

Ung Flugts billedbrug

Sine Frejstrup

Underviser: Birger Langkjær

Indholdsfortegnelse	sidetal
Indledning	3
Nybølge i Frankrig	3
De særlige træk	4
Filmens tilblivelse	4
<i>Ung Flugts</i> fortælling	5
Virkelighedsniveauer	6
Doinels virkelighedsniveau	6
De lukkede rum	8
De åbne rum	9
Niveaernes samspil og tematiske implikationer	10
Konklusion	12
Litteraturlist	13

Indledning

Denne opgaves emne er Francois Truffauts *Les quatre cents coups* fra 1959 – der på dansk er kendt under titlen *Ung Flugt*. Jeg vil undersøge filmens billedtekniske fortælleform og hvordan den forholder sig til filmens forskellige virkelighedsniveauer. I forlængelse af den analyse vil jeg forsøge at kortlægge, hvilke effekter det afstedkommer.

Som kontekst vil jeg først skitsere startskuddet for nybølge-filmene og derefter kortfattet karakterisere dem. Herefter vil jeg analysere værkets overordnede billedbrug og give en nærmere undersøgelse af enkelte scener i forhold til niveauerne.

Jeg vil benytte mig af de engelske undertekster i den angivne udgave af filmen.

Nybølge i Frankrig

I slutningen af 1950'erne og starten af 60'erne skete noget nyt i europæisk film, der fra Frankrig bredte sig ud til resten af Europa. Unge instruktører producerede ihærdigt film, der gik nye veje og afprøvede nye former. I Frankrig kaldte man dem ”*la nouvelle vague*” – *art cinema* eller *den nye bølge* – de var netop ikke en fasttømret gruppe med en entydig dagsorden, men en bevægelse med uprøvede ideer, der rejste sig fra anden verdens krigs stilvande.

Det var med rødder i den italienske neorealisme fra 1945-53, der var et filmisk udtryk for modstand mod den mere end tyve år lange fascistiske undertrykkelse. Periodens film stræbte efter at skildre autentiske miljøer og karakterer, hvor fortællingerne før havde cirkuleret om overklassen. Særlige træk ved neorealismen er dyrkelsen af tilfældigheden, en bevægelse mod mere iagttagelse af begivenheder frem for dramatiserede handlingssekvenser og en mindre lukket narrativ form. Det var det almindelige menneske i hans almindelige omgivelser. Filmen rykkede væk fra studierne og ud til *shooting on locations*.

Nybølgen skal forstås i forlængelse af denne tradition og som et modsvar på de genrefortællinger, der ellers blev producerede. De var ofte med et romanforlæg, der gjorde filmene meget dialogkoncentrerede og oftest ikke bibragte den filmiske iscenesættelse med mere end billeder af de talende.

Efter Anden verdenskrig kom Frankrig langsomt ind i en økonomisk vækst, der betød forandringer på mange forskellige områder. Et nyt kulturelt og litterært klima betød på den ene side en ændring i publikumsforventninger, mens tekniske fremskridt gav langt bedre og lettere optageudstyr. Det betød en helt ny åbenhed og bevægelighed.

De første film blev udsendt i 1959 med få måneders mellemrum af navne som Rivettes, Godard og Truffaut. Men allerede i 1948 har Alexandre Astruc fornemmet en ny avantgardes komme og en ”vågnende bevidsthedsfølelse” (Astruc 1970: 154), og han skriver, hvordan filmkunsten er ved at blive et udtryksmiddel for kunstneren, der vil frigøre billedet fra statiske stills. Han reagerer netop mod den klassiske filmfortælling og mod den holdning, at: ”*filmen savner muligheder for at gøre rede for den psykologiske eller metafysiske baggrund*” (Astruc 1970: 153) Det, der mangler, er fantasi til at tænke filmen som noget mere end ren handling og samtale. Astruc efterlyser det, som nybølgen 10 år senere omsætter til billeder.

