

Poesiens sejr

ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION („Lemmys mærkelige eventyr“). Prod.: André Michelin/Chaumiane Productions, 1965. Manus og instr.: Jean-Luc Godard. Foto: Raoul Coutard. Musik: Paul Misraki. Klipn.: Agnès Guillemot. Medv.: Eddie Constantine (Lemmy), Anna Karina (Natacha von Braun), Akim Tamiroff (Henri Dickson), Howard Vernon (Von Braun), Michel Delahaye (dennes assistent), Jean-André Fieschi (prof. Heckell), Jean-Louis Comolli (prof. Jeckell), Laszlo Szabo. Dansk prem.: 25.10.1965 i „Carlton“. Længde: 2720 m (99 min. – Stopur: 95 min.).

Det ligger lige for at se en forbindelse mellem Antonionis „Den røde ørken“ og Godards „Alphaville“. Begge film belyser deres instruktørers forhold til det *vita nova*, teknikkens voldsomme fremskridt har påtvunget menneskene. Det er en udvikling, der kan betragtes som selvforskyldt eller uforskyldt, påtvunget – som sagt – eller villet. Eller som en glidende overgang med stadige indre modsætninger og brydninger.

Antonioni og Godard havde lejlighed til at diskutere disse ting med hinanden på Cannes-festivalen i fjor, og deres betragtninger stod at læse i Godards allerede klassiske interview til „Cahiers du Cinéma“. Det er fristende at tænke sig, at Antonionis forhold til teknokratiet og den moderne videnskab satte Godard på sporet af „Alphaville“, men det er tilstrækkeligt at konstatere dialogforholdet mellem de to film. At se „Alphaville“ som et svar på „Den røde ørken“.

Berømte er Antonionis udtalelser på Cannes-festivalen 1960, hvor han (før præsentationen af „L'Avventura“) fremhæver skismaet mellem videnskaben, der er rettet mod fremtiden, og den standende moral, der binder menneskene til fortiden. Hans åbenlyse fascination af videnskaben og fremskridtet finder først sin – usikre – kunstneriske formulering i „Den røde ørken“, som dog ikke er mere usikker, end at helhedsindtrykket domineres af hans positive holdning, selv om han argumenterer dårligt for den.

Godard, derimod, vender sig heftigt mod det videnskabelige fremskridt og dets moralske følger, der i „Alphaville“ ansues negativt. Her skilles de to instruktører, i dyb uenighed over det samme spørgsmål. Godards film er en aktuel kommentar, men for at sætte sagen på spidsen betragtes udviklingens yderste konsekvens i en ikke alt for fjern fremtid. *Jean Collet*, hvis bog om Godard nys er blevet over-

sat til dansk, gengiver handlingen som følger: „Den hemmelige agent Lemmy Caution ankommer til Alphaville. Indbyggerne, alfabeterne, lever efter en anden logik. De kender ikke mere ordet „lommeløsteklæde“, fordi de ikke mere kan græde. Ejheller ordet „elske“. Takket være alfabeteren Lemmy Caution lærer alfabeteren Anna (filmens Natacha) til sidst at græde“. Hvilket naturligvis er en stærk forkortning, men hans viden op-ned på betydningen af „analfabet“ er pudsigt, og ikke ueffen.

Indtrykket af filmen kunne samles i ét ord: grafisk, der da skulle angive den stærkt markerede kontrastvirkning, der findes hele vejen igennem, både visuelt, i udnyttelsen af billedets sort-hvide, og indholdsmæssigt, forstået som en påfaldende unuanceret problematik. Godards angst for fremtidens afsjælede teknokrati forekommer noget ukontrolleret og let hysterisk, selv om man hellere end gerne holder med ham i, at en verden, hvor digtere får lov at færdes frit omkring, hvor ord som „elske“, „ømhed“, „efterårsregn“ m. m. stadig har mening og kan finde klangbund, langt er at foretrække.

Men den hårdt trukne problemstilling kan godtages, hvis man ser filmen som en allegori, udtrykt med tegneseriernes skabeloner og kli-cheer. I denne dimension virker forenklingerne, og til Godards fordel, for den dybere personkarakteristik har aldrig været hans stærke side. Men mærkeligt nok indeholder „Alphaville“ scener, der hører til blandt hans smukkeste og varmeste. Det gælder især scenen i hotelværelsets tidlige morgenlys, hvor Lemmy hjælper Natacha til at erindre sin fortid i „de ydre lande“. Forbudte, fortrængte ord trænger atter frem i hendes bevidsthed, da han læser op for hende af *Eluards* „Capitale de la Douleur“, og med dem kommer følelserne, der gør hende bange, fordi de er fremmede.

Det er glædeligt at se, hvor godt Godards yndede citater denne gang fungerer i helheden. Både „Smertens Hovedstad“ og „Le grand sommeil“, som Lemmy læser, er naturlige kommentarer til det samfund, han er dumpet ned i.

