

Film pr. computer

Francis Coppola mener, at hans nyeste film, »One From the Heart«, vil revolutionere filmindustrien. Kaare Schmidt og Mogens Svane har besøgt Coppolas Zoe-trope-studie under optagelserne til filmen, og de fortæller her om den og om teknikken bag

Nastassia Kinski i en scene fra »Elskede, jeg hader dig«



Francis Coppola – der har droppet mellemnavnet Ford – har just inkasseret en kombineret publikums- og anmelder-fiasko med »One From the Heart« (Elskede, jeg hader dig). Filmen er heller ikke vellykket – trods en usædvanlig indsats af ideer, eksperimenter og effekter, over et års produktionstid, og en 25 millioner dollars investering. Men den er interessant for sin produktionsteknik – som endda indirekte tematiserer. De 25 millioner (225 mio. kr. efter dagens kurs!) er da også i nok så høj grad gået til indkøb og indkøring af teknik. Planen var faktisk, at filmen skulle have været kvalitet til ingen penge (budget: 8 mio. dollars) og dermed have vist den nye tekniks fordele. Fordelene blev det jo ikke til, men teknikken er der. Det er eksperimentalfilm for alle pengene.

»One From the Heart« foregår i Las Vegas.

Et ungt par (Frederic Forrest og Teri Garr) trisser rundt i dagligdagens trummerum, og efter et skænderi går de ud hver for sig for at finde en drømmepartner. Det lykkes for dem begge (med hhv. Nastassia Kinski og Raul Julia), men efter nattens svirrerier finder HAN ud af, at HUN alligevel er den rigtige. Han indhenter hende i lufthavnen, hvor hun er på vej til drømmemøen med drømmeprinsen. og de finder sammen igen.

Story'en er tynd, men det er bevidst. Dens skematiske præg skal lede tankerne over på det »eventyr«, som kendes fra den gamle musical med dens poetiske, fantasifulde og drømmeagtige form. Det er da også forholdet mellem virkelighed og drøm, der tematiseres. De to hovedpersoner er så ordinære, at de nærmest er kedelige. Deres hverdag er ligeså »realistisk«, han skrotter biler og hun

arbejder i et rejsebureau – og så drømmer de ganske ordinært om henholdsvis at lave store penge og at rejse til drømmeland. De drømme realiseres ikke, de er for realistiske, for almindelige. Til gengæld oplever personerne en aftens musisk livsudfoldelse, som man kun kan opleve det i filmens eget drømmeland.

Handlingen samles om drømmene på samme måde som f.eks. i musical-klassikeren »On the Town« (Sømand på vulkaner, 1949), hvor søfolkene på landlov render rundt i New York for at finde deres drømme-piger og derefter vender tilbage til skibet (dagligdagen = »virkeligheden«). Coppolas intention er at modernisere musical'en ved at bruge dens skema men ændre dens grundelementer. Musical'ens bevidst »urealistiske« sang og dans er væk. Dansescenerne

udspringer »naturligt« af Uafhængigheds-dagens festivitas, og sangene forekommer udelukkende som underlægningsmusik. Men det urealistiske præg er der alligevel. Sangene kommenterer hele tiden handlingsgang og personernes tanker, og selv om dansen er realistisk motiveret, så foregår den – ligesom resten af filmen – i tydelige kulisser.

Kulisserne forestiller spille- og show-byen Las Vegas, der med de flotte facader og de mere flossede realiteter symboliserer drøm/virkelighed-temaet. Hvis filmen havde været optaget on location, så ville det typisk have lagt op til en virkelighedsbeskrivelse (»bagsiden af medaljen«), f.eks. ligesom location-præget i Coppolas tidlige »The Rain People« (Flygtig som regnen, 1969) gør det. Men alt er optaget i studiet, hvor Vegas er genskabt med kulisser og miniaturer. Målet har ikke været at vise det virkelige Vegas – så havde været langt lettere at optage on location – men derimod et stiliseret billede af byen, et drømmebillede, ligesom vi finder det i musical'en (som f.eks. »On the Town«s New York, der er made in Hollywood).