Nybølgens særlige træk

Den klassiske narrative film benytter sig af en klar cause-effect-logik som fremdrift; protagonisterne vil være målorienterede, og fortællingen vil benytte sig af publikums genreforventninger til at bygge sit univers op. Nybølgefilmene vil ingen af disse ting. Protagonisterne glider målløse fra den ene situation til den anden. Det, der i stedet motiverer fortællingen, er en realisme og *authorial expressivity*. Art film koncentrerer sig om virkeligheden og skildrer psykologisk kausalitet, der fremskriver en realismeoplevelse. Som modbillede til den klassiske fortælling med årsager og klart markerede karakterskildringer - ”*it is a cinema of psychological effects in search of their causes*” (Bordwell 1985: 718). Andre Bazin var nybølgens hovedkritiker, der talte særligt varmt for den løse, tilfældige struktur som et særligt realismegreb. Sammen med tekniske metoder, som det bevægende kamera, lange sekvenser uden klipning og fravær af kunstig belysning, blev en virkelighedsoplevelse gengivet.

Bordwell bruger begrebet *authorial expressivity*, der er et udtryk for, hvordan instruktøren i art film er en formel instans i perceptionen af filmen. Genkendelige træk i stil og præsentation af påtrængende motiver bliver koder for beskueren for at forstå fortællingen, der ellers kan efterlade huller. Det særlige er et roderi i plottet, der skal vække spørgsmål som: Hvem fortæller historien, hvorfor og hvad betyder denne form? (Bordwell 1985: 719-721) Denne blanding af realisme og instruktørens personlige udtryk trækker i modstridende retninger og skaber derved en tvetydighed, der bliver nybølgefilmernes særlige kendetegn.

Filmens tilblivelse

I 1959 havde Truffauts *Les quatre cents coups* premiere – en titel der gentager den franske talemåde: ”*faire les quatre cents coups*” – i en uretfærdig verden må man rejse et helvede eller 400

slag for at klare sig. (Truffaut 1971: 9) Projektet var i første omgang tænkt som en samling af kortere film bygget omkring karakteren Antoine Doinel, men med en nødvendig finansiering fra Truffauts svigerfar blev det muligt at filme en hel spillefilm. Doinels oplevelser er på mange måder en spejling Truffauts barndom, hvor flere sekvenser alluderer direkte til hans egne. Udkastet til manuskriptet blev lavet med hjælp fra manuskriptforfatter Marcel Moussy, der særligt udformede dialogen. Valget af Jean-Pierre Léaud som Doinel var åbenlyst for Truffaut, da han genkendte sig selv i den rebelske enspænder, der mødte op til prøvefilming. Men Léaud var også en meget markant personlighed, der hurtigt fik Truffaut til at lade drengen improvisere handlingen frem. Ved første fremvisning af filmen beretter Truffaut følgende: ”*Jean-Pierre (...) burst into tears: behind this autobiographical chronicle of mine, he recognized the story of his own life*” (Truffaut 1971: 8) Det gør *Ung Flugt* til en dybt personlig film, men det er personlige er ikke hovedsagligt forankret i den faktiske historie, for Truffaut har ladet den være åben for ideer og påvirkninger – det personlige består først og fremmest i udtrykket.

Filmens fortælling

Antoine Doinel er overset af sin mor og stedfar, der har bedre ting at tage sig til. I skolen passer han heller ikke ind, og han provokeres af den uretfærdighed, lærerne møder ham med. Filmens første del skildrer fragmentariske billeder fra forskellige situationer, hvor enkelte handlingstråde præsenteres: Hævnen over det sladdervorne Maurice, og morens affære og løftet om belønning, hvis Doinel skriver et godt essay. Det er bemærkelsesværdigt, hvordan ingen af disse tråde bruges som fremdrift i fortællingen, for der er kun en vag opfølgning på konsekvenserne og udfoldelse af konflikterne, da Maurice næsten er glemt under brillehærgningen, og da Doinels essay udråbes til at være klassens ringeste. Karaktererne tegnes impressionistisk hen ad vejen, hvor familiens struktur først afsløres i samtaler med institutioner som ordensmagten og psykologen. Fortællingen er groft struktureret over Doinels beslutninger om at tage væk: Først efter løggen om morens død, siden da essay ikke forbedre hans situation og til sidst med flugten fra observationscenteret. Handlingen i første del strækker sig over et par dage, mens skildringen af fangenskab har et højere og mere ubestemt fortælletempo.