Efter to gennemsyn finder jeg egentlig kun et par ting, der skæmmer filmen for alvor. Det gælder elektronhjernen Alpha 60, hvis syntetiske, grødede stemme belaster publikum mere end strengt nødvendigt, især i filmens eneste (for mig) helt mislykkede scene, hvor Lemmy overværer en af de forelæsninger, Natacha følger. Udleveringen af de audio-visuelle hjælpemidler er godt forskruet.

Og det gælder negativscenerne hen mod slut-

ningen. Som *Misrakis* smukke musikalske motiv, der gerne bryder frem, så snart der er en eller anden følelsesmæssig dækning for det i billedet, kunne man tænke sig noget tilsvarende for negativernes vedkommende; at de illustrerer særlige destruktive eller frustrerende sider ved livet i Alphaville el. lign. Men de optræder temmelig umotiveret og lader sig vanskeligt forstå som andet end pludselige påhit. De synes ikke dikterede af nogen speciel hensigt – andet end den at understrege filmens grafiske karakter.

„Alphaville“ er fotograferet med Ilford HPS og uden brug af kunstigt lys, hvilket giver billederne en sjælden plasticitet i overgangen fra lyst til mørkt (nærbillederne af *Akim Tamiroff*), og en effektiv skumringsagtig kornethed i gengivelsen af byens kunstige halvlys. Natacha er hele tiden klædt i sort og hvidt.

Alpha 60 stiller under sit første rutineforløb af Lemmy følgende spørgsmål: – Hvad er det, der forvandler nat til dag, mørke til lys? Og Lemmy svarer: – Poesien. Hvis man kan sige, at „Alphaville“s mørke er von Braun, dens lys Lemmy („Husk at *journaliste* og *justice* begynder med samme bogstaver!“), så er *Anna Karina* dens poesi. Der synes at bestå en hemmelig forståelse mellem hendes ansigt og kameraet, der indkredser og kærtegner hende med en smertelig omhed. Meget åbent udleverer Godard sig selv, men når derved nogle af sine smukkeste resultater. Hvad *Falconetti* engang var for *Anna Karina*, vil hun selv være for den næste generation, når den til sin tid sætter sig hen for at se „Livet skal leves“ og „Alphaville“. Smukkere ros kan man vanskeligt give hende.

Oystein Hjort.

BØGERNE

Se – det er bog

Ib Monty og Morten Piil (red.): „Se – det er film, II.“ 228 s. ill. Det Danske Filmmuseum og Fremads Fokusbøger, 1965. Kr. 13,-.

Bedre læsning om filmkunsten end den, antologien „Se – det er film“ tilbyder, gives ikke på dansk. Og der skal graves meget i den udenlandske litteratur for at få det samme udbytte. Det er dette arbejde, de to redaktører har sparet os for, samtidig med at de i svøb præsenterer os for både filmhistorie og -æstetik. Udvalget, hvis omfang vi nu med bind 2 begynder at ane rækkevidden af, forekommer – om ikke definitivt – så dog i høj grad vel-dokumenteret og autoritativt. Alliancen: et forlag med distributionsapparatet i orden, og Filmmuseet, der leverer de faglige kvalifikationer, synes ideel, og det ville være ønskeligt, om et sådant samarbejde også kunne etableres med fremtidige udgivelser for øje.

Bind 2 omfatter en relativt kort periode, men det er en periode, der til den ene side afgrænses af neorealismens gennembrud i Italien, til den anden af de store eneres film fra midten af halvtredserne; det er *Bresson*, *Buñuel*, *Ford*, *Kurosawa*, *Mizoguchi* og *Ozu*. Og mange flere.

Den let profetiske tone, *Zavattini* anslår i sit essay „Nogle ideer om filmkunsten“, er

ikke helt så realistisk som den filmstil, han stræbte efter som den ideelle, men hans stemmeføring fortæller bedre end alle hans æstetiske betragtninger – om hvis værdi man i parentes bemærket ikke altid føler sig lige overbevist – noget om neorealismens position i forhold til den omgivende produktion og afslører simpelt hen et tidsmiljø, et klima. Det er i sig selv værdifuldt, for det er nybrydningsarbejdet set indefra. Det er helt rigtigt at følge hans betragtninger op med *Karel Reisz*' fremragende essay om *de Sicas* og *Zavattinis* „Umberto D.“; det er med denne film, hvor *Zavattini* endelig ene mand er ansvarlig for manuskriptet, at han kommer nærmest sine idealer, der næppe nogen sinde ville være realisable i deres fulde konsekvens.

Betimeligheden i overhovedet at kalde neorealisme for neorealisme diskuteres af *Amédée Ayrre*, der ud fra både æstetiske og – især – filosofiske overvejelser foretrækker at kalde denne filmstil for fænomenologisk realisme. Det er interessant, at *Ayrre* – selv katolik – slutter med nogle betragtninger over neorealisme og katolicisme. Det forekommer mig, at man i almindelighed har hæftet sig for lidt ved denne side af sagen, der dog ikke er uden betydning, eftersom den italienske virkelighed, filmene skildrer, også er en katolsk virkelighed. Det ville være interessant engang at se dette spørgsmål behandlet isoleret. Mest åben-