Der vendes altså op og ned på drøm og virkelighed. Personernes drømme er virkelige nok – som drømme – mens deres virkelige omgivelser – deres virkelighed – er en drøm, en illusionsbrydende filmkonstruktion. Vi bliver simpelthen gjort opmærksom på, at det her er film. Temaet benyttes dermed ikke kun i forhold til personer og handling, men også i forhold til filmen som sådan. Og Vegas fungerer også som udtryk for Hollywood, for filmverdenen og for filmens illusions- og drømmemageri.

Det er derfor også et bestemt Hollywood, det drejer sig om, nemlig det gamle studiosystem, hvis industrielle produktionsmåde gav det tilnavnet drømmefabrikken. I masseproduktionens dage, i 20'erne, 30'erne og 40'erne, blev film optaget i studiet. Medarbejderne var fastansatte, al teknikken var indenfor murene, og derfor kunne det hele foregå yderst rationelt. Masseproduktionen blev opgivet i konkurrencen med TV, som også overtog produktionsmåden. Coppola mener nu, at den gamle rationalisering må genindføres, og at moderne elektronik – som TV ellers har været ene om at udnytte – gør det muligt. Men filmindustrien er konservativ, så Coppola må bevise sine ideer på egen hånd.

Derfor er »One From the Heart« optaget i hans eget Zoetrope-studie, der også har fastansatte medarbejdere og egen effektafdeling (alle de store selskaber, bortset fra Disney, har ellers solgt deres effektafdelinger fra og køber effekter hos specialiserede småfirmaer). Desuden er benyttet elektronik på alle stadier i produktionen. Det er disse forhold bag kulisserne som Coppola vil have frem i sin film. Det er en film, der fortæller om sig selv – som film – ligesom også flere film af Lucas og Spielberg (der også går deres egne veje) bevidst spiller på vort kendskab til den illusionsverden, som de udspiller sig i (f.eks. »Raiders of the Lost Ark« (Jagten på den forsvundne skat, 1981), der forudsætter, at vi kender effekterne).



Raul Julia og Teri Garr i »Elskede, jeg hader dig«

Når vi i starten kommer kørende ind til Vegas og ser billboards, telefonpæle, ørken og bjerge bag de kørende, så er det altså ikke meningen, at vi skal tro på, at der ser sådan ud. Landskabet er en model, som det tog et halvt år og 200.000 dollars at bygge. Alene de 15.000 miniaturelamper, på størrelse med knappenålshoveder, gav næsten uoverstigelige problemer – de måtte fremstilles af et specialfirma, som efter sigende er det eneste i verden, der kan gøre det. Vi skal blive imponeret over, ikke ligheden med virkeligheden men over, hvor flot modellen er. For at gøre det helt godt har man endda lavet bygninger, der ikke findes i Vegas. Desuden er de forskellige lokaliteter opbygget i Zoetropes ni lydstudier, hvor f.eks. gadescenerne har det rigtige perspektiv malet på bagvæggen, men samtidig skal man kunne se, at det er malet på bagvæggen. Hele lufthavnsbygningen er opbygget i studiet, og når flyet letter lige over bygningen, vil alle være klar over, at det kan man ikke. Men film kan – og det er det, det drejer sig om!

Ligeledes er det meningen, at tilskueren skal kunne se, at der er benyttet elektronik i

film. En del effekter falder inden for det, man forbinder med TV-æstetik. Flere overgange fra scene til scene foregår ved at baggrunden – f.eks. en stuevæg – i én scene pludselig bliver levende med en anden scene, som gradvis overtager billedet, mens personerne fra den oprindelige scene først bliver til silhuetter og derefter tones helt ud. Det overraskende er den æstetiske virkning – illusionsbruddet – mens teknikken kendes til hudløshed fra TV-shows, TV-avisen o.s.v. Et andet eksempel er Frederic Forrests møde (drøm/virkelighed) med Nastasia Kinski: et kæmpe reklameskilts neonansigt bliver pludselig til Kinskis levende ansigt, i samme blå farvetone. Eller hun bliver til indholdet i et neonchampagneglas. Igen typiske effekter fra TV-shows, der da også af og til viser eksempler på en original fantasiudfoldelse, som er muliggjort af elektronikken og samtidig er frigjort fra fiktions illusionskrav. Det er denne form for sprudlende (jfr. champagnen) fantasi, som udtryk for produktionsmæssigt og teknisk frihed, der er Coppolas egentlige ærinde.

