning, tyveri?

Det grumsede verdensbillede. En sidste central fællesnævner mellem den hårdkogte litteratur og nybølgeinstruktørerne er fremstillingen af et grumset verdensbillede. I en stor del af den klassiske kriminallitteratur hersker et helt igennem manikæisk syn på verden: Læseren er aldrig i tvivl om, hvem der repræsenterer de gode, og hvem der repræsenterer de onde. I hjertet af den klassiske krimi er der typisk en spænding mellem orden og kaos, mellem en god, rationel verden og en korrupt, irrationel trussel. Forbrydelsen iscenesætter en spænding mellem disse to poler, en momentan uorden i et ellers ordnet univers, og skal derfor med alle midler elimineres af detektiven. Den klassiske krimi indeholder således forestillingen om et (vel)fungerende verdensbillede, som der helst ikke skal laves for meget om på.

Betrager man derimod forbrydelsen fra forbryderens side, kan et sort-hvidt verdensbillede ikke længere opretholdes. Motiver, handlinger og karakterer forlenes med nye kvaliteter og bliver aktører i en eksistentiel ballade om oprør, frihed og nye livsformer, der giver mulighed for at etablere helt nye forestillinger om, hvad det gode og de onde kan og skal være.

Un amour fou – den amerikanske forbindelse. Samlet set er nybølgens inspirerede filmatiseringer af de hårdkogte amerikanske pulpromaner romantiske og fortryllen-

de versioner af de litterære forlæg. De litterære noir-værker har vist sig at være frugt-bare afsæt for generationer af filmskabere, der på forskellig vis har taget materialet til sig og givet det helt egne fortolkninger. Mange kritikere har bagatelliseret forlæg-genens betydning og set dem som mere eller mindre tilfældige værker.¹⁸ Denne holdning er ofte knyttet til auteur-diskussionen og har en tendens til at romantisere in-struktørens skabende evner og personlige autonomi i forhold til stoffet. Men hvorfor ikke netop tage valget af forlæg alvorligt og anerkende de hårdkogte værker som det – i denne sammenhæng – bedst egnede udgangspunkt for at lave sprudlende oplagte oprørsfilm. Netop fordi filmatiseringerne sjældent følger forlæggene slavisk, men tværtimod lægger til og trækker fra, kan man jo betragte dem som særligt egnede afsæt for instruktørernes egne projekter. I den forstand er de litterære værker vir-tuelle strukturer, som kan aktualiseres på forskellig vis alt efter temperament og pro-jekt.

Værkerne fungerer kort sagt som en art grundstruktur, et skelet bestående af nogle særlige elementer, instruktørerne kan improvisere over, fordi et grundlæggende slægtskab og en fælles sensibilitet allerede er til stede mellem den hårdkogte litteratur og nybølgens projekt. Med andre ord synes det mere frugtbart at opfatte de hårdkogte forlæg som gennemførte kunstneriske produkter, der i kraft af bestemte figurer, historier, scener og så videre ansporer in-struktørerne til at tænke og skabe et nyt filmsprog, opfinde nye æstetiske figurer og komponere nye og friske billeder.

Noter

1. Jean-Pierre Melville i et interview. Se <http://www.youtube.com/watch?v=TAVFRjyxs9w/>
2. Om forholdet mellem Frankrig og Amerika,

se Rob Kroes' tekst om den franske nybølge og Hollywood i *If You've Seen One, You've Seen the Mall. Europeans and American Mass Culture*, s. 145-153.

