



Rejsen til månen

Filmens tryllekunstner

Méliès og den fantastiske film

Af Carl Nørrested

Den fantastiske films historie begynder med Méliès. Det er ham, der fra begyndelsen ser filmens muligheder for at skabe sensationelle illusioner, hinsides virkeligheden. I filmens tidligste år var det især vaudeville- og varieté-scenen der satte visionerne i drift. Som virkelighedsillusion kunne filmen sågar komme til at udgøre et selvstændigt "nummer".

Varieténummeret bygger på basale menneskelige funktioner, ikke et udbygget

handlingsplan. Den akrobatiske præstation - i trapezen eller linedansen: Rekvisitter og rummet er vigtige, ikke dekorationer. Kostumerne må ikke være i vejen for præstationen. Det hele kan intensiveres effektivt ved orkestrering, der altid tjener som forstærker af illusionen. Det samme gælder tryllekunsten, som helt er baseret på illusionismen. Ved sang og dans på varietéscenen sættes brugen af kostumer, dekoration og musik i relief. Først

brugen af tematisk sang i revy antyder så småt et handlingsforløb.

Det var ikke den fuldt udbyggede illusionsskabende teaterscene - hvor sensationen ikke rigtigt hører hjemme, der fødte filmen som kunstart. Det var nærmere tryllekunsten.

Méliès og Robert-Houdin. Georges Méliès (1861-1938) var den vigtigste af pionererne for handlingsfilmens udvikling, men han sværmede for "nummeret" og holdt sig faktisk til det. Dog besad han også drømmen om den store scene: Den franske teaterspecialitet "féerie", der blev hans foretrukne genre, var opstået lige efter revolutionen. Den var en slags mimisk, akrobatisk udvanding af melodramat, blot med basis i eventyret. Åndelige magter fra trolde til feer styrede handlingsforløbet, som udløste voldsomme sceniske transformationer og tableauer kulminerende i en himmelsk apoteose (jf. Tivolis Pantomimeteater).

Méliès havde en god borgerlig baggrund. Han fik privat tegneundervisning, selvom forældrene ønskede at han skulle videreføre deres fornemme skotøjsfirma. Han var marionetentusiast og bidt af Jean-Eugène Robert-Houdins (1805-1871) "soirées fantastiques" på Théâtre Palais-Royal, som den berømte tryllekunstner havde åbnet juli 1845. Robert-Houdin var en af de første tryllekunstnere, der førte numrene fra markedspladsen over til sammenhængende helaftensforestillinger på et teater, hvor han tillige underholdt med hjemmelavede (han var udlært urmager) sirligt udførte androide "automates" (mekaniske dukker styret af et skjult menneske). Robert-Houdins forestillinger udmærkede sig ved et rum rensat for effekter, hvor opmærksomheden helt var rettet mod tryllekunstneren og hans vigtigste



Méliès

fortællereffekt tryllestaven samt den vigtigste "afleder", assistenten. Teatret var det ideelle rum. Scenen kunne mørklægges og rampelyset fremhævede performeren. Robert-Houdin var klædt i nydeligt modekjolesæt og ikke i middelalderassocierende, mystificerende hieroglyffyldt kappe og spids tryllehat. Dette moderne kjoleklædte image overtog både Méliès og kollegaen fra Théâtre Robert-Houdin, Joseph Buatier (1847-1905) kendt under kunstnernavnet Buatier de Kolta, som tryllekunstnere. Robert-Houdin underbyggede ikke desto mindre både de mystiske og mytiske prætentioner i tryllekunsten. Hans ry blev verdensomspændende. Den amerikanske flugtkunstner Ehrich Weiss (1874-1925) kaldte sig Harry Houdini som kunstnernavn i beundring for Robert-Houdin. Da Robert-Houdins enke

nægtede at modtage ham i reklameøjemed, hævnedede han sig 1908 på forbilledet med bogen *The Unmasking of Robert-Houdin*. Her angreb han bl.a. Robert-Houdins udnyttelse af publikums naivitet ved sensationalistisk anvendelse af elektromagnetismen som en mystisk kraft.

