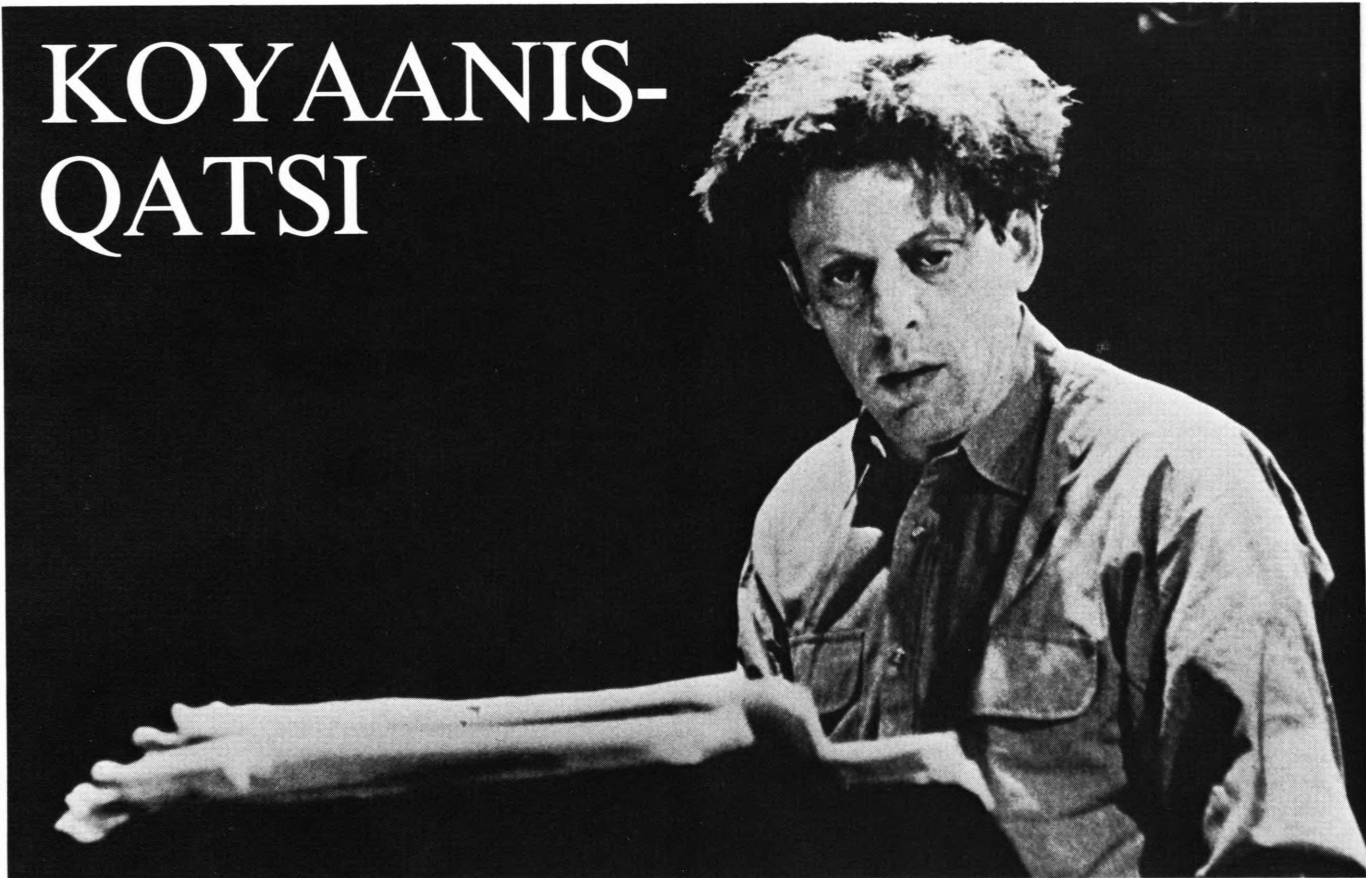


Francis Ford Coppola og de frugtbare eksperimenter

»Jeg betragter i stadig højere grad mig selv som film-komponist. Alle mine følgende film vil have noget musikalsk i sig - sang, dans, mere flydende billeder« har Coppola udtalt. Carl Nørrested har analyseret »Koyaanisqatsi«, som Coppola har produceret og »Motorcykeldrengen«, som han har instrueret ved navns nævnelse.