3. Se også Ginette Vincendeaus liste over film i "French Film Noir", s. 41.
4. Se blandt mange andre Paul Schraders be-rømte artikel "Notes on Film Noir" for en fremstilling af film noir-fænomenet.
5. Den franske forfatter Frank Lhomeau har givet en udførlig beskrivelse af *Série noire* i artiklen "Les Débuts de de la Série noire" i det franske krimtidsskrift *813*, 1995, nr. 50-51, der udkom i anledning af *Série noires* 50-års jubilæum.
6. For en samlet fremstilling af *Série noires* forfattere og udgivelser, se Claude Mesplède og Jean-Jacques Schlerets fornemme værk *Les auteurs de la Série Noire. Voyage au bout de la Noire 1945-1995*.
7. James Naremore giver i bogen *More Than Night. Film Noir in Its Context* en detaljeret redegørelse for noir-begrebets historiske udvikling, s. 9-39.
8. Duhamels programtekst kan læses i fransk original på *Série noires* hjemmeside hos Gallimard. Se: http://www.gallimard.fr/collections/serie_noire.html/. Dansk oversættelse ved forfatteren.
9. I forbindelse med en række analyser af hårdkogte franske værker har Claire Gorrara givet en tankevækkende beskrivelse af forholdet mellem den franske kultur i efterkrigstiden og kriminallitteraturen. Se *The Roman Noir in Post War French Culture*.
10. Se bl.a. analyser i Richard Neupert: *A History of the French New Wave Cinema* eller i Christian Braad Thomsens *Kameraet som pen. Den nye bølge i fransk film 1958-94*.
11. For en koncis fremstilling af den hårdkogte litteratur og forholdet til Amerika, se John Scaggs: *Crime Fiction*, s. 55-84.
12. Godard er citeret efter Christian Braad Thomsen: *Kameraet som pen*, s. 128.
13. Om gadesprogets særlige rolle i *À bout de souffle*, se Michel Marie "It really makes you sick!": Jean-Luc Godards *À bout de souffle*", s. 201-215.
14. Om brugen af byen Paris hos Truffaut, se Bo Tao Michaëlis' "Paris åben by".
15. David Goodis' roman udkom i 1957 i *Série noire* under titlen *Tirez sur le pianiste* og er forlægget for Truffauts film af samme navn fra 1960. Den hårdkogte perle findes på dansk under titlen *Skyd på pianisten*.
16. Truffaut er citeret efter Richard Neupert: *A History of the French New Wave Cinema*, s. 189. Dansk oversættelse ved forfatteren.

17. Se bl.a. James Monacos spredte kommentarer i *The New Wave*. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette.

Litteratur

- Chandler, Raymond (1977). *Pearls Are a Nuisance*. New York, Penguin Books.
- Chesterton, G. K (1946). "A Defence of Detective Stories". In: Haycraft, Howard (red.): *The Art of the Mystery Story*. New York, Simon and Schuster.
- Deleuze, Gilles (2002). "Philosophie de la Série noire". In: *L'île déserte et autres textes*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Goodis, David (1988). *Skyd på pianisten*. København, Fremad.
- Gorrara, Claire (2003). *The Roman Noir in Post-War French Culture*. Oxford, Oxford University Press.
- Lhomeau, Frank (1995). "Les Débuts de la Série Noire". In: 813, nr. 50-51.
- Kroes, Rob (1996). *If You've Seen One, You've Seen the Mall. Europeans and American Mass Culture*. Chicago, University of Illinois Press.
- Marie, Michel (1990). "'It really makes you sick!': Jean-Luc Godards *À bout de souffle*". In: Hayward, Susan og Vincendeau, Ginette (red.): *French Film. Texts and contexts*. London & New York, Routledge.
- Melville, Jean-Pierre. [//www.youtube.com/watch?v=TAVFRjyxs9w//](http://www.youtube.com/watch?v=TAVFRjyxs9w//)
- Mesplède, Claude og Schleret, Jean-Jacques (1996). *Les auteurs de la Série Noire. Voyage au bout de la Noire 1945-1995*. Paris, Joseph K.
- Michaëlis, Bo Tao (1985). "Paris åben by". In: Holk, Iben (red.): *Truffaut*. København, Centrum.
- Monaco, James (1976). *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York, Oxford University Press.
- Naremore, James (1998). *More Than Night. Film Noir in its Context*. Berkeley, University of California Press.
- Richard Neupert (2007). *A History of the French New Wave Cinema*. Madison, University of Wisconsin Press.
- Scaggs, John (2005). *Crime Fiction*. London, Routledge.
- Schrader, Paul (1996). "Notes on Film Noir". In: Silver, Alain og Ursini, James (red.): *Film Noir Reader*. New York, Limelight Editions.
- Stangerup, Henrik (1993). "Tale til François Truffaut". In: *Flugtens tegn*. København, Lindhardt og Ringhof.
- Thomsen, Christian Braad (1994). *Kameraet som pen. Den nye bølge i fransk film 1958-94*. København, Gyldendal.
- Vincendeau, Ginette (2007). "French film noir". In: Spicer, Andrew (red.): *European film noir*. Manchester, Manchester University Press.