Nr. 238 - vinter 2006

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Alternative fortælleformer på film

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.
Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (jettep@dfi.dk), samt pr. check udstedt til Kosmorama eller ved indbetaling via Jyske Bank – reg.nr.: 8109, konto: 0001002329 att. Kosmorama. Abonnement 2006, 52. årg., koster kr. 250. For medlemmer af Cinemateket er prisen kr. 200, idet man ved tegning af abonnement opgiver medlemsnummer. Løssalg kr. 175 pr. nummer.
Redaktion: Eva Jørholt (ansvarshavende), Jesper Andersen, Rasmus Brendstrup, Dan Nissen, Peter Schepelern. Layout: Thomas Ring – 2x2mas. Illustrationer: Billed- og Plakatarkivet / Det Danske Filminstitut. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN nr. 0023 4222.

www.dfi.dk/cinemateket/kosmorama

Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle rettighedshavere til billeder benyttet i dette nummer. Skulle der mod forventning være rettighedshavere, som redaktionen er ubekendt med, vil DFI mod behørig legitimation udbetale royalty for de anvendte illustrationer, som om aftale var indgået.

Alternative fortælleformer på film

Forord

Ligesom alt nyt med tiden bliver gammelt, har det, som i dag er alternativt, en tendens til at glide ind i og være med til at udvide rammerne for morgendagens mainstream. Såvel alternative fortælleformer som den mainstream, de leverer alternativer til, er derfor ganske uhåndterlige størrelser, der nærmest inviterer til gradbøjning. Skønt den klassiske filmfortælling, som udgjorde det narrative fundament for Hollywoods guldalder i 1930'erne og 40'erne, ikke længere eksisterer i ren form – og vel strengt taget aldrig har gjort det – er den den etablerede og velbeskrevne norm, som alle såkaldt alternative fortælleformer i et eller andet omfang forholder sig til. Og som dette nummer af Kosmorama følgelig også tager sit afsæt i.

Nummeret indledes af en lille håndfuld artikler om nutidige Hollywood-film, der balancerer på grænsen mellem det alternative og det klassiske – og derved vidner om den hollywood'ske hovedstrøms elasticitet. Brian Petersen lægger for med en introduktion til den aristoteliske dramaturgi, der danner grundstammen i de fleste filmmanuskript-lærebøger – og som fraviges i de forskellige former for multiplotfilm, som har vundet frem i de senere år. Og i forlængelse heraf stiller Samuel Ben Israel skarpt på multiprotagonistfilmen, der forskyder vægten fra en projektorienteret dramaturgi til en ikke-hierarkisk og ikke-psykologiserende fremstilling af relationer mellem mennesker.

Umiddelbart er det de færreste, der vil beskylde blockbusters som *Armageddon* eller *The Day After Tomorrow* for at flirte med det alternative, men Christopher Juhl Seidelin påviser i sin artikel, hvordan de i kraft af deres fokus på spektakulære effekter kan siges at have et vist slægtskab med filmhistoriens allertidligste, ikke-narrative film, der var mere optaget af at levere oplevelsesmæssige *thrills* end af at fortælle en klassisk sammenhængende historie.

Fortæller blockbusterfilmene kun nødtvungent, så går fortællingen helt i stå i Gus Van Sants seneste tre film – *Gerry, Elephant* og *Last Days*. Niels Bjørn skriver om denne dødstrilogi, som systematisk tager livet også af enhver klassisk plotforståelse. Og Rasmus Birch vover sig ind i manuskriptforfatteren Charlie Kaufmans i enhver henseende alternative univers, hvor selvets gåder scannes i cirkulære og stærkt subjektive fremstillingsformer. Mens Lennard Højbjerg påpeger, hvordan velkendte genreskabeloner og subtile parallel- og tidsstrukturer komplementerer hinanden i Steven Soderberghs *Out of Sight*.

Det klassiske filmsprog udfordredes i starten af 1960'erne kollektivt af tidens forskellige nybølger. Den uden sammenligning mest radikale revser og fornyer var Jean-Luc Godard, som systematisk dekonstruerede den klassiske filmfortælling og alle dens genrer.

Thure Munkholm giver en introduktion til den sene Godards særlige metode, hvor instruktøren ved 'sampling' af allerede eksisterende materiale opbygger en slags virtuelt betydningsnetværk. Og Lasse Kyed Rasmussen analyserer samme Godards lidet konventionelle brug af mellemtekster i filmen *Weekend*.

Flere nutidige filmskabere synes snarere at hente deres inspiration hos præ-nybølgeinstruktører som Robert Bresson og Yasujiro Ozu. Kristine Samson undersøger Michael Hanekes og brødrene Dardennes gæld til Bresson og fremhæver, hvordan deres fragmentariske fortællinger ofte peger på en uløst konflikt mellem del og helhed – såvel samfundsmæssigt som formalt. Og Peter Skovfoged Laursen leverer en sammenlignende analyse af hhv. Ozus og Hirokazu Kore-edas brug af handlingstomme rum.

