

PALLE SCHANTZ LAURIDSEN

BØRNENES BYER

Inden for de seneste år er der skrevet ganske meget om byer og film (jf. litteraturlisten). Byfilmens kanon er ved at være på plads, og det ville være nemt at finde yndlingsfilm blandt disse kanoniske film.

For ikke at fortsætte ad et spor, der allerede er lagt, skal jeg dog i denne lille opsats behandle to byfilm, som jeg aldrig selv har set omtalt i diskussioner af filmens byer. Det drejer sig om to efterhånden alderstegne film, Astrid Henning-Jensens *Palle alene i verden* (1949) og Albert Lamorisses *Le ballon rouge* (1956). Altså om to børnefilm, hvor byen spiller en central rolle.

Men først kan det være på sin plads at ridse byfilmens kanon op. Den består i grove træk af tre typer film: tidlige dokumentarfilm, 20'ernes storby-symfonier og fiktionsfilm med byen som klangbund.

Byfilmens kanon

De tidlige og korte *dokumentarfilm* fra de første filmmagere, fx de franske Lumière-brødre og deres udsendte folk over den ganske verden, ses som udtryk for den intime sammenhæng mellem det nye medie, filmen, og det urbane (jf. Charney & Schwartz 1995; Gunning 1994). Det var den slags film, der var attraktioner i varietéteatre og rejsebiografer i filmens første tid; film, der fx viste menneskevrirmlen og trafikken i de store byer eller urbane begivenheder som „Brandvæsenet rykker ud“. Der var bevægelse og stor ståhej på disse tidlige film.

I 1920'erne havde filmen opnået så tilpas megen anerkendelse som medie og kunstform, at avantgarden kunne bruge den til at skildre erfaringer med og opfattelse af byen, ofte i form af kalejdoskopiske, delvist iscenesatte, såkaldte *storby-symfonier*. I det nye Sovjet producerede Dziga Vertov den refleksive byfilm *Manden med kameraet* (1921). I Paris lavede Alberto Cavalcanti sin *Rien que les heures* (1926), og i Berlin iscenesatte Walter Ruttmann storby-symfonien over dem alle, *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* (1927) (jf. Weihsmann 1998). Man kan også se det afsluttende københavnsafsnit i PH's *Danmark* (bedre kendt som *Danmarksfilmen* (1935)) som et eksempel på en storby-symfoni.

Eftersom filmene ofte udspiller sig i – og ganske konkret er lavet i – byer, er mængden af *fiktionsfilm*, der har byen som klangbund næsten uendelig. Til kanonen hører dystopier som Fritz Langs *Metropolis* (1926) og dens nyere parallel Ridley Scotts *Blade Runner* (1982), der har henholdsvis New York og Los Angeles som inspirationskilde, men også en film som Jacques Tatis modernitetskritiske *Play Time* (1967) hører hjemme på denne meget lange liste. Det samme gør Woody Allens (f. 1935) og Martin Scorseses (f. 1942) mange New York-film (*Manhattan* (1979) og *Taxi Driver* (1976) kan stå som eksempler), der har tiltrukket sig opmærksomhed som eksempler på, hvor forskelligt to jævnaldrende instruktører kan værdisætte det urbane. Hos Allen er upper east side, Manhattans rigmandskvarterer, en sikker havn i en forvirret verden, mens sydligere kvarterer på Manhattan sammen med andre kvarterer i New York, The Bronx fx, skildres med megen angstfuld indlevelse hos Scorsese (jf. Kruth 1998; Jensen 2003).

