

sekvens eller billede, som har en visuel-lyrisk atmosfære (visuel og auditiv). Vi anvender ordene som fraser, men ud fra et rigtigt instinkt, en rigtig intuition.

Set fra et forskningsstandpunkt kan man naturligvis ikke blive stående her. Man må da undersøge, hvad det er, der betinger denne ganske bestemte lyriske atmosfære. Er det lys- og skyggebehandlingen, farvebehandlingen, kamerabevægelserne, musikken, dialogen etc. – ? For at få klarhed over dette, må man analysere helheden i den lyriske sekvens – altså føre den ganske bestemte lyriske atmosfære tilbage til dens tekniske og æstetisk-dramaturgiske grundkomponenter. Og da vil man til sin forbavselse se, at der foreligger en ganske bestemt konstellation af faktorer, som betinger sekvensens karakter og grundstemning.

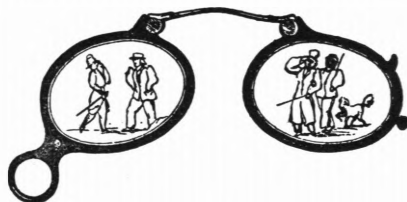
Vi er med andre ord inde på spørgsmålet om filmens formsprog. Det er en almindelig videnskabelig kendsgerning, at hvis et sagområdes terminologi er uklar, diffus, – da er også indsigten i samme sagområde uklar og diffus. Indsigt kræver begreber, terminologisk afklarede begreber. Indsigt i filmens fænomenverden kræver begreber – og da filmen er en helt ny kunstform, kræves helt nye begreber, der er kongruente med denne kunstform.

Spørgsmålet om filmens terminologiske sprog er knyttet til filmvidenskabens, til kategori-problemet. Og al sandsynlighed taler for, at man ikke kan forkaste de litterære begreber episk, lyrisk og dramatisk som filmen uvedkommende. Sædvanligvis hævder man, at filmen har sit eget sprog – d.v.s. må få sit eget sprog – og at begreberne episk, lyrisk og dramatisk er litterære begreber, der svarer til ordet. I modsætning til ordet er filmens alfa og omega *billedet*. Men her etablerer man kun en kunstig modsætning, hvor der absolut ingen modsætning er. Filmene er lige så meget ord som billede – lige så auditiv som visuel.

Før man forkaster udtrykkene episk, lyrisk og dramatisk må man undersøge, hvad de egentlig indeholder med hensyn til filmens sprog. Det samme gælder naturligvis de musikalske begreber. Man kan her foreløbig konstatere, at det er muligt at fremsætte en række erkendelses-spørgsmål. Hvad er forskellen på en episk, lyrisk og dramatisk lyssætning? Hvad betinger en episk, lyrisk og dramatisk sekvens? Hvad er forskellene på en episk, lyrisk og dramatisk kamerabevægelse? Hvad er egentlig en lyrisk-dramatisk billedkomposition? Kort sagt: Der findes en række spørgsmål her. Når vi kender svarene på dem – da kan vi også sige noget definitivt om filmens forhold til litteraturens tre stilbegreber.

Striden om, hvorvidt filmen er en episk eller dramatisk kunstform er forsvundet endt. Filmen kan mere opfattes som en syntese af det episke, lyriske og dramatiske. Ikke som en konventionel mening, men som en kunstvidenskabelig kendsgerning.

Her er det, filmforskningen må kaste sit søgelys.



Modernismen på film

A BOUT DE SOUFFLE („Aandeløs“).
Prod.: Georges de Beauregard, 1960. In-
str.: Jean-Luc Godard. Manus.: François
Truffaut og Jean-Luc Godard. Foto:
Raoul Coutard. Musik: Martial Solal.
Kunstnerisk og teknisk rådgiver: Claude
Chabrol. Medv.: Jean-Paul Belmondo,
Jean Seberg, Liliane David, Van Doude,
Henri-Jacques Huet, Daniel Boulanger,
Claude Mansard.