Det groteske har for så vidt været en sidestrøm i hele filmhistorien, men med afsæt i Mikhail Bakhtins tanker om latterkultur og karneval søger Mikkel Eskjær at indkredse den særlige form for grotesk realisme, som især Federico Fellini og Emir Kusturica står som eksponenter for.

Alternative fortælleformer præger også den aktuelle danske filmscene, men Dogme 95 og Lars von Trier får lov at glimre ved deres fravær i dette nummer af Kosmorama, hvor vi i stedet retter søgelyset mod to unge danske filmskabere, der allerede har påkaldt sig stor international opmærksomhed: Christoffer Boe, hvis narrative spejlkabinetter Sophie Engberg Sonne guider læseren rundt i, og Pernille Fischer Christensen, hvis minimalistiske følelsesdramaer tages under kærlig behandling af Christian Braad Thomsen.

I fortællemæssig henseende har musical-genren altid udgjort en slags alternativ til den kausallogisk baserede og sømløst fremadskridende klassiske fortælling: musik- og dansenumrene skal jo netop 'stoppe showet' og den narrative fremdrift for en stund, og ofte peger numrene ligefrem ud af det fiktive univers. Med eksempler fra forskellige lande og historiske perioder ser Niels Henrik Hartvigson nærmere på musicalnummerets særegne logik, mens Bo Tao Michaëlis koncentrerer sig om Busby Berkeleys på én gang kalejdoskopisk-erotiske og samfundsbevidste 1930'er-koreografier.

I dette temanummers afsluttende essay reflekterer Mads Mikkelsen over æstetiske værdiforestillinger vedrørende udvikling og forandring – forestillinger, som i høj grad også ligger til grund for det stilteoretiske skel mellem netop norm og alternativ.

Temaet for næste nummer, som udkommer i sommeren 2007, er animationsfilm.

Indhold

Brian Petersen
Giv den videre!
Klassisk dramaturgi, multiplot og stafetfilm 7

Samuel Ben Israel
Polyfonier
Multiprotagonistfilmens anti-hierarkiske og
ikke-psykologiserende fortællinger 23

Christopher Juhl Seidelin
Når filmen nødigt fortæller
Narration og attraktion i den moderne blockbuster 34

Niels Bjørn
Når fortællingen dør
Slowmotion-fortælling og refleksionsrum i Gus Van Sants dødstrilogi 45

Rasmus Birch
Optagelser af selvet
Charlie Kaufmans subjektiverende dramaturgi 57

Lennard Højbjerg
Banal romantisk krimi eller kompleks kunstfilm?
Kærlighed og narration i Steven Soderberghs *Out of Sight* 67

Thure Munkholm
Introduktion til Godards metode
Om billeder, abstraktioner, collager og
instruktørens imaginære dialog med Hitchcock 75

Lasse Kyed Rasmussen
Filmen mellem linjerne
Mellemtekster i Jean-Luc Godards *Weekend* 85

Kristine Samson
Fortællende fragmenter
Begrænsningens æstetik hos Robert Bresson,
brødrene Dardenne og Michael Haneke 96

Peter Skovfoged Laursen
Mellemrum og fantasmagorisk lys
Karakterforladte rum hos Yasujiro Ozu og Hirokazu Kore-eda 108

Mikkel Fugl Eskjær
Kødelige excesser
Den groteske realisme som verdensanskuelse, stil og udfordring 120

Sophie Engberg Sonne
Alex i eventyrland
En indføring i Christoffer Boes fortryllende fortællinger 133

Christian Braad Thomsen
En himmel fra et klart lyn
Pernille Fischer Christensens vej fra poesibog til sæbeopera 145

Niels Henrik Hartvigson
Subjektivitet, lyrik, performance og showstoppers
Musicalnummerets logik 155

Bo Tao Michaëlis
Gotta Dance!
Busby Berkeley og den episke og integrerede filmmusical 167

Mads Mikkelsen
Plot plus pynt
Filmhistoriske forestillinger om fremskridt og forandring 175

Johan Jacobsens stafetfilm *Otte Akkorder* (1944)

Giv den videre!

Klassisk dramaturgi, multiplot og stafetfilm

Af Brian Petersen

Med den klassiske – eller lineære – dramaturgi forstås en fortælling, der er bygget op omkring et centralt udviklingsforløb efter den såkaldte treaktsmodel. Treaktsstrukturen er funderet på Aristoteles' ideal om *handlingens enhed*, der som princip har domineret og præget den kurs, den vestlige fortælletradition har taget, fra den græske tragedie over det elizabethanske drama og frem til moderne filmdramaturgi. Gustav Freytag (1863) m.fl. har bygget videre herpå i dramateorien, mens Syd Field (1979), Linda Seger (1994) og Robert McKee (1997) m.fl. har skrevet praktisk orienterede anvisninger til en dramaturgi beregnet specifikt for filmmediet.

