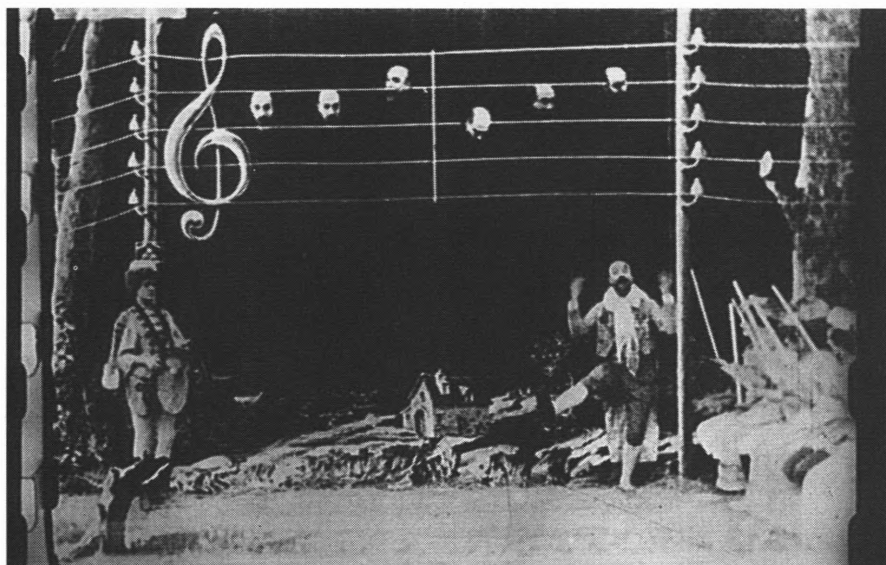


# Trylleri og fortryllelse



*Méliès' primitive strimler er ikke blevet mindre morsomme med tiden, men de er blevet mindre primitive.*

Filmens pionerer er ikke kun spændende, fordi det nu engang var dem, der startede historien. Men også fordi deres greb og manglende greb om det filmiske sætter den senere udvikling i relief og fortæller noget om, hvad det filmiske helt fundamentalt er. Georges Méliès står som den første filmfortæller, men også som den, der *ikke* udviklede filmen til at fortælle på den måde, som blev den almindelige. Han er både igangsætter og alternativ.

## De gamle strimler

Méliès' produktion anslås til 503 titler i perioden 1896-1913, hvoraf foreløbig 160 titler er dukket op, heraf 70 som paper-prints, d.v.s. kontaktaftryk på en lang fotopapirrulle, der igen er overført på film. Ved hans død i 1938 fandtes kun 8 titler i Frankrig. Faglitteraturens svingende oplysninger omkring antallet af titler skyldes, at Méliès simpelthen gav hver spole (ca. 20 m) et nummer i negativprotokollen, da film ikke blev udlejet, men solgt kontant og prisen baseret på filmens længde. De fornemste production values opnåede

*af Carl Nørrested*

de kopier, han håndkolorerede i op til syv farver i hvert billede. 15 håndkolorerede titler er bevaret.

Men det er vanskeligt at komme til at se et større udvalg af hans film. Selv om de fleste museer har enkelte kopier, ejer Méliès-familien indtil år 2004 ophavsretten til hele hans produktion, og værner om den. Det var derfor et kup på sommerens filmfestival i Odense, og ikke mindst arrangøren Jørgen Roos' fortjeneste, at der blev vist 47 Méliès-film fra perioden 1896-1911 med Marie-Hélène Lehérissey-Méliès som ledsagende fortæller.

Georges Méliès var den yngste af tre brødre. Hans bror Gaston blev både distributør i USA fra 1902 og sågar konkurrent som selvstændig producent af westerns i samarbejde med sønnen Paul fra 1908. Brødrenes veje skiltes, og Gaston døde på Korsika i 1913. Samme år mistede Georges sin første hustru Eugénie, og han ophørte helt med at producere. Publikum havde længe fundet