Doinels beslutninger om flugt er en fremdrift i fortællingens struktur, der gradvis bliver af mere alvorlig karakter. Men i de mere rodede sekvenser, hvor Doinel færdes i skolen, hjemme og Paris' gader, er en anden form for fremdrift. Den fremkommer af kontrasteringer i klipning og niveauskildringer.

Virkelighedsniveauer

Fortællingen er først og fremmest en fortælling med fokalisering hos drengen Antoine Doinel, der flere steder skildrer hans virkelighedsoplevelse. Men fortællingen opererer også med to andre niveauer, der er forbundet til Doinel, men ikke forankret i hans person: Der er alle de lukkede rum Doinel må færdes i, og der er de åbne rum, han flygter ud til.

Jeg vil se nærmere på, hvordan disse niveauer i fortællingen fremtræder i forhold til den billedtekniske fremstilling.

Doinels virkelighedsniveau

Kameraet koncentrerer sig først og fremmest om Doinel, og han er i billedet i størstedel af spilletiden. Flere steder sker skift fra en registrerende afstand til pludselige gengivelser af Doinels virkelighedsopfattelse. Det kan ske på flere forskellige måder:

En klar markering af et synsvinkelskift sker, når der klippes til Doinels placering i rummet. Da Doinel står nede i tromlen ved tivoliet, er billedinstillingen først et overblik oppe fra kanten, hvorpå der klippes ned til, hvor Doinel må stå og kigge op. Der krydsklippes frem og tilbage, hvorpå en længere sekvens gengiver Doinels svimlende oplevelse. Et sådan synsvinkelsmarkering sker også, da Doinels mor kommer på besøg ved observationscenteret. Først etableres samtalen ved et billede af moren og så Doinel, da der klippes tilbage til moren er det med et close-up, der bevæger sig op mod den fremmede hat. Denne bevægelse markerer præcist, hvor fjernt Doinel opfatter de følgende spottende ord fra moren: Hun synes ham fremmed, og han kan ikke andet end at kigge forundret. Det virker uklart om vinklen skal gengive Doinels syn, eller den mimer ham: Da Doinel træder ind på morens soveværelse er det med en panorering rundt i det lille rum, der gengiver den drengede fascination – men så træder Doinel ind i billedet og sætter sig. Er det et pludselig overgang i synsvinkel eller er kameraet en anden instans, der følger ham i hælene?

En af de mest markante subjektiveringer sker i det afgørende øjeblik, da René og Doinel opdager moren med en fremmed mand. Oplevelsen giver et ryk i drengens fascination af hende, hvorefter en frygt for, at hun forlader dem, sætter ind. Gennem tre korte billeder bevæger kameraet sig i en cirkelbevægelse ind på det kyssende par på fortovet, hvor først det sidste afslører kvinden som moren. Pludselig er Doinels forskrækkede øjne fanget, og han gør en brat opstandsning. Sekvensen gentages to gange med et enkelt tilbageklip til morens vigende blik, og det er særligt markant, for Doinel standser netop op. Redundansen skaber en dramatisk virkning sammen med den hastige klipping. Det er et af de få steder Truffaut benytter en *temporal frequency*, hvor tiden

sættes ud af spil og derved rykker ved realismeoplevelsen. Passagen gengiver netop chokket og det svært erkendelige ved opdagelsen.