Vender vi blikket mod den hjemlige filmproduktion, er det ikke mange danske film, der kan siges at have byen som tema. Måske fordi vi danskere aldrig rigtigt har haft fornemmelsen af, at der fandtes egentlige metropoler inden for vort lands grænser. Således er København ofte blevet skildret som bestående af små landsbyer af typen „Huset på Christianshavn“ (jf. Fledelius 1998), og vi skal helt frem til det seneste årti, før andre danske byer på film får tillagt noget, der bare ligner urbanitet. Ålborg fik det i Niels Arden Oplevs debutfilm *Portland* (1996) med Anders W. Berthelsen og Iben Hjejle, Århus fik det – ikke hos Nils Malmros – men hos Aage Rais Nordentoft, i hvis *2 ryk og en aflevering* (2003) århusianske villakvarterer og etageejendomme spillede en central rolle i miljøskildringerne. DR1's *Taxa* (56 episoder, 1997-1999) har med sine nattebilleder fra Istedgade og Vesterbrogade gjort sit til at urbanisere københavnerbilledet, selv om alle hovedpersonerne jo havde en sikker familiemæssig basis i Krone Taxas nærmiljø, og der findes da også film, som skildrer København som en storby, fx Sune Lund-Sørensens filmatisering af Dan Turells hårdkogte krimi *Mord i mørket* (1986) og Nikolaj Winding Refns to første film, *Pusher* (1996) og *Bleeder* (1999).

Barndommens by

Det er en kendt sag, at børn skal vantrives i byen. Der er ingen træer, de kan kravle i, ingen jord, de kan svine sig til i, ingen udfordringer til deres kreative sider. Tilmed er luften fyldt med skadelige stoffer fra bilernes udstødning, og også støjniveauet er skadeligt. Ikke sandt?

Det er imidlertid ikke alle film, der har fanget denne pointe om bylivets skadelige indflydelse på barndommen. I Astrid Henning-Jensens *Palle alene i verden* (1949) og Albert Lamorisses *Le ballon rouge* (1956), to af børnefilmens byklassikere, skildres byen med en nærmest pastoral poesi, der i en slags poetisk realisme forlener den med et drømmeagtigt skær. For en voksen, nutidig seer, der som jeg, i parentes bemærket, ikke har set filmene som barn og derfor heller ikke har dem liggende på lageret for gode barndomserindringer, hviler der en stemning af, hvad jeg vil kalde *fantasmatogorisk melankoli* over de to film. Over fx, at det Paris, *Den røde ballon* udspiller sig i, ikke findes mere. Hvis det altså nogensinde har fandtes. På bagsideteksten til min videokopi af filmene kan man læse, at filmene er optaget i „un Paris de rêve, celui des années 50“, et drømmenes Paris, 1950'ernes! Men gaderne er – eller *var* – rigtige nok; filmene blev

udelukkende optaget *on location*. Og det drømmeagtige ved Paris ligger ganske meget i fortællingens imaginære karakter og i fotografen Edmond Sechans technicolorbilleder fra en tid, vi ellers mest husker i sort-hvid; farvefilmen var ikke almindeligt udbredt i 50'erne, hvor den stort set kun fandt anvendelse i historiske dramaer fra Hollywood. Hverdagen var sort-hvid for 50 år siden!

Hver gang jeg, siden jeg første gang så filmen, har været i den franske hovedstad, har jeg – forgæves naturligvis – forsøgt at genfinde et 1950'ernes Paris, hvor små og store, gamle Citroëner kører rundt i gaderne mellem busser med åben bagperron, hvorfra man kunne se boderne langs fortovene; hvor man kunne blive væk i smalle gyder, hvis huse trængte gevaldigt til at blive renoveret eller nok snarere at blive revet ned, og hvor uvorne knægte skød med slangebøsser på byggetomter. Hvor heste stadig synedes i gadebilledet, og en glarmester gik rundt med ruder på et stativ på ryggen og falbød sine varer og tjenesteydelser. Alt sammen noget, man ser i filmen.

En indlysende grund til, at jeg aldrig har fundet filmens Paris, er, at jeg har ledt et forkert sted. Jeg har, indtil jeg fik kigget nøjere efter i forbindelse med arbejdet med denne artikel, troet, filmen foregik på Montmartre, hvorfra man har en enestående udsigt over Paris, sådan som man også har det i filmen. Men holder man øje med busstoppesteder og -numre i filmen, og læser man credits, kan man overbevise sig selv om, at filmens centrale locations ligger i Paris' østlige, 20. arrondissement lige nord for Père Lachaise-kirkegården ved Rue de Ménilmontant og Rue des Pyrénées.¹

Denne faktiske fejlplacering af filmens univers ændrer ikke ved det forhold, at der er noget imaginært fortidigt over den.