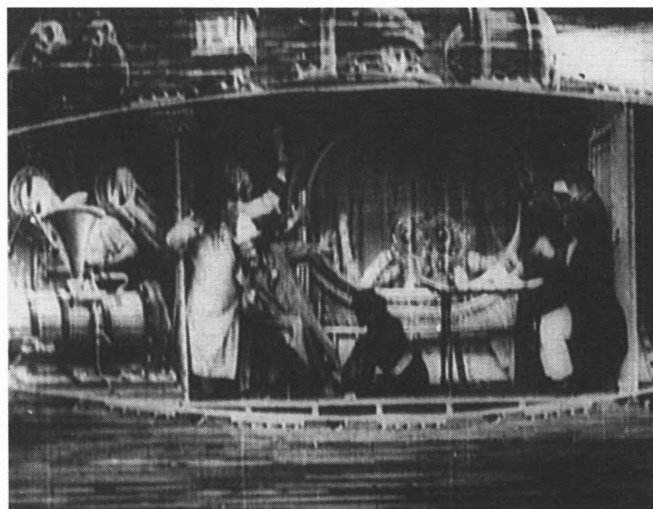
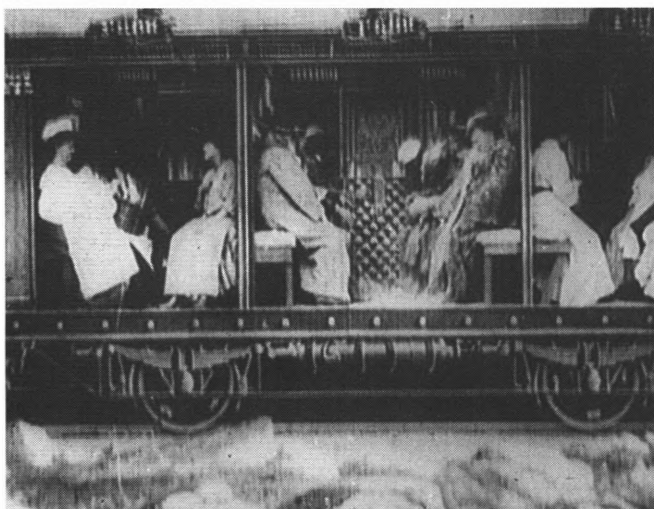
hans stil forældet, og han havde siden 1906 udelukkende produceret på Pathés nåde. 1917 gik han bankerot, og de film, han ikke lod afsætte til sølvnitratudvinding, brændte han demonstrativt i sin have i Montreuil. 1923 åbnede han en kiosk på Montparnasse.

Sammen med Eugénie fik Georges to børn, Georgette og André. Georgette blev mor til Madeleine Malthête-Méliès, som er nuværende leder (president) af Cinémathèque Méliès – 68 år gammel. Hun indledte den omfattende indsamling af bedstefaderens film efter 2. verdenskrig, tilknyttet et restaureringsprogram under Henri Langlois' Cinémathèque Française. I forståelse med Langlois blev et helt selvstændigt og privat Méliès-filmmuseum oprettet omkring Madeleine.

André er morfar til Marie-Hélène Lehérissey-Méliès, som er medejer af det fortsat private filmmuseum og omrejsende foredragsholder til oldefaderens film. Hun insisterer på, at filmene er bedst tjent med fortæller, idet Méliès havde sin rigeste periode omkring 1902, og mellemtekster i stedet for ledsagende fortæller først blev almindelig europæisk konvention ved den lange films fremkomst fra ca. 1911. Når man ser tekster i Méliès-film stammer de fra Star-filialen (Méliès' firmanavn) i New York. Méliès var udelukkende interesseret i afsætning til varietéteatre og markedspladser, hvor det var en selvfølge, at filmens egentlige publikumsfortolkere var dels udråberen, dels musikanten. Da Méliès uhyre sjældent anvendte forklarende indklip i sine sekvenser, er disse udenværker centrale for styringen af publikums oplevelse.

## De tre elementer

Méliès' virke som tryllekunstner var styrende i hans brug af filmen. Kameraet er på publikums plads foran tribunen, hvor en optræden som på teatret og markedspladsen finder sted. Men denne optræden er ikke helt almindelig, for Méliès havde opdaget, at filmen kan trylle. Senere tiders specielle effekter med brug af



stopmotion og indkopiering var Méliès' store nummer lige fra starten. Et nummer, som han til gengæld ikke rigtig kunne forlige med afviklingen af en egentlig handling – et problem, som mange nyere effektlade film også døjer med.