En tredje form for markering af virkelighedsgengivelse er zoom-effekten. Truffaut benytter den til at understrege scener, hvor Doinel tilsyneladende kan virke indifferent, men i virkeligheden er det sugende ubehageligt. Da faren beskylder Doinel for at have stjålet Michelin-bogen, benægter han, mens han ubevægelig står ved sin stol uden at kigge faren i øjnene. Imens zoomer kameraet undersøgende ind på hans ansigt, indtil drengen siger: ”*It’s not me*”, hvor kameraet trækker sig væk igen. Det skaber en dobbelthed, der både lader kameraet mistænksomt undersøge Doinel samtidig med, at det skildrer hans psykologiske tilstand og angsten for stedfaren. Endnu mere tydeligt sker det i scenen, hvor forældrene dukker op i skolen. Doinel fornemmer konsekvenserne af sin løgn og fører hånden op til munden, mens en zoombevægelse accentuerer dramatikken. Ved døren klippes til en kameraindstilling blot en meter længere til venstre, der falder sammen med håndens overraskende slag. Kameraet holder fokus på Doinel, mens han går tilbage og forældrene stadig høres som fjerne stemmer.

Fastholdelsen af Doinels ansigt bliver brugt i dramatiske sekvenser, som da Doinel stjæler skrivemaskinen eller da hans straffebillede tages i fængslet. Det foregriber filmens sidste billede fra stranden, hvor en freeze-frame fanger Doinels rådvilde blik ind i kameraet. Det mimer fotografiet fra Bergmans ”*Summer with Monika*”(1953), som drengene stjæler i biografen.(Ingram 2004: 43)

Billedsiden har Doinel som sin tyngde, der kulminerer i den lange samtale hos psykologen. Den ensidige fokusering på Doinel, hvor flere overblændinger kæder billeder sammen, virker stærkt. Der etableres ingen samtalsituation, for fortællingen er nu så fremskreden og Doinels historie dominerer markant. Denne konsekvente fokusering var for samtiden en overskridelse af faste konventioner og som Jacques Rivette siger ”*would have been impossible, incidentally, under the outmoded methods of shooting*” (Truffaut 1969:199).

Gentagne gange bruger Truffaut en nærindstilling, selv når Doinel bevæger sig hastigt. I løb ned af trappen fra farens kontor, får tilskueren ikke mere overblik over, om han netop er ved at blive opdaget i sin forbrydelse, der peger hen mod en subjektivering af oplevelsen.

Udover den billedtekniske fremstilling benytter Truffaut en voice-over til at gengive Doinels tanker, mest er det ting, han er ved at skrive ned, mens han i badeværelsets em hører lærerens ord om straflektien, da han fanger sit eget blik.

De lukkede rum

Skolen og hjemmet er to klaustrofobiske verdner, hvor Doinel må færdes dagligt.

Fornemmelsen af lukkede rum radikaliseres, når Doinel bliver sat i et konkret fængsel og senere observationscenter. Som Richard Neupert skriver, så møder vi: ”*an often oppressive world of confinement in small, social places*” (Neupert 2002: 180).

Sekvenserne fra skolen skildrer et ubehageligt og ineffektivt undervisningsmiljø, hvor lærerne helst ydmyger og udstiller, mens eleverne laver så meget ballade, de kommer af sted. Billederne fokuserer hovedsagligt på Doinel, men andre gange vandrer kameraet undersøgende rundt blandt eleverne. I åbningsscenen i klassen følger kameraet interesseret pinuppens vandring mellem hænderne, der afbrydes ved lærerens irettesættende ord. Det viser en nysgerrig medoplevende vinkel, der lader sig forføre af den handling, der udspænder sig i rummet. Senere i sekvensen dvæler billedet på den excentriske elev, der klatter sit stilehæfte til med komisk pay-off. Men her ved kameraet hvornår Doinel vender tilbage: Det når netop at kigge op, før han træder indenfor.