Robert-Houdin følte sig tappet for energi i 1852 og overlod scenen til sin svoger Pierre-Etienne Chocat (1812 -1877), som optrådte under kunstnerpseudonymet Hamilton og forsøgte at føre traditionen med "soirées fantastiques de Robert-Houdin" videre. I 1854 indviede Robert-Houdin dog selv det teater, der kom til at bære hans navn på 8, Boulevard des Italiens og kastede sig derpå over udforskning af automater og elektromagnetismen. Efter Robert Houdins død 1871 overtog sønnen Emile - der havde fungeret som medie ved faderens tankelæserseancer - driften af teatret indtil sin død i 1883, og Méliès købte senere det stærkt udmarvede teater af hans enke. Méliès ejede teatret indtil 1920, da det blev eksproprieret for gennembrydning af Boulevard Haussmann. Det blev nedrevet 1924.

Méliès' første filmtrick. Méliès trælledede efter endt militærtjeneste 1882 to år som bogholder i familiens skotøjsfirma. I 1884 blev han sendt et år til London for at lære engelsk. Han overværede adskillige forestillinger med The Royal Illusionists and Anti-Spiritualists, John Nevil Maskelyne (1839-1917) og George Alfred Cooke (1825-1904), i The Egyptian Hall på Piccadilly. Disse tryllekunstnere udmærkede sig ved at afsløre hvordan deres illusioner blev frembragt.

I 1885 blev Georges gift med Eugénie Génin. Hans far trak sig ud af forretningen i 1888 og overlod skotøjsfirmaet til sine tre sønner. For sin andel og konens for-

mue købte Méliès Théâtre Robert-Houdin med 200 pladser. Fra 1. juli 1888 til 1910 ledede Méliès 33 produktioner, der fortsatte traditionen med tableauer og illusionsnumre samt børneforestillinger med Mester Jakel. Han deltog selv sjældent som aktør. Efter filmens opfindelse indlemmede han film som numre i showene. Fra 1896 begyndte han i Montreuil-sous-bois at producere og instruere sine egne film beregnet til varieté-forestillinger, idet han indledningsvis blot imiterede titler fra Lumière (*Une partie de cartes, L'arroseur arrosé, Arrivée d'un train en gare de Vincennes*), Edison (*Danse serpentine, Dessinateur express* - karikaturer af kendte personer fremført i forskudt hastighed af en tegner), Robert William Paul (der var meget flittig med at optage vaudevillescener, bl.a. med Maskelyne) og Pathé (*Les indiscrets*). Lumière og Robert W. Paul havde gengivet hele tryllesnumre uden filmiske tricks. Edison holdt sig til dans, akrobatik og jonglørnumre.

Méliès' film fra 1896 blev optaget udendørs, men numrene gik i retning af større tableauer med sceniske effekter (féeries) især beregnet til numre på Théâtre du Châtelet ("le théâtre à grand spectacle") eller direkte filmiske imitationer af Châtelet til mindre teatre. Det var på Châtelet man uropførte *Tour du monde en 80 jours* i 1876. *Cendrillon (Askepot, 1866)*, et féerie på 676 personer, blev filmindspillet af Méliès i 20 tableauer oktober 1899 (12 minutter), som Georges Sadoul kalder "première grande féerie de Méliès". Det blev genindspillet uden forbedringer 1911 under Pathés overopsyn.

I maj 1897 byggede Méliès sit eget filmatelier i Montreuil baseret på ni års teatererfaringer og med tanke på filmiske illusioner. En af Méliès' sidste udendørs indspillede film blev den første tryllefilm

(“vues à transformations”), hvor han gik fra ren affilmning af numrene (som det havde båret tilfældet med *Séance de prestidigitation* fra maj 1896) til benyttelse af decideret filmiske tricks (stop motion). Edisons folk havde dog allerede opfundet effekten til *The Execution of Mary, Queen of Scots*, optaget 28.9.1895. Méliès' filmhed *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (okt./nov. 1896). Titlen pointerer Méliès' eget teater som ramme og er da også en remake af Buatiers illusionsnummer vist på Théâtre Robert-Houdin. Filmen fremtræder som én lang indstilling.