CARL NØRRESTED

KOYAANIS- QATSI



Philip Glass, der har komponeret musikken til den symfoniske film »Koyaanisqatsi«.

»Koyaanisqatsi«s aner i filmhistorien er de såkaldte »Symfoniske film« og – i mindre grad – »filmdigte«.

Vi skal langt frem i filmsprogets udvikling før filmkunstnere begiver sig ud i den slags paralleller til de deciderede sans- og følelesesbetingede lyriske og musikalske traditioner. Den praksis fordrede, at man kunne arbejde med et ret avanceret teknisk apparat med en adækvat billedtekstur, for både at kunne påstå og fornemme, at filmmediet endelig var kommet i besiddelse af et billedligt (monteret) primat. Da var tiden inde for en mediespecifik filmteori.

Hermed være ikke sagt, at den fortællende film ikke i de foregående tyve år havde gennemgået en rivende udvikling, men den havde ligesom haft nok i at legitimere sin foreløbige (teoretiske) status indenfor de institutionaliserede litterære beskrivelses kategorier (med enkelte markante undtagelser – vægtigst Ricciotto Canudo).

Man kan påstå at et af de tidligste forekommende »filmdigte« som Dziga Vertovs »1/6 af jorden« (»Schestaja tschastaj mira« fra 1926 – af ham selv kaldet »faktadigt«) er – i og med der er tekster – mere forankret i tekst- end i billedinformation. Billedteksterne er voldsomme og deklamatoriske i Majakovskij'sk og Walt Whitmansk tradition – ja, undertiden er sætningssekvenser spaltet op i enkeltordsbilleder: »I/ alle/ ejere/ af/ den/ sovjetiske/ jord... t.ex. Om end der nok oprindeligt har været fremført musik til denne film, har den ikke været en nødvendig forudsætning for konceptionen. Det har den heller ikke været for Walter Ruttmanns »Berlin, die Sinfonie der Grosstadt« (1927). Den kan Ruttmann dog med en vis teoretisk ret udnævne til en »symfonisk film«, idet montagen og billedkompositionerne i forløbet er arrangeret tematisk og satsopbyggede

(1). Som en vag afglans af handlingsplan, følges dagens rytme.

Den franske avantgardefilm-bevægelse, der kom frem i midten af 20'erne med begreberne »cinéma integral« og »cinéma pur« havde de samme ideer: At film for at åbenbare kunststartens »inderste væsen«, totalt måtte udelukke handlingsplanen og kun operere med billedfladen og montagen for at skabe en abstrakt fortolket ækvivalens til musik. Med den franske avantgarde gik de filmiske eksperimenter som gruppemanifestation for alvor ned i »undergrunden«. Det er nok værd at notere sig at f. eks. den tyske ekspressionisme (hvor handlingsplanen ganske vist aldrig var opgivet), udelukkende opererede indenfor den tyske filmindustri.

Opfindelsen af lydfilmen var naturligvis forudsætningen for den totale integration mellem lyd og billede. Men lydfilm var så kostbar, at dens eksperimenter kom til at ligge indenfor industriens rammer som en slags sponsorfilm. Således lavede Ruttmann f.eks. for Hamburg-Amerika Linien »Melodie der Welt« (1929) – en begejstret hyldelse til den – via den moderne teknik – sammenhængende verden. En montage af indtryk og lyde af menneskelige aktiviteter over hele kloden (med musik af Wolfgang Zeller).

Det var oftest tilfældet at ikke-fortællende film blev hymner (f.eks. »Triumph des Willens« (1935)) – ofte betingelsesløse bekendelser til det industrielle fremskridt, i overensstemmelse med at filmmediet selv var et avanceret teknisk produkt.