Andre steder afslører vinklen på billederne elever, der laver ting, der helst ikke skal opdages. Klassen laver kyssebevægelser i vuggende takt, da læren med ryggen til skriver et digt med erotiske undertoner på tavlen. Og da Doinel sendes til inspektøren vises en dreng med hastige hænder i jakkerne på knagerækken, før Doinel kommer ud af døren. Det bliver en undersøgelse af skoleklassen, der nærmer sig en genreglidning over mod dokumentarisk stil med det opsøgende og registrerende kamera. Truffaut skriver i første udkast til filmen: ”*The following sequence is purely documentary, showing Antoine’s life at school and at home*” (Truffaut 1971: 31) og senere: ”*The following sequence will illustrate certain aspects of childhood.*” (Truffaut 1971: 34). Der ligger altså en intention om en sådan tilnærmelse.

I hjemmet er der svært plads til Doinel, hvor en tæt sammenklipning af sekvenser viser, hvordan moren med sine krav umuliggør, at Doinel kan have tid til at passe sine lektier. Stedet er for lille for familien: Morens seksualitet bliver påtrængende, når hun afklæder sig foran drengen, og Doinel er aldrig rigtig alene. Enten vader forældrene ind, eller man ser ham i sengen med forældrenes skænderi som en lydkulisse.

Skolen og hjemmet er fysiske trænge rum, men også særligt den måde hvorpå Doinel aldrig kan være i fred på som ung, vises gennem klipningens tempo af ubehagelige sekvenser, fx da Doinel ankommer til skolegården, og læren med ryggen til fanger ham – det illustreres elegant, hvordan han tror sig i stand til at snige udenom, men alligevel er under konstant opsyn. Fortællingens udvikling radikaliserer fornemmelse af fangenskab, da hverdagens fængsel erstattes af et virkeligt.

Der sker en del subjektivering af scenerne fra detentionen og fængselscellen, men samtidig går kameraet også på oplevelse. Da Doinel bliver låst inde i buret i detentionen sker en langsom zoomen ud, der giver et overblik over lokalet. Det medvirker til en form for understregelse af situationens alvor og fatale udvikling. En overblænding viser et spring i tid, og politimændene spiller nu spil - med en vandren rundt om sig selv og en tiltning ned mod cellens bund finder billedet Doinel. Kameraet er nysgerrigt, men hovedinteressen ligger stadig hos Doinel.

De åbne rum

Paris er først og fremmest det åbne rum, der står som stærk kontrast til den tranghed Doinel ellers oplever. Her er det de store vidder, hvor filmens muntre tema oftest sætter ind. Også havet er fængslets kontrast, da drengen fjernes fra hans elskede by.

Filmen åbner med sammenklip fra gader i Paris, hvor lydene er væk og i stedet har filmens tema som en lydkulisse over billederne. I cirkulende bevægelse nærmer billedet sig Eiffeltårnet med en nysgerrig fascination, der får kameraet til at tilte ved foden af tårnet. Vinklen er hele tiden nedefra, der synes at gengive et drengeperspektiv på Paris' gader (Holk 1985: 16). I scenen fra idrætsøvelserne rundt i byen har kameraet bevæget sig op på byens tage. Optøget af de løbende drenge bliver nærmest ornamentale figurer, der bevæger sig i skiftende diagonaler på billedfladen, og forvirringen muliggør, at de slipper usete væk. Bemærkelsesværdigt er det, hvordan Paris som et byrum kommer ind i fortællingen uden egentlige handlingssekvenser knytter sig til billederne. Det skiftende perspektiv, der flere gange bliver fulgt op af lange panoreringsbilleder, udvider rummet, der bibringer en fornemmelse af, at byen selv formidler observationerne.