Det synes indlysende – skønt det kun var det for få af de københavnske dagbladsanmeldere – at *Jean-Luc Godards* spillefilmdebut ikke er mindre betydlig end *Truffauts* og *Resnais'*. „Aandeløs“ placerer sig naturligt ved siden af „Ung flugt“ og „Hiroshima, min elskede“. Den er ikke den væsentligste i treklangen, overgår i hvert fald ikke den første, men man kan ufortøvet give *Luc Moullet*, der skrev om Godard i april-nummeret af „Cahiers du Cinéma“, ret i, at den for sin generation er den mest repræsentative. F. eks. var det formelt eksperimenterende i „Hiroshima, min elskede“ ved sit litterære præg lettere at kapere og acceptere for den dannede tilskuer. „Aandeløs“ stiller unægteligt krav om åndelig fordomsfrihed og er den af de nye franske film, der helt selvstændigt er mest i overensstemmelse med modernismen inden for den samtidige franske roman og dramatik. I sit værk bryder Godard med en filmæstetisk traditionalisme på samme måde som f. eks. *Robbe-Grillet* i sine bøger har brudt med rådende romankonventioner. Objektivisme og autenticitet har afløst psykologiske og sociale synsvinkler, hvorunder det moderne menneske traditionelt ansues.

Handlingen er bygget over et klassisk tema for kriminalfilmene – Godard er som sine kri-

tikerkolleger fra „Cahiers“ en inierteret beundrer af den amerikanske gangsterfilm – og „Aandeløs“ er da også tilegnet „Monogram Pictures“. Michel Poiccard er en ung „outlaw“, der bl. a. forlyster sig med biltyverier. Efter et sådant dræber han med vilje, men i grunden ganske umotiveret, en betjent. Et mord, der synes lige så absurd som mordet i *„Camus“* „Den fremmede“. Michel fortsætter til Paris, hvor han opsøger den amerikanske studine Patricia, der er „New York Herald Tribune“-sælgerske, og som drømmer om at blive forfatter. Efter at de har tilbragt nogle dage og nætter sammen, angiver hun ham til politiet, der er ved at indkredse ham, og under en halvt modvillig flugt dræbes han. Inden for rammerne af denne banale handling, der ikke adskiller sig fra forløbet i en amerikansk C-film af f. eks. „Monogram“-typen, og som Godard med overlæg har valgt for at ikke blot snobberne skulle få glæde af filmen, er „Aandeløs“ et drama om kærligheden mellem to unge illusionsløse mennesker i vor moderne kaotiske tid. Dette forhold, så helt blottet for sentimentale fraser og erotiske klichéer, er skildret med intim oprigtighed og en næsten indirekte intensitet. Alt overflødigt i form af social baggrund, psykologisk udvikling etc. er skrælet bort. Tilbage i focus er kun to unge mennesker, der lever helt i sig selv, egoistiske og egocentriske, i grunden ude af stand til at nå ind til hinanden, fordi jeg'et stiller sig i vejen. Deres konversation holder sig til helt konkrete sager, hvoriblandt erotiske fænomener naturligt nok optager en stor plads. De er i det ydre helt frigjorte af moralske normer, men i deres leg og drillen hinanden bestandig på vagt over for selvførløringen. De siger et, og gør noget andet, fordi intet har nogen egentlig betydning. Derfor angiver Patricia Michel, da hun er træt af ham, men fortæller ham samtidig, at hun har gjort det. Han er ligeglad, føler måske en lettelse over at slippe ud af sin tilværelse. Godard har skildret dobbeltydigheden, materialismen, forældede moralske normers indholdsløshed, værdinihilismen og den moderne tilværelses mangel på orden og konsekvens med samme ærlighed som sine samtidige forfatterkolleger. Af filmen vil stode moralske traditionalister, som det også er sket herhjemme, er klart, thi anarkisten Godard forkaster alle fraser for at nå ned til noget elementært, og hans film rummer en kritik af tilværelsen, som ikke alle bryder sig om at høre.