Billedfladen blev atter opdyrket indenfor *filmbranchen*, da Cineramaformatet blev reetableret i kampen mod dagligstuediet TV af Louis de Rochemont fra 1954. Samtidig blev CinemaScope, Twentieth Century-Fox' gevaldigt levedygtige tekniske pift til den fortællende film. Cineramaformatet blev en vulgarisering og en æstetisk regression in-

denfor en selvdød travelogue-tradition. Formatet frembragte kun selvimponerede, suggererende fænomenologisk funderede præstationer (f.eks. »The Windjammer« (57), »South Seas Adventure« (58)), der ligesom 3-D søgte at fortrænge alt andet end intense oplevelser og medleven.

Først med Stanley Kubricks »2001: A Space Odyssey« (1968) kom der en vis balance mellem storformatet, refleksion og eksperiment – en hel afdeling ('star gate corridor') var ligefrem 'expanded cinema'. Samtidig blev 70 mm-formatet af rentable grunde opgivet indenfor den kommercielle films rammer.

Kulturpessimisme er et sjældent fænomen i den anførte type film, men der findes dog nyere fortillfælde i USA indenfor den fiktionsprægede dokumentarisme. Ben Maddow, Sidney Meyers og Joseph Strick fremviste et menneskeligt depraveret Los Angeles i »The Savage Eye« (»Øjet« (1959)). For at motivere disse depravationssekvenser fra strip-tease miljøer til faith-healers, havde man lavet en løs rammehistorie, hvor en fraskilt kvinde fik indsigt i denne storbyens bagside, netop fordi hun var frarøvet familien beskyttelse. Hendes selvmorderiske nøgternt iagttagende 'jeg' fik kvindelig indre monolog og hendes poetiske konstruktive 'overjeg' – mandlig ditto (i den danske version hhv. Astrid Villaume og Kjeld Jacobsen, patetisk versioneret af Svend Kragh-Jacobsen).

Der er et stort spring fra denne personligt motiverede verdensanskuelse til »Koyaanisqatsi«s almene kulturkritik. Den kunne opnå de rette æstetiske rammer dels via tilskud fra Institute of Regional Education i Santa Fe, dels fordi Francis Ford Coppola var inde i en elektronisk eksperimentel fase, hvor han til forskel fra Lucas og Spielberg søgte at forvalte Hollywoods resterende 'human interest' fremfor genreffekterne.

Selvom billede og lyd skal tale direkte til sanserne (2), skal helhedsindtrykket ikke være uoverskueligt som Cinemas/Todd AOs totale suggestion. Tilskuerne er faktisk istand til at overskue de lange udtømte widescreen-forløb, der næsten er kemisk rensset for tekniske skavanker og uperfekte billedkompositioner. Sekvenserne spænder fra hengældende flyoptagelser af eroderede naturharmonier (vulkaniske fænomener er bandlyste) til stationære ultrarapide optagelser af storbyens aktiviteter – endog med lange præcise panoreringer, hvor tilskueren kan koncentrere sig om personer rammet ind bag skyskrabernes spejlglasserude samtidig med at han oplever forlygters jagen ind mod city og baglygters røde kæde mod udfaldsvejene, hektisk radbrækket af færdselsfyr. Billedfladen ligefrem fordrer udforskning med indbygget simultan foranderlighed, som det ikke er forundt mennesket at opleve, skønt det er en selvfølgelig del af vores hverdag.

Det er de største eksistentielle spørgsmål der ruger i kontrastmontagerne af disse billedforløb, men vi kommer aldrig på andet menneskeligt plan end demonstrativ afspejlet armod. Filmens indhold er sanseligt fremfor begrebsmæssigt – ja, begrebsmæssigt ligefrem ufordøjeligt. Den kan rubriceres som et værk decideret konciperet som expanded cinema (3) indenfor den kommercielle films konsumrammer, uden at være synderlig eksperimentel. Philip Glass' musikforløb er totalt integreret i instruktøren Godfrey Reggios og cheffotografen Ron Fricke's billedforløb. Glass arbejder intenst i minimalistiske næsten sangbare skalaløb med intense rytmeforskydninger og afvekslende instrumentation. Det er en minimalisme, der er radikalt anderledes end Terry Rileys irritable monotoni. Indledningen har karakter af liturgi med et indiansk hulemaleri og filmens eneste verbale udsagn (= filmens titel) der udsynges helt nede