Når filmen alligevel forekommer kedelig, er det nok fordi han har gjort mere ud af temaet film end af filmtemaet selv. Filmen fungerer ikke rigtig som film. Personerne er kedelige, skuespillerne er kedelige, og mu-

sikken er søvndyssende (jeg tror, at musik som i »Fame« ville have hjulpet gevaldigt). Men teknisk er filmen vellykket og delvis nyskabende.

Det nye er ikke, at tingene ikke er set før, men at studieoptagelse og special effects i dag er dyrt i den almindeligt benyttede produktionsmåde, og at det i stedet kan billiggøre produktionen, når man anvender de muligheder, som elektronisk giver.

Forskellen i produktionsomkostninger mellem film og TV er himmelråbende og er ikke kun begrundet i kvalitet men også i teknik. Videobilledet kan umiddelbart styres med computere. F.eks. har ABC-TV i Hollywood en computer, der kan styre farven i hvert enkelt punkt i videobilledet. Og farvebalance er helt afgørende for sammensætningen af baggrunds- og forgrundsoptagelser, som bl.a. er nødvendig ved anvendelsen af miniaturer. Det samme gælder bevægelseskoordinater, når der f.eks. bruges modeller i forskelligt størrelsesforhold. Sådan noget er meget vanskeligt og meget dyrt at lave med filmt teknik, men simpelt og billigt på elektronik. Lucas' »Star Wars« (Stjernekrigen, 1977) viste vejen for filmindustrien. Her opnåedes for første gang samme »rum-effekter« som i Kubricks dyre »2001« (1968) for små penge. Man brugte gamle VistaVision kameraer, hvor filmen kører vandret, så billedformatet løbende kan ændres, og styrede kamerabevægelser og format i forhold til de forskellige modeller gennem computerkodning.

Noget tilsvarende findes i »One From the Heart«, hvor vi ganske vist er nede på jorden, men det gør det ikke lettere. Under en biltur cirkler kameraet omkring en person i bilen, og hele vejen rundt er både belysningen af ansigtet og baggrundsperspektivet perfekt. Begge dele er et mesterstykke. Til TVs flerkamerateknik benyttes udifferentieret overblikslens, så belysningen er god for de forskellige kamerapositioner. Men så har man heller ikke det perfekte lys for det enkelte kamera. Det er en væsentlig grund til, at filmfolk sværger til etkamerateknikken. Så kan man bare ikke lave en cirkelbevægelse, der giver samme lysproblem som flerkamerateknikken har. Men Coppola kan, i kraft af computerberegning af lysstyrke og kamerabevægelse. Det samme gælder baggrundsperspektivet ved studieoptagelser. Tænk bare på den nærmest flydende effekt, det giver, når der er brugt bagprojektion ved bevægelser (typisk biler og tog). Man klarer det i reglen i dag ved at gå on location, men i studiet og med modeller kan problemet først løses, når alle bevægelser kan koordineres. Derfor kan computere gøre det muligt at bringe filmproduktionen tilbage til studiet.

Alle effekter i »One From the Heart« er lavet på film men gennemprøvet først på video og derefter computer-beregnet, så bevægelser og farvetoner lå fast, når der kom film i kameraerne. Coppola regner med, at videoteknikken snart vil blive så god, at den kan erstatte 35mm filmen – og så vil man både kunne optage, fremvise og distribuere film elektronisk, d.v.s. kunne styre alt under optagelserne og derefter transmittere den færdige film direkte til fremvisning i biogra-

ferne, ligesom man i dag sender TV til hjemmene.