Trods de noget forskellige tilgange hersker der nogenlunde enighed om følgende grundmodel: første akt (begyndelsen) slår temaet an og præsenterer hovedpersonerne, et *første plotpunkt* leder over i anden akt (midten), hvor konflikten uddybes og

optrappes frem mod et *andet plotpunkt*, der munder ud i tredjeakten (afslutningen) med konfliktløsning og udtoning. Som tommelfingerregel er forholdet mellem akterne 1:2:1.

Et par eksempler: i Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* (1948, *Cykeltyven*) er en mands arbejde som plakatopklæber – og evne til at forsørge sin familie – afhængigt af, at han har en cykel. Da cyklen bliver stjålet (første plotpunkt), sætter han alt ind på at finde den igen og lader uforvarende frustrationerne gå ud over sin søn. Da det endelig lykkes ham at finde tyven, benægter denne med opbakning fra familie og naboer tyveriet, og vor helt indser, at der ikke er anden udvej end selv at blive cykeltyv (andet plotpunkt). I tredje akt stjæler han en cykel, men bliver – med sønnen som vidne – taget på fersk gerning.

I Lars von Triers *Dogville* (2003) er Grace på flugt fra gangstere og overlader sin skæbne i en lillebys hænder. Hun får lov til at blive i byen på prøve (første plotpunkt) og accepterer visse daglige modydelser for at vinde beboernes tillid og vise dem sin taknemlighed. Ordningen udvikler sig dog – proportionalt med at risikoen ved at skjule Grace vokser – til regulær udbytning. Da hun – for sent – konfronterer indbyggerne med deres hykleri, beslutter de at udlevere hende til gangsterne (andet plotpunkt). Uheldigvis for dem viser hun sig at være gangsterbossens datter, og hun tager sin hævn over byen ved at beordre den udslettet.

Plotpunkter. Det var Syd Field, der introducerede begrebet *plot points* (som dog havde været kendt og anvendt i filmbranchen i mange år) i manuskriptskrivningsteorien som betegnelse for en fortællings strukturerende vendepunkter, der inddeler historien i delforløb. Siden er de to plotpunkter blevet udbygget med et samlende *midterplotpunkt*, der så at sige skærer den lange anden akt over i to, således at der i realiteten opereres med tre plotpunkter og fire akter (1, 2a, 2b, 3). På sekvensniveau er det desuden ikke usædvanligt med en yderligere underinddeling, idet der som regel kan bestemmes mindst ét underordnet vendepunkt i hver akt; helt ned i replikbehandlingen arbejdes der med såkaldte *beats*, der strukturerer scenerne i mikroforløb, hvor de fiktive personers mål og viljer hele tiden støder sammen og 'vender' handlingen.

De organiserende hovedplotpunkter beskrives af Gustav Freytag som tre særligt udhævede momenter, som han benævner *det vækkende moment*, *det fatale moment* og *den sidste spændings moment*[1]. Det fatale moment kan sidestilles med midterplotpunktet, hvis centralitet måske netop bedst illustreres ved hjælp af Freytags pyramidemodel (se fig. 1), hvor pyramidens top udgør *peripetien* ('die Peripetie', efter det græske ord for skæbneomslag, *peripéteia*). For fortællingen som sådan – rent konstruktionsmæssigt og kompositorisk – er midterplotpunktet nemlig højdepunktet i den i forvejen vigtigste anden akt, der så at sige udgør bevisførelsen for historiens overordnede udsagn. Set fra et modtagerperspektiv er situationen naturligvis en anden, da en historie normalt vil holde sin tilskuer i spænding om et udfald helt indtil slut, hvorfor 'klimaks' på en traditionel spændingskurve altid først vil ligge i tredje akt.

For manuskriptforfatteren – og, vil jeg mene, filmanalytikeren – er midterplotpunktet imidlertid svært at komme udenom som historiens afgørende knudepunkt. Det er på samme tid kulminationen på, hvad der hidtil er sket, og har til formål at udstikke den uigenkaldelige handlingskurs,

point of no return (PONR). Efter at denne kurs er taget, er der ikke anden vej for de fiktive personer end at følge deres fatale valg til dørs i tredjeakten, hvis formål igen er at understrege filmens morale (med andre ord kan midten ideelt set ikke skrives, førend filmskaberne har lagt sig fast på en slutning).

Eksempelvis ender Michael i *The Godfather* (1972) med at være et mere kynisk og koldblodigt familieoverhoved end den far, hvis kriminelle organisation han i begyndelsen tog stærkt afstand fra over for sin kæreste, Kay. I filmens tredje akt foreståar han en blodig udryddelsesmassakre på de rivaliserende mafialedere, der har rottet sig sammen imod Corleone-klanen – *og* lader sin svoger dræbe, fordi han har forrådt familien. I sammenligning med denne grusomhed fremstår Don Corleone Sr.'s tilbud, som ikke kunne afslås (og som blev fulgt op af afskårne hestehoveder og pistoler for tindingen) tilbageskuende som den rene barnemad. I filmens klimaks benægter Michael imidlertid over for Kay, at han har gjort noget galt. Moralen er altså, at en god mand ender med at lyve over for og svigte dem, han elsker – og sig selv – hvis han går på kompromis med sine idealer af hensyn til familien.