En malet baggrund, som anbringer de agerende i halvtotal, illuderer et rigt paneldekoreret indre af en Louis XV-pavillon. To symmetriske paneler der formo-

dentlig begge er tapetdøre danner ramme om en spraglet panelpåmaling som centralakse. Her er en stol anbragt. Tapetdøren til venstre er blokeret af et effektbord dækket af et sribet tæppe. Ind ad tapetdøren til højre kommer tryllekunstneren i habit - uden tryllestav. Han hilser publikum og henter derpå sin assistent Jehanne d'Alcy i festrobe, også hun hilser publikum og placerer sig foran bordet. Inden Méliès placerer hende i stolen, anbringer han en avis - hentet fra effektbordet - under den. Dette er en tydelig reference til sceneforløbet, hvor avisen skulle dække en scenelem, eller måske påpege at en eventuel lem er sat ud af funktion. Det er ganske unødvendigt for det filmiske forløb, fordi det nærmest forudsætter et indklip til en scenelem. Derefter dækker

Le sacre d'Edouard VII



tryllekunstneren assistenten med det stribe tæppe. Méliès stiller sig i tryllepositur. Her er kameraet blevet standset. Jehanne er blevet fjernet og ikke - som på teatret - blevet anbragt under en lem. Méliès forbliver stående i sin tryllepositur. Kameraet er startet igen og Méliès afslører naturligtvis en tom stol. Han smider klædet på gulvet, drejer stolen demonstrativt foran sit publikum med sin højre hånd, anbringer stolen på avisen og stiller sig atter i tryllepositur. Dette springklip resulterer i en chokerende oplevelse for tryllekunstneren og bliver tillige den første markante demonstration af filmisk snyd, da et skelet nu sidder i stolen uden først at skulle være overdækket af det sribede klæde. Han dækker derpå skelettet med klædet. Han tryller Jehanne tilbage igen og næsten permanent har Méliès holdt sin position til højre for hende. Han anbringer klædet på effektbordet. Begge agerender forlader rummet via tapetdøren, og publikum overlades måbende til den tomme dekoration. Derpå kommer de atter tilbage og knikser for publikum. Filmen er slut. Tempoet, der er styret af en metro-nom og virker som en lynafviklet pantomime, er selv med afspilning på 18 billeder pr. sekund voldsomt. Méliès holdt dette heftige afviklingstempo i alle sine film.

Fake Actualities. Méliès tvivlede aldrig på pantomimens universalitet. Det virker mest slående idag, når man ser hans "Actualités reconstrituées" ("fake actualities"). Alt udspilles rekonstrueret i et atelier med perspektiviske teaterbaggrunde, så i fremtrædelsesform afviger de ikke synderligt fra hans féeries. Den første blev udsendt i 1897 (*Episodes de guerre* - om den græsk-tyrkiske krig, juni 1897). *L'affaire Dreyfus* (1899, 240m) er fuldstændig uforståelig uden fortæller. I 11 pantomimiske

tableauer fortælles hovedpunkterne i affæren fra 1894 og fremefter med dramatisk vægt på deportationen til Djæveløen, hvis bagtæppe besidder mange træk fra skrækromantikken. Méliès spiller selv sagsfører Labori, som satte sit liv på spil som Dreyfus' forsvarer. Dreyfus blev dømt for landsforræderi 9.9.1899 under formildende omstændigheder. Méliès' film blev belejligt udsendt 19.9.1899. Først 12.7.1906 annulleredes dommen.

I *Le sacre d'Edouard VII* (1902) overstås alle planlagte faser af Edward den VII's kroning i et totalbillede på seks 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 sit kamera således, at alt iøjnefaldende i kroningen faldt indenfor dets faste position:

Synspunktet var valgt, så det gav udsigt til højalteret, teatret, hele nord-tværskipet med dets store vindue og en del af korstolene, med to af de fire store søjler midt i kirken. (Daily Telegraph 20.6.1902, citeret fra Colin Harding og Simon Popple, p. 153).

Dette blev i formindsket målestok og maledede teaterperspektiver genskabt i studiet i Montreuil.