i bassen på 5 ens toner. Vi skal helt frem til filmens slutning med en eksplosionsbrændende, slowmotiondalende rumkapsel for at få forklaringen som fodnote og en udlagt patetisk hopi-profeti om den femte verdens opståen (»En lille beholder med noget, der er mindre end støv vil falde fra himlen«).

Hele filmen er et langt symfonisk stykke, markeret opdelt i fire sætser, der rytmisk harmonerer med billedkomposition og billedforløb. Reallyde er faktisk næsten fraværende bortset flagermus- og fuglelyde i indledningens huler og vinde over Grand Canyon. Menneskets pludselige optræden efter afvekslende harmoniske landskaber, sker ved en chokerende sort detonation, der afføder tæmmede landskabsbilleder med kraftværker, højspændingsmaster osv. Resten af filmen er et varieret crescendo, der kulminerer i storbyen, hvor der næsten ikke optræder et direkte billede i sol, men meget neon (»grand illusion«) og en ubeskrivelig smuk fuldmåne. Uanset om byen vises i ultrarapid eller slowmotion, er den et uoverskueligt inferno, hvor Reggio griber til såre enkel attraktionsmontage fra subway i myldretid til pølsemaskine. Først hen mod slutningen optræder egentlig mystifikation på billedsiden med et varmemstrålingsbillede af New York, der umiddelbart associerer til både chips, kultiske vævemønstre og indledningens hulemaleri – for atter at fremmane liturgien.

Men »Koyaanisqatsi« opfordrer ikke til at gå stjerneskæv i biografen. Hvert billedforløb er knivskarpt, iskoldt beregnet uden nogen former for (elektroniske) fiksfakserier. For en nøgtern iagttagen skal musik og billede kombineret åbne for en fortrængt slugt af handlingsmæssige (også metafysiske) overvejelser til en løsning af firsernes depressive verdensbillede.

NOTER:

- 1) Den tyske komponist Edmund Meisel, der 1926 havde haft succes med sin musik til Sergei Eisensteins »Panserkrydseren Potemkin« (1925), skrev et partitur til »Berlin...«, der fungerede som markerende underscoring. »Berlin...« blev i København optørt med Meisels originalmusik på Forsøgsscenen 19.4.1929.
- 2) Jvf. Godfrey Reggios interview til udgiverne af den store programbog til filmen (p. 51):
Fennis: Ligger der ikke en indre modsigelse i at du bruger det bedste af det 20. århundredes teknologi til at formidle dine synspunkter og modstand mod teknologien? Og i et af de mest kommercielle massemedier der findes – film?
Reggio: Umiddelbart måske, men jeg prøver at tale det sprog folk taler og forstår. Mennesker oplever og forstår nemtest i kategorier de allerede kender – det er en måde at åbne dialogen på. Folk *bruger* det medium. De går i biografen, de ser film for at slappe af og for at opleve noget. Millioner af mennesker verden over har et brugsforhold til mediet. Jeg mente, at hvis jeg havde noget andet og nyt at sige om den hverdag de kender, så ville det mest passende sted være ved de vandhuller, eller åndehuller, hvor de kommer, hvis man kan tillade sig at sige det på den måde. Det er simpelthen det mest effektive og funktionelle medium.
In Stig Thorsohn: »Koyaanisqatsi«. Fennis 1984.
- 3) Gene Youngbloods definition af expanded cinema (p. 41): »When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest consciousness outside of his mind, in front of his eyes«. In Gene Youngblood: »Expanded Cinema«. New York 1970.

KOYAANISQATSI – EN VERDEN UDE AF BALANCE

Koyaanisqatsi. USA 1983.