Méliès var så bundet af rammerne og konventionerne på sit eget Théâtre Robert-Houdin, at han afviklede handlingen som en stileret pantomime i hurtig rytme, styret af en metronom. Med kun tryllekunstner og assistent i billedet går det fint, men det er vanskeligt at følge selv den simpleste handlingsgang, når der er adskillige personer, og instruktøren ikke har skænket handlingsmotiverende indklip en tanke. Alle personerne gebærder vildt i det urokkelige totalbillede, som ikke afslører noget om, hvem der er hvem og vil hvad og hvorfor. Hvorefter det samme kan gentage sig i et nyt totalbilledes nye omgivelser. Indtil skiftende omgivelser har ført samtlige implicerede sammen gennem diverse strabadser og dermed har afsløret et kollektivt forehavende, der bl.a. kan være umulige rejser som i de velkendte *Le Voyage dans la Lune* fra 1902 og *Le Voyage à travers l'Impossible* fra 1904.

Forløbet består af tre elementer: De nævnte *tableauer*, der udgør afsluttende scener eller hele sekvenser. De fungerer ligesom en række selvstændige tribuneoptrædener med hver sine tryllemre og giver på den måde anledning til afvikling af filmiske *trickeffekter* uden hensyn til handlingens videre forløb. Uden egentlig person-intrige fremgår der ikke nogen handlingsmæssig forbindelse mellem *tableauerne*. Men den var forudsat og var der også i praksis. Blot lå den udenfor filmen selv og i

den situation, filmen blev vist i, hvor der jo var en *fortæller* til stede, eller rettere to, udråberen og musikanten, hvis medlevende fortolkning er udslagsgivende.

### De to rum

Méliès' hovedinteresse var naturligvis tryllemre og de filmiske trickeffekter, der kunne drive dem videre end på tribunen. Hans første film *Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin* fra 1896 er et decideret tryllekunstnerforløb og viser det uafklarede forhold til den filmiske side, hvor rummet er anderledes end tribunens. Tryllemre udfoldes som i det illuderende teater i en tapetdørsdekoration med nydeligt mønster i tapetet og vist i én uklippet fast indstilling. Her iler tryllekunstneren Méliès ind som på tribunen med sin assistent Jehanne D'Alcy. Med stopmotion forbedres nummeret og skabes en filmisk illusion, idet assistenten på en stol får et klæde over sig, forsvinder, forvandles til skelet o.s.v., og sluttelig vender tilbage. Så vender aktørerne tilbage til teatrets konvention og forlader scenen via tapetdøren, mens vi måbende overlades til den efterladte dekoration i nogle sekunder. Derpå *encore-kniks*.