Spirit photography. Eftersom Méliès' dramaturgiske anstrengelser udover *actualités reconstrituées* ikke udviklede sig meget videre end til forvandling, transformation og forsvinden, måtte det styrende persongalleri konstant ændres. Den kjoleklædte tryllekunstner måtte ofte transformeres bl.a. til en mere dramaturgisk, men ikke mindre teatralisk djævel. Det blev faktisk en af Méliès' foretrukne apparationer, som bestemt var påvirket af Pathés tableau-film.

Méliès optrådte som spraglet satan i 24 titler.

Som en mere "filmisk" udvikling af springklippet arbejdede Méliès med "spirit photography", som han demonstrerede første gang i *Caverne maudite* (1898). Den amerikanske fotograf William Mumler fik i 1861 verdenspressen til at hoppe på, at han havde forevigt et spøgelse. Spirit photography havde allerede tidligere været anvendt med effekt til iscenesatte fotografier, men det var Mumler, der gjorde det til et begreb. I 1869 blev han retsforfulgt for svindel med åndefotografier, hvor bl.a. "humbugens konge", raritetskabinetejeren Phineas Taylor Barnum (1810-91) - han besad eksempelvis en af Robert-Houdins kendteste automater *L'ecrivain dessinateur* - bidrog med vidneudsagn via et portræt af sig selv, med en gennemsigtig udgave af Lincoln bag sin højre skulder. Det var lavet ved en simpel dobbeltprojektion hos en professionel fotograf.

Sensationens komponenter.

Transformation og visualisering af ånderverdenen blev Méliès' basale sensationskomponenter. Produktionsværdierne blev altafgørende. Samtidig fordrede Méliès også en vis virkelighedsillusion, som det markant fremgår af hans kommentarer fra firmakataloget:

Dette tableau er et af de bedst arrangerede for kinematografen. Havet fremstilles med en slående trofasthed over naturen med naturligt vand der piskes op mekanisk. Regnen er ligeledes fremskaffet ved brug af rigtigt vand. Skyernes bevægelser og lynene er skabt med en så slående livagtighed, at tableauet har en fremragende lighed med virkelighed. (Kommentar til *Le royaume des fées*, 1903, tableau 13 *Encounterings a Tempest at Sea*, citeret fra Sadoul).

Det var karakteristisk for Méliès' handlingsfilm, at en teatralisk frontalitet blev al-

tid overholdt, afviklet i et hæsbælende tempo. Indklipsbilleder til handlingsbærende objekter var utænkelige. Det betød ikke, at nærbilleder var fraværende hos Méliès, de havde bare en anden funktion. Firmakataloget anfører i 1898 effekten "playing upon a black ground" ved *Un homme de têtes*. Det var en film der for at accentuere trylleeffekten både afmaskede baggrunden i sort og gik tættere ind på selve objektet for at vise Méliès' mange dekapiterede, syngende hoveder ovenikøbet med demonstrative grimasser. Méliès' nærbillede forblev en effekt på linje med det ikke handlingsbærende nærbillede af den skydende cowboy i Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* (1903, *Det store togrøveri*) der frit kunne placeres i starten eller slutningen af filmen, som imidlertid ikke kunne anbringes meningsfuldt i selve handlingsforløbet. Alligevel blev det Méliès, der opfandt mange af handlingsfilmens elementer (af Méliès kaldt "vues composées"), men han overså helt den æstetiske continuity, som ganske hurtigt og naturligt blev indarbejdet hos pionererne som f.eks. englænderne Lewin Fitzhamon og Cecil M. Hepworth, der 1905 kunne præstere et næsten formfuldendt serveret handlingsforløb i *Rescued by Rover*.