Da Doinel køres væk i salatfadet er det med en klipping mellem billedet af vognen, Doinel bag tremmerne og hans udsigt ud gennem dem. En kontrastering af det store byrum med hans indespærring, og her fanger man et glimt af tårer på hans kind. Musikken akkompagnerer melankolien, som Truffaut kun lader komme frem denne ene gang – det er netop i forbindelse med afskeden med byen og følelsen af frarøvet frihed.

I de åbne rum bevæger Doinel sig helst i løb, hvor hans hastværk både karakteriserer ham og byrummet som dynamiske. Filmen kulminerer i en lang løbesekvens med Doinels flugt mod havet. Sekvensens klipping er minimal, og billedet subjektiveres ved kun at fokusere på Doinel og ikke på vejen foran ham: Hans manglende overblik og flugten i sig selv som mål formidles gennem denne uforløsende lange scene, der først nærmer sig følelsen af ikke at være indespærret, da stranden dukker frem i panorerende billeder.

Renés hus er også en del af det åbne rum. Det er eksotisk møbleret med udstoppede dyr, roderi og forfald, hvor en af de første kameravinkler viser et fugleperspektiv på Renés værelse. Det er jo netop et frirum fra forældrene og konsekvenser, men det er kun midlertidigt: Først må de gemme sig for moren, siden for farens restriktioner.

Som en del af frihedsoplevelserne hører også det redundante biografbesøg. Den store pjækkedag starter med et biografbesøg, og da familien den eneste gang virkelig fremstår som en helhed, er det efter et besøg i biografens mørke og ud i det åbne rum. Scenen krydsklippes elegant mellem billeder inde fra bilen og større panoramiske bevægelser ud i byrummet, der fremskriver en udfoldelse af familiesammenholdet. Lidt af filmglæden bringes med hjem i lejligheden. Den lange sekvens fra dukketeateret synes også at pege hen mod en hyldest af en mere traditionel form for forestilling – det er jo netop også kun børnene, der nyder det.

Niveaurnes samspil og tematiske implikationer

Karakteristik for værkets billedbrug er lange scener, hvor kameraet hellere bevæger sig end klipper til en ny vinkel. Det ligger en intention om realisme i denne form. Der sker en overblending mellem sekvenser, der giver en nærmest drømmende eller erindrende form, der trækker væk fra realisme, men der kan også være tale om en subjektivering af den tidsløshed, Doinel oplever.

Det er sammenstødene mellem de lukkede og åbne rum i klippingen, der skaber fremdriften. De talrige løbesekvenser med et bevægende kamera møder de socialt klaustrofobiske rum, hvor modstillingerne bliver mere interessante end de mere fragmentariske handlingstråde.

Doinels virkelighedsniveau har de mest bemærkelsesværdige billedeksperimenter, og det sker særligt i afgørende øjeblikke, der kan udpege de tematikker fortællingen kredser om: Forholdet til moren, der både er fascinerende og fremmed, og konfrontationsangsten ved de løgne Doinel bliver presset ud i af de repressive autoriteter. Den lange samtale hos psykologen er en central scene, som Bo Tao Michaëlis skriver: ”den psykologiske og sociale apologi for hele Antoinets opførsel og adfærd holdes stramt tilbage. Og vælger først frem i den meget ætsende og tætte interviewscene hos psykologen”(Holk 1985: 18). Det bliver en afhøring af hovedprotagonisten, der breder lys over resten filmens forløb, og dermed tematiserer den psykologiske skildring af en ung på flugt.