Al Pacino som det nye familieoverhoved i Francis Ford Coppolas *The Godfather* (1972)

Midterplotpunktet, der for alvor sætter gang i denne negative udvikling, er, at Michael, der hidtil ikke har foretaget sig noget kriminelt, af omstændighederne bliver overbevist om, at han er nødt til at skyde de formodede bagmænd til mordforsøgene på både hans far, den korrupte politichef McCluskey og mafiabossen Sollozzo (han er den eneste fra Corleone-familien, der vil kunne komme i nærheden af dem). PONR er, at han gennemfører likvideringen, hvorefter lavinen ruller: han må gå under jorden i Sicilien – hans storebror likvideres – han mister sin italienske brud ved et attentat, der var beregnet for ham – indtil han (i andet plotpunkt) overtager familieforretningen i en illusion om at kunne gøre den legitim. Herfra er der ingen vej tilbage til første akts og første del af anden akts relative uskyld, uanset hvor stor en fortrydelse over det fatale valg, der melder sig hos Michael.

Midterplotpunktet i *Ladri di biciclette* er, at cykeltyven nægter sig skyldig i at have stjålet cyklen, da faderen konfronterer ham. Faderens PONR er at forsøge at tvinge en tilståelse ud af ham, mens sønnen forstår, at der er optræk til ballade og i al stilfærdighed henter en politibetjent. Da faderen ikke har skyggen af et bevis for

sine beskyldninger, og tyven ikke vil være ved sin gerning, indser han, at en politianmeldelse vil kunne falde tilbage på ham selv. Slutningen, hvor sønnen indirekte redder faderen ved med sit bedende blik at få ejeren til den cykel, faderen forsøgte at stjæle, til at undlade anmeldelse, og tager faderen i hånden, da de går tavse hjem, har den optimistiske morale, at en mand trods alskens modgang og social nød altid vil have sin søns kærlighed, så længe han er en god far. Her fremstilles far/søn-forholdet altså, modsat i *The Godfather*, som et lys i mørket (og faderen kan glæde sig over, at han købte pizza til sønnike i første del af anden akts vendepunkt)[2].

Midterplotpunktet i *Dogville* er, at nettet strammes omkring Grace, da efterlysningen af hende bliver ændret til en eftersøgning for bankrøveri. Pludselig bliver det en del mere risikabelt for indbyggerne at holde hende skjult, hvilket gør Grace mere afhængig af byens velvilje end hidtil – ironisk nok midt under fejringen af den amerikanske uafhængighedsdag. Stillet over for spørgsmålet om, hvorvidt hun er parat til at yde mere til gengæld for byens fortsatte beskyttelse, er hendes reaktion: "for enhver pris!". Konsekvensen af hendes PONR er, at hun – ligesom Michael i *The Godfather* – ender med at blive mere modbydelig end den far, hun viser sig at være flygtet fra i begyndelsen. I dette tilfælde dog ikke fordi hun selv har valgt at træde i sin fars fodspor med stilethæle, men fordi Dogville på en måde har valgt for hende, og hun ikke har været i stand til at sige fra over for udnyttelsen, fornedrelsen og intolerancen.

Plot = Karakter. Selv Howard Suber (2006), som ellers er erklæret modstander af treaktsmodellen, noterer sig midterplotpunktets betydning, når han i en filmhistorisk og -analytisk optik mener at kunne identificere et *One-Hour Crisis Point* som særdeles udbredt i filmhistoriens 'mindeværdige populære film'. Han definerer krisepunktet som det skæringspunkt i fortællingen, hvor 'den modstræbende helt' tvinges fra at have været primært reagerende og styret af omstændighederne til at tage skæbnen i egen hånd og *træde i karakter*. Fordelen ved en sådan definition af midterplotpunktet (selvom han kalder det noget andet) er, at Suber hermed tager højde for historiens uløselige sammenhæng med karakterudviklingen.

På dette punkt er han overraskende nok helt på linje med treakts-guruen Robert McKee, som konstaterer, at de fleste film handler om subjekter – som regel ét subjekt – og af samme grund sætter lighedstegn mellem et plot og hovedkarakterens (HK) udviklingsbue. McKee ser ikke som f.eks. Syd Field, Linda Seger og Aristoteles sammenføjningen af begivenheder – *plotningen* – som målet for god fortællekunst og karaktertegningen som noget sekundært. For ham er der tale om to sider af samme sag, idet hovedkarakterens 'sande karakter' udelukkende kan illustreres ved hjælp af de valg, historien lader ham/hende træffe i krisesituationer, under pres, stillet over for flere valgmuligheder.

Vælger Grace i *Dogville* at underkaste sig byens urimelige krav, eller siger hun fra? Vælger Michael i *The Godfather* at tage hjem til sin far, da han er blevet skudt, eller at blive hos Kay? At ændre plottet ville være det samme som at ændre karaktertegningen: hvis Grace havde sagt stop og forladt Dogville i tide, ville hun ikke have været (narcissistisk) selvopofrende, men selvstændig og stærk (og dermed have modbevist, at intolerance skaber had), og hvis Michael ikke havde valgt at besøge sin far på hospitalet, ville han have sat kærligheden over familien (og modbevist, at blod

er tykkere end vand).