Det nærmeste Méliès kom den normativt fortællende film var faktisk i hans rutinefarcer, hvor han blot kopierede andres ideer (f.eks. *Bob Kick*, *l'enfant terrible* og *Tom Tight et Dum Dum* - begge fra 1903). Et godt eksempel på hvad Méliès forstår ved en farcehandlingsfilm kan studeres i *La cardeuse de matelas* (1906): En drukmåns vakler omkring i en teaterperspektivmalet gade. Tre madrassyersker er netop gået på værtshus og har efterladt deres habengut på gaden. Drukmåsen falder omkuld i madrasserne og bliver ved et uheld

syet ind i én, da syerskerne kommer tilbage. Afslutningsvis slår han en kroejer ned og stjæler hans vin. Så optræder filmens eneste nærbillede, hvor drukkenbolten fylder sig udhævet på sort baggrund for helt uvant at slutte filmen af med en tekst: "A votre santé" ("Skål"). At "trumfe et gag" eller blot at konstruere en ekspansionsfarce forblev ukendte fænomener for Méliès. Filmen er i store træk et lån fra Gaumont-farcen *Matelas alcoolique*, instrueret samme år af Romeo Bosetti.

En fast ingrediens i de ellers Jules Verne/H.G. Wells-inspirerede rumtableauer var nærbilleder af planeter med grimaserende ansigter, som det var almindeligt i samtidens børnebøger. I *Eclipse de soleil en plein lune* (1907) holder Méliès som videnskabsmand en forelæsning for sine elever med næsen stukket helt ned i bogen. At han er astronom/astrolog ses af hans komet- og planetprydede kappe. Lærer og elever giver sig med møje og besvær til at studere himlens planeter fra et teleskop. De ser bl.a. solens lystne mandehoved, der glider bagom en forventningsfuld Diana, der i parringens øjeblik forløses orgiastisk. Her var Méliès nødt til at gribe tilbage til romersk mytologi for at gøre månen kvindeligt i Dianas skikkelse. Ellers afbildes den som børneboğernes rare månemand. Filmhistoriens mest citerede ikon, hvor månemanden har fået et rumskib i øjet fra *Le voyage dans la lune* (1902, *Rejsen til månen*), er dog vitterligt en måne-kvinde (Bleuette Bernon).

Méliès var udelukkende optaget af det visuelt frapperende, ikke fortællingen. Alt fra eventyr til romaner blev omsat til illustrative tableauer - *Le petit chaperon rouge* (1901, *Den lille Rødhætte*), *Voyages de Gulliver* og *Les aventures de Robinson Crusoe*, begge fra 1902). Han gik selvfølgelig heller ikke af vejen for operatableauer

f.eks. fra Gounods *Faust* (1903) samt en hel miniudgave af *Le barbier de Séville* (1904).

Hans bidrag til sciencefictiongenren er egentlig ikke overvældende, men store dele af Méliès' ontologi kan spores i den vanskeligt fortolkelige *Photographie électrique à distance* (1908). Scenen forestiller et kæmpemæssigt fotografatelier. En god gammel dampmaskine, hvis svinghjul kører i begge retninger, står som drivkraft til højre i baggrunden. I forgrunden står den mere uigennemskuelige elektriske installation betjent af en omkringfarende variant af Méliès' mange troldkarle. Den elektriske installation i forgrunden består bl.a. af en motor/dynamo og en omskifter med et enormt håndsving, der omsætter den elektriske transmission til billeder. Motoren bruges til henholdsvis nærbilled- og fjernbilledfunktion. Nærbilledet repræsenterer sandsynligvis den optagne persons sindelag (jf. "playing upon a black ground"-effekten), mens totalbilledet blot angiver personens virkelige fremtrædelsesform. I baggrunden til venstre skimtes en elektrisk tavle. Selve optageaggregatet, der er anbragt til højre i billedfeltet, er et metalstativ, som munder ud i en æggeform uden linse. Det er anbragt foran en stol. Et nedrulleligt sort lærred dominerer filmbilledets centralfelt. Lærredet modtager et spejlbillede af objekterne i stolen. Selve maskineriets funktioner demonstreres for to besøgende ved hjælp af tre projicerede gratier, der til gæsternes store forbavselse bliver levende billeder. De selv projiceres derefter som hhv. gammel tandløs kone og en Jeronimustype. Forløbets dybere pointer er totalt uforståelige uden fortæller, men visuelt dybt fascinerende.