Den fantasmatiske melankoli, filmene får frem i mig, betyder, at det rykker i mig og gør mig lidt trist, måske på samme måde som det skete for Roland Barthes, der skrev om den punktumeffekt, der kunne opstå i ham i forbindelse med bestemte billeder, fx billedet af den dødsdømte Lewis Payne, der iført håndjern venter på at blive hængt: „*Han skal dø*. Jeg læser på samme tid: *Det vil ske, og det er sket*” (Barthes 1983:117). Den byverden, disse film skildrer, vil forsvinde – og er forsvundet. Hvor blev førkrigs-Citroënerne af? Vi ved, de forsvinder, ligesom ismejeriet og DC3’eren fra *Palle alene i verden* gør det – ligesom sporvognen, der tilmed forsvandt, da bogen blev udsendt i en ny udgave i 1974, to år efter den sidste sporvogn kørte i København.

Melankolien er fantastisk i den forstand, at det savn, der vækkes, ikke er reelt. Jeg har som barn aldrig kendt hverken København eller Paris i de perioder, filmene udspiller sig i – og heller ikke de to film er kommet til mit kendskab, før jeg blev voksen. Alligevel anslår de nogle strenge i mig, som bringer om ikke erindringer, så stemninger frem. Det er ikke alle film, der kan det. Slet ikke alle børnefilm! Men det sker, når jeg ser såvel *Den røde ballon* som *Palle alene i verden*. Og det sker hver gang.

Palle alene i verden

Skal jeg kort rekapitulere de to film, kan jeg starte med den ældste, *Palle alene i verden*. Som forlægget, Jens Sigsgaards børnebog fra 1942, skildrer denne sort-hvide film drengen Palles drøm, der foregår i et mennesketomt København uden lyde. Da han til slut vågner og kalder på sin mor (Lily Broberg), bebrejder hun ham, at han har ødelagt familiens paraply, men den knækkede, som han siger, „når jeg faldt ned i en sky“ på vej fra månen, hvad vi lige har set ham gøre – så filmen tilkender Palles drøm en vis realitetsforankring.

Som tilfældet er i René Clairs herlige *Paris qui dort* (1924), nyder vor hovedperson indledningsvis den frihed, der opstår, når alle autoriteter er forsvundet – „Der er ingen børn og heller ingen mennesker“, som han konstaterer med den fortællestemme, der sammen med Herman D. Koppels musik udgør filmens lydside. Med et stjålet blik mod forældrenes tomme soveværelse springer han elegant morgenvasken og tandbørstningen over, tager siden for sig i slikforretningen, opfylder sine drømme om at være såvel vognstyrer på en sporvogn som at køre brandbil og at være pilot i et SAS-fly til månen, tager penge i en bank, har frit slag i en „Legetøjsbazar“ og går i biografen. Ret hurtigt finder han ud af, at det ikke er sjovt at være alene i verden, så han er glad, da han endelig vågner rigtigt og kan forsikre sig om, at såvel moderen som faderen og alle de andre kendte personer er der endnu. Det eneste, der ikke har været væk, er Palle og den synlige verden, in casu: byen København med sine gader, butikker, parker, transportmidler og institutioner. Palle færdes trygt i byen. Han fjerner trodsigt et „Græsset må ikke betrædes“-skilt på plænen foran Rosenborg, kører svimlende ture i en linje 2 og senere i en brandbil og forsvinder i en Chaplin’sk komposition ud (jeg tænker på slutningen af *Moderne tider*) ad landevejen mod lufthavnen.

Ud over at være tomt for mennesker og lyde er byen altså tryk for den omkringvandrede Palle. Mest stemningsfuldt er det om morgenen: Helt isoleret og nærmest kun afbildet som en prik i de ekstremt velkomponerede billeder bevæger Palle, der stadig er ved godt mod, sig rundt i de lange skygger hen over vejen ved sit hjem² og går *en silhuet*

i spejlbillederne af husene langs den regnvåde Gammel Strand. Det er en *urban pastorate*, der vil noget.³



Den røde ballon

Palle alene i verden vandt i 1949 en af de fem kortfilmspriser, der dengang blev uddelt ved Filmfestivalen i Cannes: prix pour le sujet, altså en pris for filmens emne. I 1956 vandt *Den røde ballon* kortfilmens gyldne palmer ved samme festival, og året efter fik den en Oscar for årets bedste originalmanuskript.