I begge tilfælde ville der ikke have været nogen film, hvis hovedpersonerne havde handlet, som det set i bakspejlet ville have været bedst for dem, og det er naturligvis ikke tilfældigt. De fleste 'seriøse' film – i mangel af et bedre udtryk – er spundet op omkring deres hovedkarakterer og de almenmenneskelige dilemmaer, de står i.

Sideplots. I visse tilfælde har film *flere* end tre/fire akter, jf. f.eks. Peter Greenaways *The Cook the Thief His Wife & Her Lover* (1989, *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker*). Som McKee påpeger, udgør de tre akter kun et *minimum*, og der findes ikke nogen øvre grænse for antallet af akter. Men med flere akter er der i virkeligheden tale om en udvidelse af midten og en yderligere forhaling af slutningen, og en sådan strategi vil som regel have en afdramatiserende virkning, fordi hyppige vendepunkter får karakter af gentagelser. Et bedre alternativ er derfor anvendelsen af *sideplots*.

Ifølge McKee kan et sideplot tjene fire funktioner: det kan benyttes til at skabe *kontrast* eller *parallellitet* til et hovedplot, eller til at skabe *forhaling* (når et sideplot åbner filmen og forsinker hovedplottet) og *komplikation* (når et sideplot skaber modstand til et hovedplot). Jeg vil vende tilbage til diskussionen af sideplots i forbindelse med multiplotfilmen.

Fig. 1

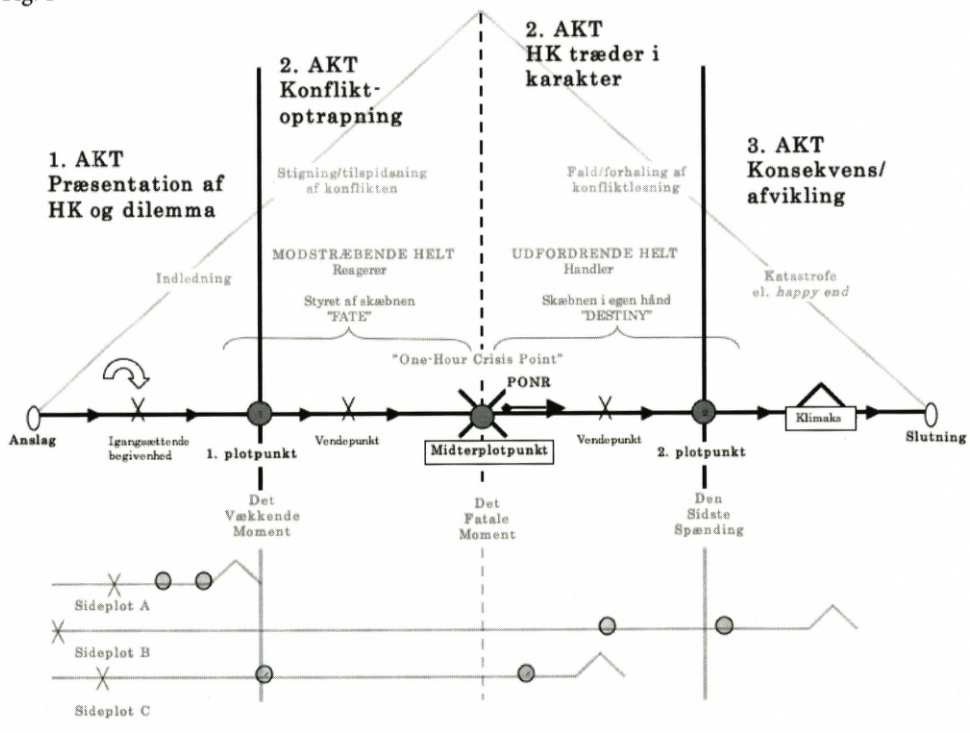
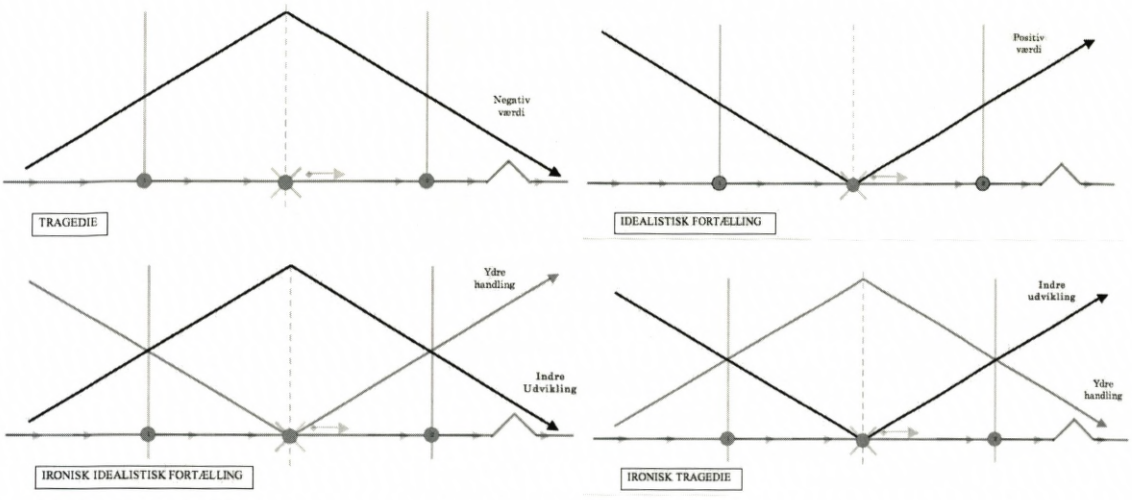