At ideerne ikke er grebet helt ud af luften, fremgår af, at noget af det allerede er forsøgt. Coppola har selv lavet et par kortfilm på Sonys nye High Definition Video, som på en lille flade (men ikke et biograflærred) påstås at stå mål med 35mm film. De æstetiske muligheder, som videoteknikken giver biografilm, fremgik allerede i 1971 af Frank Zappas eksperimentalfilm »200 Motels«, der var optaget helt på video og så overført til film til biografdistributionen. Hurtigheden i videoteknikken fremgik af 1976's »Victory at Entebbe« (dengang det gjaldt om at komme først med filmen om israelernes raid i Uganda), der blev optaget på video til TV (hvor man ellers laver drama på film) og overført på film til biograferne. Her var linierne i billedet dog temmeligt generende. Men det er jo også et spørgsmål om, hvad publikum vil acceptere. I hvert fald er den første videobiograf netop åbnet i Københavnsområdet. Alligevel ligger Coppolas ideer naturligvis ude i fremtiden. Men indtil da vil man i hvert fald kunne bruge elektronikken som hjælpemiddel for filmindustrien og dermed forbedre og billiggøre både teknikken og hele produktionsmåden.

Kaare Schmidt

Om produktionen af »Elskede, jeg hader dig«



Francis Coppola

Francis Coppola har en vision om, at film skal produceres elektronisk, og hvis man med rimelig god kvalitet havde formået at overspille video til film, havde han også indspillet »Elskede, jeg hader dig« på video. Han har klare forestillinger om, at video- og computerteknik kan bibringe filmen nye kunstneriske muligheder samt et nyt rationelt produktionsapparat.

Michael Lehrmann, Operation Manager i Zoetrope's Electronic Cinema Division, udtaler:

Hvad Francis fornemmede for henvend 4 år siden, da hans interesse for videoteknik som supplement ved filmproduktion blev vakt, var muligheden for at komme modsætningen mellem film- og TV-folk til livs. Han følte, at eksistensen af videoteknologi ikke nødvendigvis behøvede at være en trussel for filmfolk, men kunne blive til hjælp. I Hollywood er man meget konservativ med hensyn til ny teknologi. Et gammelt fænomen fra flere brancher.

En del af målet med »Elskede, jeg hader dig« var at vise, at den teknologi, som eksisterer i dag, let kan anvendes til at gøre filmproduktion mere simpel. På en sådan måde at filmfolk ikke mister deres betydning.

Coppola, der er kendt for sin spontaneitet, stykkede et stort elektronisk apparat sammen under vejledning af en stab af ingeniører. Produktionsapparatet kom til at bestå af allerede eksisterende udstyr, hvorimod George Lucas i sine studier nord for San Francisco satser på egen konstruktion af computerstyrede editings- og klippefaciliteter, digitale lyd- og billedmixere etc.

»Elskede, jeg hader dig« skulle således være et pilotprojekt på »The Electronic Cinema«.

Med dette system sættes elektronikken allerede ind i manuskriptfasen. Coppola skrev sit script ind i en computerstyret WORD-PROCESSOR som lagrede det. Omredigering og tilføjelser kunne meget let indkodes, samtidig med at computeren huskede alle versioner af scriptet.

Næste fase var visualiseringen af manuskriptet. Som ved mange filmproduktioner satte man en tegner til at skitsere hver eneste billedindstilling i filmen til en storyboard. Disse tegninger blev indkodet på en digital FRAME STORE DISK – en video-plade der kunne opbevare flere hundrede enkeltbilleder.

Mens dette foregik, havde Coppola sat skuespillerne til at prøvespille deres roller i lydstudiet, mens han optog det hele som en slags radiospil. Dette gav desuden en fornemmelse af det tidlige i filmens komposition.

Samtidig var komponisten Tom Waits i færd med at skrive musikken til filmen. Coppola ønskede, at musikken skulle spille en væsentlig rolle i netop denne film. Musikken skulle f.eks. under optagelserne benyttes i scener, hvor bevægelser skulle stemme overens med rytmen etc.

Med dette materiale kunne Coppola og filmklipperen Randy Roberts fremstille den første audio-visuelle udgave af filmen. De editerede et videobånd ud fra hørspillet, de tegnede billeder og musikken. Systemet var kreeret af Thomas Brown og blev kaldt »The Electronic Storyboard«. Det editerede videobånd lå færdigt allerede en uge efter produktionen var sat igang. Allerede på dette tidspunkt kunne man således danne sig et helhedsindtryk af den færdige film. Dette videobånd har så været stammen i hele den efterfølgende proces. Coppolas ændringer i manuskriptet blev straks til ændringer i story-

boardtegningerne.