Begge film klarede sig dermed godt i samtiden, og sandelig om ikke datidens skarpeste franske filmkritikere helligede *Den røde ballon* deres opmærksomhed. André Bazin opfattede den som et eksempel på „imaginær dokumentarfilm“, en karakteristik, Lamorisse på pudsig vis lægger op til allerede i forteksterne, hvor man kan læse, at filmen er blevet til under medvirken af børn fra Ménilmontant-kvarteret og af pariseregnens balloner!

Bazin roste ydermere Lamorisse for med denne film at have skabt et enestående eksempel på en ægte film, som udviser simpel fotografisk respekt for rummets enhed. For nok er det, vi ser, magisk, men det foregår for øjnene af os uden brug af klip. Når titelballonen følger efter filmens forskellige personer, ser vi det ske. Det kan godt være, instruktøren står og trækker i en usynlig line for at styre ballonen, men alligevel. Vi ser ikke først et billede af en dreng og så et billede af en ballon. Vi ser begge dele samtidig.⁴

Bazins protégé, den senere så berømte filminstruktør François Truffaut, så nok *Den røde ballon* som en af de smukkeste farvefilm, der nogensinde var lavet, men han brød sig ikke så meget om den alligevel. Han fandt den kunstig og anså dens dramatiske løsninger for nemme og dens kunst for ren dekoration.

Drengen og byen

Det kan undre, at hverken Bazin eller Truffaut diskuterer filmens forhold til byen. Det er ellers ganske centralt. Men så er der jo noget til en anden én at skrive om.

I *Den røde ballon* færdes drengen Pascal ubesværet i Paris' gader. De få gange, vi ser ham indendørs, kigger han ud på ballonen, og vi ser ikke det indendørs rum omkring ham.

Pascal er, som Palle, alene i verden – om end på en anden måde. Der er godt nok masser af mennesker omkring ham, men de voksne er strenge autoriteter, og jævnaldrende venner og fortrolige har han ingen af. Ikke før han møder den røde ballon, som han starter med at „befri“, da han finder den bundet til en lygtepæl på en udendørs trappe. Ballonen er ikke for fastholdere, så den finder sig ikke i at blive holdt i snor, men bestemmer selv, hvor den vil hen. Over for Pascal udvikler den imidlertid hurtigt en hengivenhed, der gør, at den følger ham på gaden – også når han kører i bus – og venter på ham, mens han er i skole. Den bliver også hængende uden for hans vindue natten over, da en ældre kvinde – hans bedstemor?⁵ – forbyder ham at have den med indenfor.⁶

Pascal bliver tæt knyttet til sin røde ballon; den bereder ham dog visse problemer i skolen, hvor inspektøren efter den første dag omhyggeligt at have noteret sig, at Pascal kommer for sent medbringende en ballon, næste dag låser Pascal inde, eftersom hans ballon afstedkommer for megen tumult i klassen. Ballonen kan han ikke spærre inde, så da han forlader skolen for at gå til et vigtigt møde, følger den efter og driller ham. Herefter indtræder den fase i filmen, hvor Pascal står i stadig fare for at miste sin ballon; en fase, hvor byen trækker sig sammen omkring ham og fremkalder angst.



De muligheder, som trapper, gader og busser tidligere har tilbudt, forsvinder i et labyrintisk rum af smalle (blind)gyder, hvor Pascal bliver jagtet rundt af en gruppe drenge.

Himlen forsvinder fra mange af billederne, og efter et forgæves forsøg får drengene til slut held i deres forehavende. De fører ballonen til en byggetomt, hvor de kaster til måls efter den med sten, og mens luften langsomt siver ud af den anskudte ballon, forsvinder al lyd fra filmens univers. Da ballonen „dør“, sker der imidlertid et mirakel. Overalt i Paris river balloner sig løs, og grønne, hvide, blå og røde balloner stævner mod den byggetomt, hvor Pascal sidder og sørger over sin tabte ven. Lykkelig samler han alle ballonerne, og sammen svæver de bort over Paris' tage. Filmens allersidste sekunder er de eneste, hvor byen ikke er i baggrunden. Her er Pascal fri – fri for autoritære voksne, fri for ondskabsfulde børn, fri for sin ensomhed.