Fig. 2



I figur 1 er treaktsmodellen forsøgt anskueliggjort sammen med Howard Subers skæringspunkt og Gustav Freytags pyramidemodel. Figur 2 illustrerer, med baggrund i Robert McKee, hvordan der grundlæggende kan skelnes mellem fire typer af fortællinger, afhængigt af om fortællingens 'styrende idé' lader den positive eller den negative værdi triumfere: i tragedier vinder den negative værdi entydigt – jf. f.eks. *The Godfather*, *Citizen Kane* (1941, *Den store mand*), *Chinatown* (1974) og *Se7en* (1995).

I idealistiske fortællinger vinder den positive værdi lige så utvetydigt – jf. f.eks. *Jaws* (1975, *Dødens gab*), hvor sheriffen, udelukkende fordi han tør se sin frygt i øjnene og bogstaveligt talt tager ud på det dybe vand, overvinder ikke blot sin vandskræk og konfliktskyhed på det indre plan, men også en blodtørstig haj på det ydre. Andre eksempler kunne være *The Apartment* (1960, *Nøglen under måtten*) og *Mr. Smith Goes to Washington* (1939, *Mr. Smith kommer til Washington*).

I ironiske idealistiske fortællinger er den negative værdi gennemgående og får så at sige lov at sejre ad helvede til, idet hovedkarakteren godt nok opnår sin ydre vilje, men ikke sit indre behov. Tværtimod udlægges den negative værdi ofte som positiv af hovedpersonen selv – som når Blanche i *A Streetcar Named Desire* (1951, *Omstigning til Paradis*) ender i den totale fortrængning, sindssygen, fordi hendes reaktion på at blive konfronteret med sin forfærdelige fortid har været gradvist at bevæge sig fra forstillelse til benægtelse, videre til idealisering af fortiden og, endelig, til opdigtning af en bedre virkelighed. Eller som når indbyggerne i *Dogville* må betale prisen for at have overbevist Grace om den tvivlsomme morale, med hvilken hun retfærdiggør sin nådesløse nedslagtning – at man må måle andre mennesker efter sin egen alen. Andre eksempler kunne være *Dr. Strangelove* (1964) – med den sigende undertitel *How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* – *Wall Street* (1987) og *War of the Roses* (1989, *Nu går det vilde ægteskab*).

En ironisk tragedie under udvikling: Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* (1948, *Cykeltyven*)

Ironiske tragedier fortæller omvendt om en positiv indre udvikling, der koster hovedpersonen noget i den ydre verden – *Ladri di biciclette* er et eksempel, andre eksempler kunne være: *Gone With The Wind* (1939, *Borte med blæsten*), *Casablanca* (1942), *The Bridge on the River Kwai* (1957, *Broen over floden Kwai*), *Vertigo* (1958, *En kvinde skygges*), *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966, *Hvem er bange for Virginia Woolf?*), *Ordinary People* (1980), *Thelma & Louise* (1991) og *Gladiator* (2000).

I alle tilfælde synes treaktsmodellen at være en uomgængelig kommunikationstragt for temaet, så længe hensigten er at formidle en (afsluttet) fortælling om menneskelige handlinger, følelser og erfaringer.

Modstand mod treaktsteorien.

At tænke i akter kan sammenlignes med at bruge et stillads under opførelsen af en bygning: det er muligvis et nyttigt hjælpemiddel for håndværkerne under byggearbejdet, men det vanskeliggør udsynet til selve bygningsværket, og de mennesker, der ser den færdige bygning, vil ikke kunne se, eller vil være ret ligeglade med, hvilken type stillads der blev anvendt (Suber 2006: 10).

Lige så kendt og udbredt treaktsteorien er, lige så forkætret er den i filmvidenskabelige kredse. Jeg er derfor nødt til at imødegå et par af indvendingerne, inden det skal handle om multiplots.