Méliès' kendteste værker. De kendteste af Méliès' handlingsfilm er alle féeries om



Photographie électrique à distance 1908.

umulige rejser: *Le voyage dans la lune* (1902), *Le voyage à travers l'impossible* (1904, *Den umulige rejse*) og *A la conquête du Pôle* (1912). Der sker ingen udvikling gennem årene. Historierne fortælles i talbilleder, der aldrig slipper de illusoriske teaterkonventioner. Tableau afløser tableau, hvor handlingsbærende figurer gebærder sig igennem forskellige situationer. Det sker indtil skiftende omgivelser har fået samtlige implicerede gennem diverse strabadser og dermed afsløret det kollektive forehavende, at fuldføre en rejses mål. Men målet er altid uvist. Forløbet består af tre elementer: Tableauerne udgør afsluttede scener eller hele sekvenser. De fungerer ligesom en række selvstændige tribuneoptrædener med hver sine trylle-

numre og giver på den måde anledning til afvikling af filmiske trickeffekter uden hensyn til handlingens videre forløb. Uden egentlig personintrige 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.

At Méliès' interesse for karakterer nærmest var et økonomisk anliggende fremgår med al ønskelig tydelighed af et håndskrevet "Reply to Questionary" fra 1930 i anledning af spørgsmål rejst vedrørende *Le voyage dans la lune*:

Da jeg lavede Rejsen til Månen var der endnu ikke stjerner blandt skuespillerne, deres navn var aldrig kendt eller skrevet på plakater og annoncer. Filmen blev kaldt Starfilm - og navnet Méliès selv vistest ikke på lærredet, selv om jeg spillede hovedrollerne. De folk, der var ansat til Rejsen til Månen var udelukkende akrobater, piger og sangere fra variétéer. Teaterskuespillere havde endnu ikke accepteret at spille i biografilm, da de anså filmen for at ligge langt under teatret. De kom først senere, da de fik at vide, at variétéfolk tjente flere penge ved at spille i film end ved at spille i teatrene for omkring 300 francs om måneden, og det gjaldt for de fleste af dem. Ved filmen kunne de få mere end det dobbelte. (Citeret efter fotokopi i Cinematekets Méliès-mappe).

Perioden efter 1906. Tiden var løbet fra Méliès allerede før 1906. Det år forgreb han sig på en af Pathés største succeser, Ferdinand Zeccas *L'histoire d'un crime* (1900) og lavede en langt ringere fortalt men langt mere bloddryppende imitation, *Les incendiaires*. Det førte ikke til retsligt efterspil, men skærpede modsætningerne firmaerne imellem. I 1911 følte Méliès sig tvunget ud i et distributionsfællesskab med Pathé. Herefter måtte Méliès affinde sig med Zeccas overopsyn før hans film blev markedsført. Zecca havde selv startet sin karriere med at imitere Méliès - jf. *L'affaire Dreyfus* (1899), der var en efter-

ligning af Méliès' version, *L'illusioniste mondain* (1901) og *Le voyage dans la lune* (1903), Zeccas og Lucien Nonguets plagiat af Méliès' film.

1908 var Méliès' sidste store produktionsår dog kun med én storproduktion *La civilisation à travers les âges*, som imidlertid blev en eklatant fiasko. 1913 ophørte al filmproduktion i Montreuil. I 1915 lavede han studiet om til et lidet succesrigt vauvilleteater og blev erklæret konkurs i 1923. 1926 giftede han sig med sin gamle stjerne Jeanne d'Alcy, og de drev sammen hendes legetøjsforretning på Montparnasse. I 1928 blev han genopdaget af offentligheden og kunne lade sig pensionere. Mange - især østeuropæiske - filmkunstnere har ladet sig inspirere af Méliès, bl.a. animationskunstnerne Karel Zeman og Jan Svankmajer.

Litteratur

- Harding, Colin & Simon Popple: *In the Kingdom of Shadows. A Companion to Early Cinema*. London: Cygnus Arts, 1996
- Méliès - *Un homme d'illusions*. Centre National de la Photographie, 1996.
- Robinson, David: *Georges Méliès. Father of Film Fantasy*. Museum of Moving Image, London 1993.
- Sadoul, Georges: *An Index to the Creative Works of Georges Méliès*. 1947.