Den særlige stemning, der hviler over *Den røde ballon* kan lokaliseres til flere forhold. Selv om filmen umiskendeligt foregår i Paris, hører man stort set ikke fransk i filmen. Den har ingen dialog af betydning, for det bånd, der opstår mellem Pascal og hans nye ven, ballonen, kan ikke knyttes ad verbalsprogets vej. Ved således af forståelige årsager at undgå den dialog, der altid vil foregå på et bestemt sprog, bevæger filmen sig væk fra det lokale, hen mod det universelle. *Den røde ballon* bliver fortalt med technicolor-billeder, reallyd og med Maurice le Roux' musik, der gør sit til at skabe filmens særlige stemning, blandt andet ved hjælp af et karakteristisk valsetema som ledemotiv til Pascal. Det samme gælder selve historien og dens temaer om ensomhed over for venskab, barnets verden over for de voksnes verden, indespærrethed over for frihed, den grå,

jordiske by over for den himmelske udfrielse: Filmen er ikke fri for religiøse overtoner. Det kunne tale for, at byen er ubehagelig i filmens univers. Her færdes de voksne forbudsinstanser (inspektøren, bedstemoderen, vagten) og fjender (gadedrengene); et jordeliv, Pascal udfries fra, da han svævende under snesevis af balloner driver ud af filmen med kun himlen som baggrund. En himmel, man ellers næsten ikke ser i filmens løb. Men i byen er der også alle de børn og voksne, der bare kigger langt og smilende efter drengen og hans ballon; så byen er langt fra entydigt negativt markeret i filmen.

Der er scener af lyrisk karakter, hvor handlingen træder i baggrunden til fordel for skildringer af livet i byen. Filmens allerførste scene er et markant eksempel. Med forgrundens huse i silhuet mod den lyse, douce rosa morgenhimmel træder Pascal ind i filmen. Sådant er byen, mens der er fred. En tilsvarende morgenstemning skildres på filmens anden dag, hvor en kort montage viser, hvorledes byens liv kommer i gang: Postbuddet går sin runde, glarmesteren vandrer rundt i gaderne.

Men det er ikke bare den vågnende by, der er skildret med varme. Den levende by er



ikke det mindste farlig for Pascal og hans ballon. Befriende er dels scenen, hvor Pascal løber hen ad et fortovej med kameraet „kørende foran sig“, og dels scenen, hvor kameraet fra en ophøjet position viser, hvordan ballonen også følger Pascal, når han kører i bus gennem de trafikerede gader. Der er søde og sjove scener, der skildrer forholdet mellem drengen og hans ballon. De leger skjul med hinanden, og da de senere på et loppemarked hver for sig har demonstreret deres ensomhed – Pascal ved at betragte et maleri af en jævnaldrende pige, ballonen ved at spejle sig – vækker en pige med en blå ballon deres interesse. Især er den røde ballon interesseret i den blå. Den slags oplevelser kan byens rum tilbyde drengen og hans æteriske ven.



Byen og børnelivet

De to film minder ganske meget om hinanden. Selv om de udspiller sig i hver deres by, er tiden stort set den samme: Vi er i rekonstruktionstiden ikke så længe efter anden verdenskrig.

Byens faktuelle status er dog forskellig i de to film, fordi den ikke-realistiske verdens indtog i de to fiktioner er forskellig. I *Palle alene i verden* vandrer den drømmende hovedperson rundt i en irrealiseret by uden lyde, uden mennesker. Han færdes indendørs og udendørs, i et affolket byrum og i tydelige kulisser. Uanset hvor drømmeagtigt byen omvendt er skildret i *Den røde ballon*, er det drømmeagtige ikke knyttet til byens faktuelle status, der aldrig betvivles. Det er knyttet til ballonen, der bare pludselig er der og bliver Pascals ven, da han har befriet den i filmens start.