Det er særligt i skolen, at kameraet vandrer rundt og optages af andre handlingssekvenser, end de, der knytter sig nært til Doinel. Optagelserne er prægede af at være samtidige registreringer i dokumentarisk stil. På den ene side er det et karakteriserende miljø for protagonisten, men interessen peger også hen mod en intention om at skildre et skolesystem og give et

generationsportræt. Læreren siger hånligt til klassen: ”*What’ll France be like in 10 years*”, der rammende er en overskrift for mødet mellem den ældre generation og ungdommen. Truffauts første udkast af filmen viser også flere anslag til en kollektivfortælling, hvor Doinels historie ikke er så bærende. (Truffaut 1971)

I hjemmet fylder pligterne så meget, at der ikke er plads til Doinel. Det bliver helt konkret i billedfladen, når Doinel må fjerne de tallerkner, han selv har sat frem, for at kunne lave sine lektier. Sammenklipningen af sekvenser viser, hvordan familien intimiderer hinanden, og kun en enkelt gang nyder Doinels fordybelse i bogen af Balzac. Symbolsk må der selvfølgelig gå ild i alteret for forfatteren, for hjemmet tillader ikke den slags åndelig interesser.

Sammenstødene mellem de lukkede og åbne rum viser, hvordan Doinel helst bevæger sig i fuld fart – og det både i hans fortvivelse og i hans leg med René – men hans bevægefrihed begrænses. Selvom de åbne rum opleves som frihed, er de ikke entydigt en tematisering af et fredfyldt og harmonisk byrum, for også her kan Doinel være efterladt og må stjæle sin føde. Men det er mulighedernes rum, hvor Doinel ikke oplever begrænsninger. Farens pågribelse sker netop *inde* på kontoret: Det er kun i de lukkede rum Doinel oplever repressive instanser. Mens filmens eneste sentimentale moment har afskæringen fra byen som sit tema og dermed en hyldest til bylivet.

De åbne rum udvider sig ved skiftende horisontale og vertikale kamerapositioner, der igen peger hen på en mere dokumentarisk fortælling, denne gang om Paris’ byliv. Åbningssekvensen synes at mime en drengefascination af byen, mens andre passager nærmere virker som et kamera, der som en tilfældig fodgænger opdager Doinel og Renés løben.

Der er en vekslen mellem en fortæller, der kan overskue begivenhederne, som da Maurice udpeges i sit gemmested bag træet – og et kamera, der ved lige præcist så lidt som Doinel (Højbjerg 1996). Det vidende kamera kunne opbygge mere suspense, hvis det lod sin viden være hængende årsager, men det særligt nybrydende for nybølgen er bevægelsen væk fra cause-effect-sammenhænge. Man kan se de spor, *Ung Flugt* stadig har, som levn af elementer fra den traditionelle genrefortælling. Det er snarere det psykologiske portræt og eksperimenterende fortælleform, der interesserer Truffaut. Der udspændes et register af fortælleformer, der strækker sig fra en fokalisering hos Doinel, hvor synsvinklen har forskellige grader af subjektivering til en instans, der olympisk kan overskue større handlingssekvenser.

Truffaut formår at svare på Astrucs efterlysning af psykologiske skildringer, der ikke nødvendigvis er båret af ordets fortælling. Med denne film lagde Truffaut en stil, der er gennemgående for mange af hans senere film. Særligt tematikkerne og det stilistiske freeze-frame-

greb er blevet en del af de genkendelige træk, som tilskueren kan genkende som *authorial expressivity* og bruge i en afkodning af værkerne.

Det er særligt Truffauts billedeksperimenter, der kreativt bruges til tematiseringer, der gør værket særligt. Som instruktøren Franju siger til Truffaut i et fælles interview: ”*You’re making a film dealing with reform schools. So you break cinematic rules*” (Truffaut 1969: 210). Det er en billedteknik, der kommenterer, hvad den viser.

Filmen har ikke blot været afgørende for nybølgen, men også for de senere års ungdomsfilm, der har lært af Truffauts teknikker og gjort dem til en del af deres udtryk.

Konklusion

Truffauts debutspillefilm er et nytænkende og eksperimenterende bølgeslag mod den traditionelle genrefortælling. Værkets niveauer præsenteres med hver deres karakteristiske billedformer og klippemetoder, der både markerer deres forskellighed og samtidig udpeger fortællingens tematikker ved netop at eksperimenterer i de afgørende øjeblikke.