P-selskab: IRE Productions. **P:** Godfrey Reggio. **As-P:** Lawrence S. Taub, T. Michael Powers, Alton Walpole, Roger McNew, Mel Lawrence. **Instr:** Godfrey Reggio. **Manus:** ron Fricke. **Dramaturg:** Walter Bachauer. **Kns:** Bradford Smith. **Foto:** Ron Fricke, Hillary Harris, Louis Schwarzborg, MacGillivray-Freeman, Christine Gibson. **Fårve:** DeLuxe. **Klip:** Alton Walpole, Ron Fricke, Anne Miller. **Klip-kons:** Dennis Jakob. **Musik:** Philip Glass. **Dir:** Michael Riesman. **Musik-kons:** Walter Bachauer, Marcia Mikulak. **Supplerende musik:** Michael Hoenig. **Orgel-solist:** Michael Riesman. **Tone:** Kurt Munkacsy, Steve Maslow. **Lyd-E:** David Rivas. **Længde:** 84 min. (stopur). **Udl:** Fennis Film. **Prem:** 9.11.84 – Klaptræet.

MOTORCYKEL- DRENGEN



Matt Dillon i »Motorcykeldrengen«.

Der er et stort kvalitativt spring fra Coppolas ret konventionelle filmatisering af Susan E. Hintons ungdomsroman »Oudsideren« (»The Outsiders«, 1983) til hans filmatisering af samme forfatters forlæg »Motorcykeldrengen« (»Rumble Fisk«, samme år). Mens »Oudsideren« er periode-orienteret – den foregår i Tulsa, Oklahoma 1966, er »Rumble Fish« futurisk og ekstremt stiliseret.

Ganske vist havde Coppola med »The Outsiders« planer om at forsøge sig med 'japansk formalisme', men cheffotografen Stephen Burum og Coppola enedes om at opgive forsøget og hengive sig til Tulsas virkelighed – en smule forarbejdet. De uundgælige samuraikonnotationer havde rimeligvis gjort filmen unødigt grotesk. Filmen blev dog konventionel heroisk som et stærkt farvet modbillede til »Dommedag nu« (»Apocalypse Now«, 1979), der motive-rede sin sære defaitistiske ekspressionisme i Vietnam-krigens stofferfaringer.

I »Rumble Fish« skal alle indhøstede erfaringer sættes til søs for at se om de kan bære – fra »One From the Heart«s elektroniske eksperimenter til »Koyaanisqatsi«s ekstreme billed-lydæstetik – med tilføjet 'human interest'. Det lykkes egentlig over al forventning. Filmen bliver ikke kun et paradennummer, selvom den i ekstreme indstillinger sætter næsten samtlige teenage-tegneserierammers grafiske kompositioner til vægs.

Handlingen er spinkel. Den legendariske Motorcycle Boy (Mickey Rourke) vender tilbage til sit område og sin bror Rusty James (Matt Dillon), der beundrer ham blindt. Mo-

torcycle Boy er enten tilbedt (en rottefænger fra Hameln, 'born leader', men uden mål) eller frygtet. Men hans syn er af bandekampe svækket til sort-hvid og hans hørelse er subjektiv, psykisk begrundet (»som et sort-hvid TV med lyden skruet ned«). Derfor arbejder Coppola og Stephen Burum denne gang i sort-hvid. Motorcycle Boys udsyn dominerer fortælling og omgivelser – den eneste farve- og konturløse graffiti der ses, er foruden filmens titel »The Motorcycle Boy Reigns«. Ungdomstilholdsstedet Benny's Billard Saloon har totalt nøgne, enormt høje sprækkede vægge, der næsten er svedende som ungdommen, der hektisk lever fra et tidløst, blindt højdepunkt til det næste. Med god grund kan Coppola kommentativt integrere de ultrarapide drivende skyer og vandrende skygger à la »Koyaanisqatsi« og umærkeligt kombinere skyerne med allestedsnærværende dampudslip. Storbyen er næppe siden Murnaus »Sunrise« (1927: v. Rochus Gliese) designet (Dean Tavoularis) og ko-reograferet (Michael Smuin) så æstetisk alkymistisk som her.