I forhold til filmens skildringer af byen er det imidlertid vigtigt at huske, at de begge sender deres hovedperson, en 6-årig dreng, rundt i en stor by, og begge har det godt med dét, så at sige. I disse film er byen ikke *per se* et farligt sted, hverken for „børn eller mennesker“. Der er store grader af frihed i byen og et stort oplevelsespotentiale. Muligheden – hvad enten den skildres som Palles drøm om at flyve til månen eller som Pascals himmelfart, hvor ballonerne løfter ham mod himlen – er der for filmens drenge. Men ikke som en udfrielse, en flugt, fra en helt igennem utilfredsstillende byverden. Snarere som en ekstra dimension af livet i byen.

Noter

1. Så er der noget at gå efter i Paris en anden god gang. Det er det, man kalder *location hunting*: en beskæftigelse, der ganske enkelt består i at finde steder, man har set på film. Derved følger man fortællinger til virkeligheden, samtidig med at man følger virkelighed til fortællingen.
2. Location huntere vil måske finde det interessant at vide, at Palle boede på hjørnet af Dronningensgade og Sankt Annæ Gade ved Frelserkirken på Christianshavn.
3. Tanken om urbane pastoraler er hentet fra Berman (1982).
4. Bazin ville af samme grund ikke have brudt sig om *Palle alene i verden*. Hans dictum „Montage interdit“ (klipning forbudt) bliver voldsomt overtrådt i skildringen af Palles ture med sporvognen, brandbilen og flyet. Det skyldes således klipningen, at man får indtryk af, at Palle selv kører brandbil. Og da han flyver til månen, er modelarbejdet så tilpas tydeligt, at man ikke ligefrem kan tale om respekt for rummets enhed.
5. Eva Westergren (2004) udnævner den ældre kvinde til at være Pascals farmor.
6. Det er det, der får Truffaut til – fejlagtigt – at opfatte ballonen, ikke som Pascals ven, men som hans tjener, der følger ham i tre skridts afstand.

Litteratur

- Bazin, André
1958 Montage interdit. I: A. Bazin: Qu'est-ce-que le cinéma 1. Editions du Cerf.
- Berman, Marshall
1982 All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. New York: Simon and Schuster.

- Charney, Leo & Vanessa R. Schwartz (eds.)
1995 Cinema and the Invention of Modern Life. Berkeley: University of California Press.
- Fledelius, Karsten
1998 København som Metropolis. Forekommer den overhovedet i dansk film? I: P.S. Lauridsen (red.): Filmbyer. Hellerup: Spring.
- Gunning, Tom
1994 Cinéma des attractions et modernité. Cinémathèque 5:129-39.
- Henning-Jensen, Astrid
1999 Da verden var vores. Astrid Henning-Jensen fortæller til Barbara Gress. København: Aschehoug.
- Jensen, Jan Oxholm
2003 Blik for New York City ... i Martin Scorseses Taxi Driver og Woody Allens Manhattan. København: Frydenlund.
- Kruth, Patricia
1998 New York fortolket. Metropolen set gennem Martin Scorseses og Woody Allens linser. I: P.S. Lauridsen (red.): Filmbyer. Hellerup: Spring.
- Lauridsen, Palle Schantz
1998 Filmbyer. Hellerup: Spring.
1999 Byens konkyliesang. Hellerup: Spring.
- Truffaut, François
1975 Les films de ma vie. Paris: Flammarion.
- Weihsmann, Helmuth
1998 Storby-symfonier. Byen som forevisnings- og repræsentationssted i den tidlige film. I: P.S. Lauridsen (red.): Filmbyer. Hellerup: Spring.
- Westergren, Eva
2002 Den röda ballongen. Svenska Filminstitutet, Zoom 2. (http://www.sfi.se/sfi/images/_pdf_files/se_pa_film/skolebio/filmhandledning/rodaballong.pdf) 21.7.2004.

Film

- Lamorisse, Albert (manuskript og instruktion)
1956 Le ballon rouge.
- Henning-Jensen, Astrid (instruktion)
1949 Palle alene i verden.