At affærdige filmen med en flothed om, at det er en gammel historie smart fortalt, således som det er blevet gjort, afslører en uhyggelig mangel på åbenhed over for kunstnerens intentioner og er i overensstemmelse med en plat

susfornuft, der f. eks. forestiller sig den absurde dramatik som krukke forsøg på at være interessant. I „Aandeløs“ er form og indhold som i ethvert kunstværk uadskillelig. Ligesom menneskeskildringen bryder med vedtagne „litterære“ forskrifter, er den visuelle udformning i overensstemmelse hermed helt utraditionel, og i sin helhed er filmen et fængslende brud med konventionalismen i tanke og udtryk. Godard går gang på gang imod pedantiske filmteorier, ikke for at lave lækkert artisteri, men for at finde det adækvate udtryk for idéerne. Billederne er uden glamour, men vævet uløseligt sammen med den præcise dialog, og filmen forekommer som få at være skrevet i billeder af instruktøren og hans kongeniale fotograf (*Raoul Coutard*). I lange passager klippes der næsten ikke, men kameraet bevæger sig vibrerende sensitivt helt ind på personerne. Således i filmens store centrale scene, samtalen i Patricias værelse, et utroligt inciterende afsnit, der hurtigt vil blive klassisk, gjort af en ung mester, tvangsfrit, naturligt og sitrende af liv. Ikke på noget tidspunkt i den lange scene i det lille rum forekommer en effekt for effektens skyld. En anden scene, der viser hvor suveræn Godard er, er interviewet med den litterære succesforfatter i lufthavnen. Uden at forfalde til artificielt fyrværkeri, blot ved at give scenen den lille ironiske drejning, der forandrer den fra reportage til en vidunderlig vittig parafase over reportagen, opnår Godard, hvad han vil. Den ærgerrige *Faulkner*-læsende pige, der for sin illitterære ven citerer „De vilde palmer“ („skal jeg vælge mellem sorgen og intetheden, så tager jeg sorgen“), over for den litterære kanon med det selvførlørende spørgsmål: „Hvad er Deres største ambition“. Hans *cocteauske* svar fortjener at registreres: „At blive udødelig – og så dø“.

Godard klipper ofte i filmen frækt fra tanke til handling og alluderer ofte intelligent, ikke mindst til film. Michel beundrer som Godard selv, men unægtelig på et andet plan, amerikansk film og især *Humphrey Bogart*. I filmens pragtfulde indledningsscene leger han gangster og plaffer forbigående bilister ned. Amerikanismen i den moderne franske tilværelse er hele tiden til stede i filmen. Den er væsentlig for forståelsen af personerne, og den findes tvetydigt i formen; ikke blot sprogligt blander fransk og amerikansk sig sammen.

Godards film, der blev optaget i august-september sidste år uden brug af atelier, er improviseret frem i nøje samarbejde med *Seberg* og *Belmondo*, der dækker deres figurer til fuldkommenhed. Men det er én persons vilje og kunstneriske disciplin, der præger den i hvert

billede, og den vidner om, at filmen har fået endnu et stort og exceptionelt talent, en original kunstner, hvis videre bane man vil følge med intens interesse.

Ib Monty.

★

Mere ært end bart

PANIK I PARADIS. Prod.: Hagen Hasselbalch, 1960. Instr.: Hagen Hasselbalch. Manus.: Børge Høst og Tørk Haxthausen. Foto: Hagen Hasselbalch. Ass.: Ole Roos. Musik: Erik Fiehn. Tegninger: Ulrik Friis Møller og Bent Barfod. Klip: Hagen Hasselbalch og Mogens Green. Medv.: Alf Kjellin, Katarina Hellberg, Mogens Brandt, Dirch Passer, William Brüel, Helge Kjørulff-Schmidt, Olaf Using, Kirsten Olsen, Vivi Ancher, Poul Møller, Ego Brønnum-Jacobsen, Erik Fiehn, Johannes Allen, Tex Ilden, Finn Methling.

Bristede forhåbninger og skuffede forventninger prægede den københavnske dagbladskritik efter premieren på piratproducenten *Hagen Hasselbalchs* første spillefilm. Samtidig skyndte de fleste anmeldere sig dog at meddele, at filmen skam rummede ikke så få satiriske angreb – på alt det man nu kan angribe her i landet, og som derfor har været angrebet før – men at det ikke var morsomt nok; og væsentligst ud fra dette kriterium bedømte man filmen. I samme åndedrag at nævne *Peer Guldbrandsens* film er vel en uartighed uden lige.