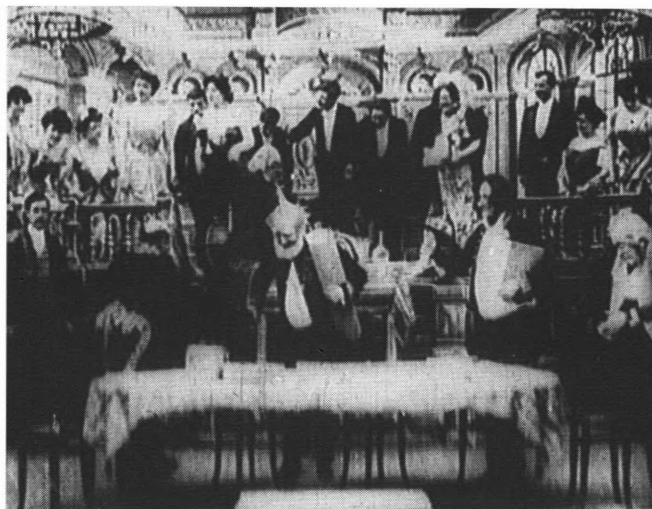
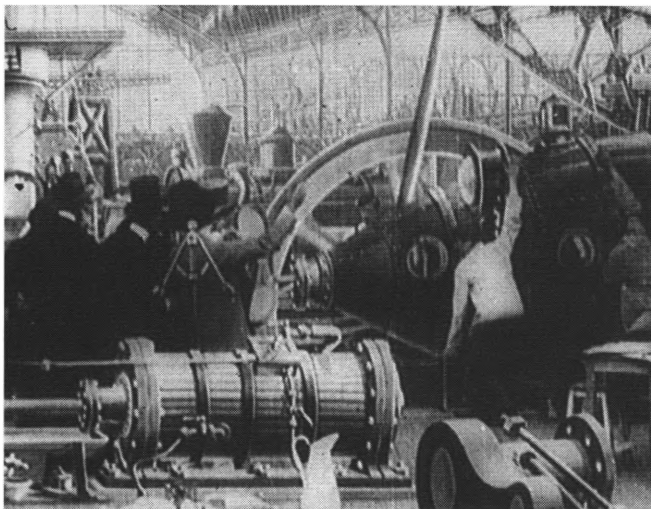
Assistenten med det borgerlige navn Fanny var et hedt bekendtskab for Méliès, og de blev gift i 1925 efter hendes mands død. Hun optræder i flere af Méliès' film, sågar robust udfordrende i *Après le Bal, le Tub* (1898), hvor hun stripteaser til korsettet og overskyldes af en husalf. Indholdet i vandkanden var sand, da Méliès åbenbart har tvivlet på, om vand kunne ses i det kontrastløse filmbillede.

Teaterdekorationen blev senere

Historien fortælles i totalbilleder med konventioner fra det sene illusionistiske teater i Méliès' handlingsfilm, her *Le Voyage à travers l'Impossible* fra 1904. Med tog rejses mod himlen (t.v.), og en undervandsbåd klarer faldet fra solen i havet (herover). Handlingen er over-skuelig, fordi alle personerne i de gennemskårne dekorationer forholder sig til det samme, rejsen, som fremgår af omgivelserne (himlen, vandet) uden for skuespillernes indrammede rum.

Det kniber mere i de almindelige dekorationer. I monteringshallen (t.h.) går det, da personerne er opdelt i to grupper, hvor de forvirrede videnskabsmænd tydeligvis får demonstreret u-båden af arbejderne. I restaurationslokalet (y.t.h.) afledes diverse småforløb i baggrunden af den bærende handling i forgrunden. Men uden klip med opdeling i hoved- og bipersoner forbliver det uklart, hvad der egentlig foregår.

forbeholdt handlingsfilmene og blev i tryllefilmene erstattet med tryllekunstnerens konventionelle sorte illusionistrum. Det satte illusionistens rent kropslige former i relief, udelukkende ved rampelysets hjælp, og den stedse pointerende tryllestav kunne hurtigt orientere publikum om fravær af hemmelige rum m.v. Den magiker-sorte baggrund var forudsætningen for opbygningen af hans specielle effekter. Den blev benyttet som neutral baggrund – ligesom senere tiders bluescreen og lignende – i de additive optagelser, hvor han efter hver optagelse omhyggeligt har masket af og forudberregnet et samspil med bl.a. sig selv i flere udgaver, ofte med sit løsrevne hoved med forskellige grimasser flere steder i billedet. De mest velkendte eksempler er *Le Mélomane* fra 1903



og *L'Homme Orchestre* fra 1900, hvor Méliès multiplicerer sig selv til et umage orkester på syv medlemmer på stole en suite og også er dirigenten i centrum.

Star-kataloget anfører første gang denne tryllekunstnerkonvention i 1898 som 'photography upon a black ground' ved *Un Homme de Têtes*. For at fremhæve, at Méliès' hoved lever separat, dekapiteret på et bord og med grimasser, der viser at han synger falsk, vises det i nær i relief på sort baggrund.

Nærbilledeffekten fik aldrig en fortællerfunktion i handlingsforløb hos Méliès. Den ses stadig som decideret opsummerende i en af hans sidste film *Les Hallucinations du Baron de Münchhausen* fra 1911. Filmens eneste nærbillede, der er af baronens grimasserende ansigt, skal udelukkende vise hans skamferinger fra de fjollede tableaux strabadser. På samme måde fremhæves en lalende drukmås' delirium i *La Cardeuse de Matelas* fra 1900. Den svævende anvendelse kan jævnføres med det fortælle-mæssigt umotiverede nærbillede af den skydende cowboy, der afslutter Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* fra 1903.