Det er en gængs misforståelse, bl.a. hos Suber, at 'akter' i treaktsmodellen refererer til strukturering efter de nødvendige tæppefald i et teaterstykke, reklamepauser

(eller sågar afsnit) i en tv-serie og afbrydelser af lignende art i en fortælling. Pointen er, at en inddeling af handlingsforløbet i denne forstand vil være arbitrær, idet en spillefilm hverken fortælles eller opleves i markerede akter (medmindre det drejer sig om en helaftensfilm – og selv da vil der som regel kun være én pause og to 'akter'). Treaktsteorien drejer sig imidlertid ikke om en tilpasning af dramaturgien efter tekstuelle afbræk, men om den banale kendsgerning, at en historie for at være fortælbar (og perciperbar) er nødt til at organisere den overordnede distribution af viden, således at det bliver muligt for modtageren at udlede en begyndelse, en midte og en afslutning[3].

Det fremhæves den ene gang efter den anden som et argument imod treaktsteorien, at mere eksperimenterende og eksotiske film ikke harmonerer med den. At dette er tilfældet, skyldes som oftest, at de pågældende film sætter nogle andre konventioner end *det fortællende* i højsædet, jf. f.eks. mere lyrisk-associative film og visse avantgardefilm (det skal selvfølgelig ikke udelukkes, at fundamentalt anderledes fortællekonventioner som følge af kulturelle særpræg også kan gøre sig gældende). Sat på spidsen er der, hvis en film kun har én akt, som f.eks. Andy Warhols *Sleep* (1963), simpelthen ikke tale om nogen fortællende film.

Paradoksalt nok forholder både *Sleep* og mange mindre radikale 'anti-plot'- eller 'mini-plot'-film (som McKee kalder dem) sig imidlertid i udpræget grad til de etablerede fortællekonventioner. Typisk vil det netop være disse traditioner, de udfordrer og ombryder, f.eks. ved at undlade at levere *pay off* for de forsvindings- og mordgåder, der sættes op, men ikke forløses – som i *L'avventura* (1960, *De elskendes eventyr*) og *Blowup* (1966, *Blowup – var det mord?*); ved i eklektisk form at lege med genrer, spor og fortælleplaner som i *L'Année dernière à Marienbad* (1961, *I fjor i Marienbad*), *Mulholland Dr.* (2001, *Mulholland Drive*) og *La Mala educación* (2004, *Dårlig dannelse*); eller ved at vende historien om som i *Irréversible* (2002) og *Memento* (2000), hvis primære attraktion består i en omarrangering af handlingens kausalitet, dvs. i at bevæge tilskueren til at lede efter rækkefølgen af årsager og virkninger i nogle i og for sig ganske simple grundhistorier[4].

En hyppig fordom mod den klassiske dramaturgi er netop, i forlængelse af spørgsmålet om kronologi, at der er tale om en statisk skabelon (underforstået: at den er letfordøjelig, forudsigelig og kommerciel), hvor indholdet må tilpasse sig formen, og ikke omvendt. Og det kan da heller ikke afvises, at der gennem tiderne er drejet mange dårlige og skabelonagtige treakts-film – de er utvivlsomt i overtal i filmhistorien. Men det er svært at lukke øjnene for, at også nogle af filmhistoriens mest beundrede og gennemanalyserede værker er fortalt i fuld overensstemmelse med treaktsmodellen, uden at de af den grund er blevet udråbt som skabelonprodukter (som sådan kan det være underordnet, om filmskaberne bevidst har benyttet teorien som et hjælpemiddel i disponeringen af det dramatiske stof, eller om det er sket ubevidst).

Det gælder f.eks. *Vertigo*, som af Christian Braad Thomsen udnævnes til at være den af Hitchcocks film, som "på det mest suveræne er *stronger than reason*" og derfor også "den, man sidst bliver færdig med" (Braad Thomsen 1995)[5]. Og det gælder *Citizen Kane*, der både er gået over i historien for sine tekniske nyskabelser og for at have fornyet formsproget. Som bekendt er *Citizen Kane* bygget op som en

ukronologisk serie af skudsmål om en afdød hovedkarakter, fortalt til en journalist af bipersonerne i hans liv samt af en fiktiv *newsreel*. Ikke desto mindre er den tragiske udviklingshistorie, som udgør filmens skelet, og som er den, tilskueren får med hjem – *fabulaen* om man vil (jf. Bordwell 1985) – meget klart disponeret i overensstemmelse med treaktsstrukturen[6]. Det har således i hvert fald siden *Citizen Kane* været en kendt sag, at en fortælling bør have en begyndelse, en midte og en afslutning, men at elementerne ikke nødvendigvis behøver at blive præsenteret i den rækkefølge. At treaktsteorien med andre ord *ikke* implicerer en kronologisk, fremadskridende handling, og at der udmærket kan eksperimenteres med fortælleniveauer (vidensdistribution, selvbevidsthed og kommunikerbarhed) inden for dens rammer.

Endelig er treaktsteorien ikke godt hjulpet af, at flere af de akademiske kompetencer, der tager den alvorligt, tydeligvis ikke har forstået den. Eksempelvis leverer Torben Grodal (2003), der noget flot sondrer mellem en "kommerciel" og en "videnskabelig fortælleteori", en analyse af *Festen* (1998), hvori han – til trods for, at hans aktinddeling efter de tre 'sandhedstaler' (som faktisk er fire), hvoraf to (tre) holdes af Christian og én af søsteren, i hovedsagen holder vand – begår en af de klassiske dramaturgiske brølere ved at forveksle hovedkarakteren med hovedpersonen, dvs. med Ulrich Thomsens figur, Christian.