Mens Carmine Coppolas musik primært søgte at ramme tidsstemning og heroisme i »The Outsiders«, arbejder The Pistols multi-instrumentalist Stewart Copeland i »Rumble Fish« med et totalt integreret lyd-billede. Reallyde fungerer ofte som rytmiske elementer – undertiden subjektive. Det er mere interessant som klangbund end den almindelige underscoring, som også forefindes.

Motorcycle Boy har kun et symbolsk mål i livet tilbage, at sætte nogle siamesiske kampfisk fri. De er så aggressive, at de angriber deres eget spejlbillede. Det er hans faste overbevisning, at dyrene kun har dette reaktionsmønster i fangenskab. Han må derfor slippe fiskene ud fra den lokale *Pet Store* til floden så de kan nå moderhavet. Det er næppe tilfældigt at fiskene som filmens eneste farvede objekter har Stars and Stripes' grundfarver. Undsætningsmanøvren starter på den legendariske motorcykel med broderen på bagsædet – ikke for ingenting geares der op i hjertepuls. Missionen forhales af den totalt tilknappede lokale betjent (William Smith), der med fryd skyder Motorcycle Boy ned. Rusty James fortsætter aktionen og ser pludselig (aggressionsfri) sit eget spejlbillede i panserens bakspejl – filmens eneste egentlige farvebillede. Han bryder op på broderens motorcykel til havet.

Plottet er tyndt og anstrengt, men »Rumble Fish« arbejder raffineret med transformation af indædte klicheer.

Mens Walter Hill rører på en raffineret action-æstetik, har Coppola til gengæld rum for refleksion. En tiltro til det unge billed- og lydkræse publikum. Et tilbud som vistnok bliver honoreret.

MOTORCYKELDRENGEN

Rumblefish. USA 1983.

P-selskab: Hot Weather Films. For Zoetrope Studios. **Ex-P:** Francis Coppola. **P:** Fred Roos, Doug Claybourne. **As-P:** Gian-Carlo Coppola, Roman Coppola. **P-samordner:** Teri Fettes. **I-leder:** Thomas M. Hammel. **Inst:** Francis Ford Coppola. **Instr-ass:** David Valdes, Mark Radcliffe. **Manus:** S. E. Hinton, Francis Coppola. **Efter:** Roman af S. E. Hinton. **Foto:** Stephen H. Burum, (effekter) Robert Primes. (Delvis i Technicolor). **Kamera:** Bokhof. **Sp-visuel-E:** Marty Bresin, Robert Spurlock. **Klip:** Barry Malkin. **P-tegn:** Dean Tavoularis. **Dekor:** Robert Oldstein, Mary Swanson, Carl Carlson, Don Elmsblad, Sue Belknap. **Kost:** Marge Bowers. **Garderobe:** Ernie Misko, Kathleen L. Gore. **Sp-E:** Dennis Dion, Ralph S. Winiger. Musik: Steuart Copeland. **Musikbånd:** Robert Randles. **Koreo:** Michael Smuin. **Tone:** Edward Beyer, Maurice Shell, Michael Jacobi, C. J. Appel, Randy Thom, David Parker, Richard Beggs, James Austin. **Lyd-E:** Allan Bever, Randy Thom, Doug Hemphill.

Medv: Matt Dillon, Mickey Rourke, Diane Lane, Dennis Hopper, Diana Scarwid, Vincent Spano, Nicholas Cage, Christopher Penn, Larry Fishburne, William Smith, Michael Higgins, Glenn Withrow, Tom Waits, Herb Rice, Maybelle Wallace, Nona Manning, Domino, Gio, S. E. Hinton, Emmett Brown, Tracey Walter, Lance Guercia, Bob Maras, J. T. Turner, Keeva Clayton, Kirsten Hayden, Karen Parker, Sussannah Darcy, Kristi Somers.

Længde: 90 min. **Org-længde:** 94 min. **Udl:** Constantin. **Prem:** 1.2.85 – AB-Cinema + Palads.