Hasselbalchs film henter sin handling fra et dansk samfund med syndere og engle, profitmagere og enfoldige, robotter og medmennesker. Påstanden om, at der skulle ligge en satire heri, er temmelig letkøbt, og vidner ikke om større tiltro til producentens evner. Herregud, vi lever dog selv midt i et samfund som det skildrede, med robotter og flossede jurister, idiotiske reklameslogans og smarte ejendoms-mæglerne. De er ikke enestående forekomster, men en integrerende del af vort liv, og Hasselbalch satiriserer ikke over dem, men skildrer dem på sin egen måde som en del af baggrunden for sin erotiske fabel om Torneroselandet Danmarks særegne tilegnelse af udlandets store, nye ideer og tanker. Så kan man være enig eller, som jeg, uenig med ham om vor ideale tilværelse på Bogense torv – kendsgerningen er, at filmen ikke er nogen satire, men en farce med indslag af komedie og af *Méliès' illusions fantastistes*, en kombination, der hæmmes, ikke af speakerkommentaren som det er blevet hæv-

det, men af komediens langsommelighed og trickenes excesser. Man taber for ofte lede-tråden, og den tages flere steder besynderligt inkonsekvent op, som i scenen mellem Frederik og Noline på sidstnævntes værelse, hvor den pludselige sammenstilling af erotisk og kærlighed med ét virker hæmmende på den ellers så virile Frederik. Det er et ulogisk postulat. En fundamental fejl ved filmen er dens totale mangel på „sund sex“ (jeg benytter det gængse udtryk for ikke at blive misforstået af dem, der måtte have kendskab til begrebet „usund sex“!) Erotik og sex er filmens grundtema og som sådant aldeles upåklageligt. Men Hasselbalch har valgt an- og hentydningerne i behandlingen af dette grundtema, og stillet sammen med de i forvejen dominerende trick og den håndfaste komedie tvinges ideen – den ene, betydningsfulde – i den grad i baggrunden, at man griber til programmet og må genkalde sig fortællerne for at se, hvad det var filmen egentlig ville.

De to spasmagere, *Tørk Haxthausen* og *Børge Høst*, skrev for lang, lang tid siden noget af et manuskript til filmen, så man bør vel ikke forsøge at fordele ansvaret for historiens mange svage punkter mellem dem og Hagen Hasselbalch; sidstævnte sidder belejligt på det meste af ansvaret, og det er ideelt, set fra alle synspunkter. Glæden over de mange og forbløffende trick har desværre fået filmens skaber til at tage let på resten af handlingen. Mekanikken tynger gevaldigt. Eksempelvis er *Helge Kjørulff-Schmidts* gas- og vandmesterskikkelse, bortset fra at være fader til de tre skønheder, aldeles ufatteligt overflødig, ligesom også *Dirch Passers* grevelige genfærd må lægge gennemsigtheden til for mange ligegyldigheder. Denne afmægtige skikkelse er filmens store, forsømte mulighed for at bringe indledningens erotiske frodighed og humor ind i den mekaniserede tilværelse i Elleskovsleje. Så nærer man næsten sympati for *Mogens Brandts* glimrende, ofte naturalistiske, mellemretssagfører, der da i det mindste viser åbenlyst lyst til Noline. Det ville i øvrigt være tåbeligt at kommentere skuespillernes præstationer i en film som denne, idet filmen kun meget få steder giver de medvirkende lejlighed til at spille komedie. Således skal man vel også afholde sig fra at søge efter årsagen til robotternes pludselige afmagt i filmens slutning, for det tjener jo udelukkende den gode svedskesag.

„Panik I Paradis“ er alligevel, sine mange lyder til trods, ved sin tilblivelsesform en landvinding for dansk film – i langt højere grad end den fra visse hold skamroste, pæne og traditionelle „Den sidste Vinter“; udførelsen er dog stærkt hæmmet af et dårligt manuskript, en