I Méliès' handlingsfilm illustrerer de grimasserende nærbilledansigter udelukkende elementer som solen og månen. Det går endog så vidt, at han demonstrerer en ihærdig kopulation spejlet i mandlige og kvindelige ansigtsudtryk ved månens passage bag solen i *Eclipse de Soleil en pleine Lune* fra 1907. Planeter med ansigter signalerer ellers direkte børnefortællingernes forestillingsverden. De indgår som fantasifulde trickelementer blandt andre i de ligeledes barnligt eventyrlige historier i hand-

lingsfilmene, hvor masseoptrinet i totalbilled-tableauerne udspilles i rimeligt storslåede dekorationer ligesom tilsvarende optrin i datidens store underholdningsteatre, typisk Théâtre Châtelet.

Dekorationerne er her illuderende, dog ikke i filmisk forstand, men netop med teatrets blanding af tegnede baggrunde og en uegal samling rekvisitter. Ligesom de øvrige utilstrækkeligheder og de naive tableaubårne apoteoser giver det en egen gennemført charme, som ikke mindskes af de helt desorienterende fortællertræk. At Méliès aldrig tvivlede på sin pantomimiske afviklings berettigelse, virker mest slående i dag, når man ser hans 'Fake Actualities', nyhedsfilm uden autentiske optagelser og helt baseret på rekonstruktioner, der udføres med samme metronombaserede pantomimiske forløb foran traditionelt malede perspektiviske teaterbaggrunde.

*Le Sacre d'Edouard VIII* (Edward d. VIs kroning) fra 1902 forekommer selv vist med 18 billeder i sekundet at være afviklet i et forrygende tempo. Kroningsceremoniens samtlige faser gennemspilles i ét totalbillede på 6 minutter. Filmen var bestilt af det engelske selskab Warwick, og ceremoniens forløb blev i god tid forud for kroningen gennemgået for Méliès af selveste ceremonimesteren. Desuden havde Méliès selv taget skitser i Westminster Abbey og placerede sin kameravinkel imod kirkens højre sideskib, hvor koret i falsk perspektiv sås hævet over kroningsceremonien i midterskibet, så denne netop udspillede sig i billeddiagonalernes skæringspunkt.

Filmen endte med at blive bedre end virkeligheden. Kroningen blev nemlig udskudt og så udført i for-

kortet udgave, mens Méliès var klar på dagen og havde det hele med. Kongen så filmen, og var godt tilfreds med, at man også kunne se det, som blev udeladt.

### *Pionerens ånd*

Det er ejendommeligt, at Méliès' betydning og perspektiv for fortællekonventionernes udformning endnu ikke er blevet grundigt endevendt. De er nemlig ikke kun en blindgyde. Fremmedheden ligger i vor griffithske opdragelse til continuity. Méliès' veje mod et filmisk sprog var nok uforløste, men peger ikke desto mindre frem mod både konventioner, der er blevet almindelige, og mod andre fortælle-muligheder end den handlingsbårne films. Helt elementært er det ikke den virkelighedsfotograferende Lumière, der videreføres i nutidens faktaprogrammer på TV, men derimod den Méliès'ske iscenesættelse med en udvortes fortæller til at kæde f.eks. autonome nyhedsindslag sammen. Ligeledes ligger TVs tribuneunderholdning i direkte forlængelse af Méliès, omend i reglen med mindre fantasirigdom. Trickeffekterne er almindelige i den gangse spillefilm, men sjældent i den ramme, hvor deres egen fantasi fortæller historien som hos Méliès. Her skal vi ud i den handlingsopløsende og rent billedfortællende film, og Méliès er faktisk bedst blevet videreført i det virtuelle rum, som opstod med videoen i den eksperimenterende videokunst.

Den almindelige anerkendelse af Méliès går mest på hans status som pioner. Men perspektivet i hans virke går ud over den filmhistorie, der afgrænses til den traditionelt fortællende film. Film er også meget andet, og det var den faktisk lige fra starten.