Ved prøverne optog man polaroidfotos af skuespillerne og dekorationerne, som også blev kodet ind på en videoplate. Disse billeder kunne derefter insertes – »indklippes« – på videobåndet. Visualiseringseffekten blev herved større. De sidste prøver blev optaget direkte på videobånd og kunne også insertes i den elektroniske storyboard. Det samme kunne de videotest-optagelser, som special-effekt afdelingen havde fremstillet (jvf. senere). Den omfattende materialebank, der efterhånden opstod, indeholdt, ligesom computeren med hensyn til manuskriptet, en audiovisuel udgave af filmen lige fra den første tegnede til den sidste collage af teg-

med 4 stk. 1/2" Betamax videooptagere, monitorer, redigeringspult m.m.

Lehrmann: Vi sammensatte denne truck nærmest som en TV-OB-vogn. Da vi kun benyttede video som værktøj, var det ikke nødvendigt med broadcast kvalitet, så derfor valgte vi Betamax-systemet, da dette var meget smidigere og billigere.

Gennem et inter-com anlæg kunne man fra denne vogn kommunikere til alle involverede i produktionen, skuespillere og teknikere. Coppola styrede og instruerede det meste af filmen fra denne vogn, han fortæller stolt:

»Jeg taler til TV-skærmen, og den gør, hvad jeg siger den skal«.



Coppola instruerer Nastassia Kinski og Frederic Forrest

ninger, fotos og videooptagelser. Der var altså tale om et »murstensprincip«, hvor videomediets karakteristika virkelig kom til nytte, de lette overspilninger, effektmuligheder etc.

Inden den endelige filmoptagelse begyndte, tog Coppola sammen med skuespillerne og et lille videohold til Las Vegas og gennemspillede hele handlingen på to dage »on location«, så alle fik en fornemmelse af fortællingens virkelige kulisse.

Som nævnt blev der også eksperimenteret med videoteknik i afdelingen for special-effekter. Man benyttede bl.a. *chromakeying*, et elektronisk afmaskningssystem. Med dette kunne man f.eks. meget let indkopiere miniatureoptagelser som baggrund for køreture. Herved lettedes meget svære beregninger af kamerabevægelsernes hastighed. Resultatet kunne ses med det samme og ændringer foretoges.

Selve optagelsen af filmen var nærmest en syntese af optageprincippet ved film- og TV-produktion. Kameraet (Technovision) var da også et specialbygget filmkamera med et påmonteret s/h videokamera. Objektivet var fælles, således at det videosignal, der blev udsendt over hele systemets monitorer, var det samme som det, der kom på filmen.

Videosignalet blev endvidere sendt til systemets dyreste enhed – Coppolas én million dollars truck – nervencentret i produktionsprocessen. Denne nervecelle var udstyret

Coppola optog alt på video og kunne straks vurdere om de enkelte scener var, som de skulle være. Samtidig kunne han inserte disse optagelser på sit storyboard og checke sammenhængen og klipningen. Der var også koblet et lille lydstudie til, hvorfra Coppola kunne hidkalde lydeffekter o.l., så han kunne vurdere samspillet af næsten alle de enkelte elementer, som i traditionel filmproduktion først kan foretages i efterarbejdet uden mulighed for at ændre originaloptagelserne.

Fotografen Vittorio Storraro havde også et lille videokamera til hjælp.

Lehrmann: ...det var meget brugbart, da han kunne checke alle kamerabevægelser, i det mindste fordi man her i Hollywood som fotograf ikke selv fører kameraet. Så straks efter en optagelse kunne han se den på en lille monitor og beslutte, om den var, som han havde forestillet sig eller om den skulle tages om.

Der var tale om meget komplekse kamerarørføring, enkelte gange endda med flerka-merasystem som ved TV-optagelser. Der indgik meget komplicerede kamerakørsler af op til flere minutters varighed.