Der sker forskellige former for subjektiveringer af kameraet, hvor nogle lader synsvinklen være Doinels, og andre viser hvordan drengen oplever situationer, der ikke udtrykkes gennem filmens dialog. Det medvirker en mentalisering af fortællingens univers, der modsvarer Astrucs efterlysninger af en filmkunst, der vil noget mere med sine billeder.

De to mere sekundære niveauer dukker op i forskellige sekvenser og udbygger fortællingen om en ung dreng til en samtidsberetning. Deres stil er ofte dokumentarisk inspireret, hvor undersøgelsesområdet både gælder skolesystemet og en hyldest til Paris’ som en mulighedernes by. Det er gennem kontrasteringer af disse niveauer og deres rumlige udtryk, filmen får en fremdrift, der ikke er så meget handlingsbåret, men snarere sker i den visuelle dynamik. Det er netop denne kunst Truffaut fornemt mestrer.

Litteraturliste

- Astruc, Alexandre 1970: "En ny avantgrades fødsel", *Se, det er film – i klip*, Kbh: Fremad (6 ns)
- Bondebjerg, Ib 1993: "Den danske nybølge-film", *Sekvens 1993*, Kbh: Film- og medievidenskab (20 ns)
- Bordwell, David 1985: „The Art Cinema as a Mode of Film Practice“, *Film Theory and Criticism*, Oxford: Oxford University Press (8 ns)
- Bordwell, David mfl. 1993: "Film genres", *Film Art*, McGraw-Hill (15 ns)
- Bordwell, David mfl. 1997: "Narrative as a formal system", *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill (18 ns)
- Graham, Peter 1968: "1: Interview with Francois Truffaut" + "7: Interview with Francois Truffaut (second extract)", *The New Wave*, London: Secker & Warburg (5 ns) + (24 ns)
- Holk, Iben (red.) 1985: "Paris åben by" i *Truffeaut – tolv film-essays*, Kbh: Centrum (20 ns)
- Højbjerg, Lennard 1996: "Fiktions-genrens fortælleformer", *Fortælle teori*, Kbh: Akademisk Forlag (7 ns)
- Ingram, Robert 2004: "Visual Motifs" + "Father Unknown 1932-1959", *Francois Truffaut – Film Author 1932-1984*, Los Angeles: Taschen. (13 ns)
- Langkjær, Birger 1996: "Det melodramatiske epos", *Filmlyd og filmmusik*, Kbh: Museum Tusulanum. (17 ns)
- Larsen, Peter 2005: "Nye toner", *Filmmusikk*, Oslo: Universitetsforlaget (20 ns)
- Jensen, Niels 1973: "Moderne film", *Filmkunst*, Kbh: Gyldendal (20 ns)
- Neupert, Richard 2002: "Cultural Contexts: Where Did the Wave Begin" + "Francois Truffaut: The New Wave's Ringleader", *A history of the French new wave cinema*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press (40 ns) + (23 ns)
- Thompson, Kristin 2001: "Basic Techniques of progression", *Storytelling in the new Hollywood*, Harvard: Harvard University Press (46 ns)
- Truffaut, Francois mfl. 1969: "Interview with Georges Franju" + "Two Interviews" + "Four Critics", *The 400 Blows - a Film By Francois Truffaut From a Filmscript By Francois*, New York: Grove Press (7 ns) + (21) + (20)
- Truffaut, Francois 1971: "Introduktion: Who Is Antoine Doinel?" + "The 400 Blows", *The adventures of Antoine Doinel – four screenplays*, New York: Simon and Schuster. (8 ns) + (30 ns)
- Chatman, Seymour 1999: "What novels can do that films can't", *Film theory and criticism*, Oxford: Oxford university press (13 ns)

DVD-udgave:

Truffaut, Francois 2006: *The 400 Blows*, Cinema Club, 2 entertain