Efter sidste optagedag lå der en færdig videoudgave af filmen, en første råklippet version. Efter at filmen var fremkaldt på laboratoriet og synkroniseret med lydsiden, blev den overspillet til videobånd på en VIDEOLA. I dette overspilningssystem blev

der taget højde for de to forskellige billedfrekvenser, for film 24 b/s og for video 30 b/s (30 b/s i USA i modsætning til 25 b/s i Europa p.g.a. netfrekvensen). Ved overspilingen blev der samtidig indkopieret frame-nr., spole-nr., scene-nr. m.m., men vigtigst en »timecode« der kunne justere videoediteringen for de ekstra seks frames. Således ville editingspulten sige »don't cut here«, hvis Randy Roberts ville klippe i et af disse frames.

Efter denne videoudgave blev den endelige klipning af originalnegativet foretaget. Da al lydmixing var foretaget på forhånd, var efterarbejdet således minimalt.

Den traditionelle filmproduktion er med dette system ændret fra en markant opsplitning i førproduktion, produktion og efterproduktion til en slags »totalproduktion«, hvor filmens audiovisuelle struktur allerede eksisterer på manuskriptstadiet.

Prototyper af enhver art bliver altid langt dyrere end de efterfølgende produkter, således også med »Elskede, jeg hader dig«. Filmen blev nok en fiasko, men produktionsformen en succes. Det mener Coppola selv, og han tillægger erfaringerne med denne produktionsform den lette og smidige afvikling af sin egen nye film »The Outsiders« og Wim Wenders film »Hammett« (produceret af Zoetrope Studios).

Om erfaringerne med »The Electronic Cinema« udtaler Dr. Raymond Fielding, der var chef for Zoetropes effektafdeling:

»The Electronic Storyboard« var en enorm succes, ikke blot for denne film, men for fremtidens filmproduktion. Mange branchefolk fra hele filmindustrien besøgte os under produktionen af »Elskede, jeg hader dig«. Nogle kunne lide den, andre ikke. Men storyboarden fascinerede næsten alle. Dog ikke af Cassavetes-typen, der arbejder intuitivt og improviserende, men for Hitchcock-typen er den et pragtfuldt stykke værktøj.

Mogens Svane

ELSKEDE, JEG HADER DIG!

One From the Heart. USA 1982 (p-start: 2.2.81). **P-selskab:** Zoetrope Studios. **Ex-P:** Bernard Gerstein. **P:** Grey Frederickson, Fred Roos. **As-P:** Armyan Bernstein, Mona Skager. **P-ledere:** Don Heitzer, Ralph S. Singleton. **Instr:** Francis Coppola. **Dialog-instr:** Jeff Hamlin. **Instr-ass:** Arne Schmidt, Daniel Attias, Kenneth Collins. **Manus:** Armyan Bernstein, Francis Coppola. **Efter:** Fortælling af Armyan Bernstein. **Foto:** Vittorio Storraro, Ronald V. Garcia. **Kamera:** Anrico Umetello, Thomas Ackerman. **Steadicam-kamera:** Garrett Brown (farve). **Sp-visuel-E:** Robert Swarthe. **Sp-visuel-E-klip:** Kathryn Campbell. **Klip:** Anne Goursaud, Rudi Fehr, Randy Roberts. **P-tegn:** Dean Tavoularis. **Ark:** Angelo Graham/Ass: James Murakami. **Dekor:** Leslie McCarthy-Frankenheimer, Gary Fettis. **Rekvis:** Tom Shaw Jr. **Kost:** Ruth Morley, April Ferry, Dean Skipworth. **Musik/Sange:** Tom Waits. **Arr/Supplerende musik:** Bob Alcivar. **Musikbånd:** Gene L. Gillette. **Koreo:** Kenny Ortega. **Tone:** (design, Richard Beggs, James Webb, Chris McLaughlin, Jim Stubbe, Thomas Scott, James Austin, Leslie Schatz, Richard Burrow, Teresa Eckton, Vivien Hillgrove Gilliam.

Medv: Frederick Forrest (Hank), Teri Garr (Franny), Raul Julia (Ray), Nastassia Kinski (Leila), Lainie Kazan (Maggie), Harry Dean Stanton (Moe), Allen Goorwitz (Værten i restauranten), Jeff Hamlin (Billetsælger), Italia Coppola, Carmine Coppola (Par i elevator).

Længde: 107 min., 2930 m. **Censur:** Rod. Udl: Nordisk. **Prem:** 20.9.82 – Dagmar + Palads + Regina (Århus).