En analyse, der ikke så treaktsmodellen som en udvendig skabelon, men i stedet benyttede den som et redskab til at se fortællingen 'indefra', ville hurtigt afsløre, at den person, der udvikler sig i *Festen*, ikke er Christian, men hans bror, Michael, spillet af Thomas Bo Larsen. Det er *ham*, som i fortællingens begyndelse ser op til faderen, som i midten forsøger at redde feststemningen og forhindre Christian i at tale, og som i klimaks tager et faderopgør og ender med at nægte sin far at se børnebørnene. Christian, derimod, er – til trods for, at det er ham, som optager mest tid på lærredet – den samme i filmens begyndelse som i slutningen. Han ankommer til festen med den plan at få sandheden frem i lyset, og han gennemfører sit forehavende. Han udvikler sig ikke og kan af den grund umuligt være hovedkarakter (derimod er han det, man typisk ville kalde *kontrastfigur* eller *hjælper* til hovedkarakteren, jf. McKee og Greimas).

Desuagtet udnævner Grodal *Festen* til at være en af de mest "formelfaste" nyere danske film; en film, der er "som taget ud af de amerikanske lærebøger om filmfortælling". En mere grundig analyse ville kunne klarlægge, at det er den faktisk ikke. Eksempelvis kan nogle af de skønhedspletter, Grodal påpeger ved *Festen*, f.eks. "personalets lidt farce-agtige indgriben i handlingen", henføres til, at manuskriptforfatterne, Thomas Vinterberg og Mogens Rukov, åbenbart *også* har haft problemer med at identificere deres hovedkarakter. Således er det ret tydeligt, at Michaels figur svigtes i midten, hvor der fokuseres på Christian, og spændingen kommer til at gå på, hvorvidt han får gennemført sit projekt eller ej (herunder følger hele cirkusset med personalet, der skjuler gæsternes bilnøgler for at forhindre dem i at tage hjem. I midten ser vi ligeledes, hvordan Christian bindes til et træ i skoven, og kulminationen er Christians 'forløsende' drøm, der er som taget ud af en dårlig filmskolefilm). Alt dette sker på bekostning af en klarere tegning af Michaels figur og en mere nuanceret historiebue koncentreret omkring hans indre udvikling. Formelfast er *Festen* dermed ikke.

Hverken mere eller mindre end Triers

Idioterne (1998), som af Grodal ellers fremhæves som et eksempel på, at *brud* på fortælleskabelonerne "straffes hårdt ved billetlugen". Til trods for Lars von Triers erklærede intention om, at dramaturgien ikke måtte lægge "sin klamme hånd" på værket, rummer *Idioterne* således, uanset om han har villet det eller ej, i sin kerne fortællingen om Karen, en forknyt kvinde, der har mistet sit barn, og hvis møde med idioterne hjælper hende til at komme ud af sorgen og frigøre sig fra sin småborgerlige familie ('idioterne' er en gruppe hippier, der udlever deres indre idioter ved at 'spasse ud' blandt de almindelige mennesker, som, hævder filmen, befinder sig på et lavere udviklingstrin).

Det er de færreste film, der som *Dogville* fuldstændig blotlægger den underliggende akt-struktur ved at give sekvenserne kapiteloverskrifter og lade en fortællerstemme introducere dem (ni kapitler og en prolog, næsten svarende til treaktsmodellens underafdelinger, jf. fig. 1). Men det er svært at komme uden om, at de fleste film – selv *Idioterne*, som ihærdigt forsøger at undgå det – alligevel efterlever den. Dette kan naturligvis være en ret ligegyldig indsigt for det publikum, filmene henvender sig til, hvad enten det er et *mainstream*- eller et *art house*-publikum. Men det burde være af ganske stor interesse for filmhistorikeren at studere de bærende idéer og principper, der sikrer historiers sammenhængskraft – den 'statik', som forhindrer, at bygningerne styrter sammen for nu at vende tilbage til arkitekturens verden med en mere passende analogi for treaktsteorien end 'stillads'.

Multiplot. Men hvad nu, hvis der er mere end én handling i en film? Ifølge Aristoteles' poetik må en velkomponeret fabel have ét handlingsforløb og ikke flere. At det var tragedieformen, som bedst overholdt dette ideal, var blot en af grundene til, at treaktsteoriens fader anså tragedien for at være eposet og komedien overlegen, og han var generelt kritisk over for de fortællinger, som enten berettede om parallelle udviklingsforløb for *flere* figurer (*diptykonplots*) eller om successive udviklingsforløb for *én* hovedkarakter (*episodiske fabler*). Af de to onder, mente han, var det første at foretrække:

> Den næstbedste tragedieform, som nogle regner for den bedste, er den, der på samme måde som *Odysseen* har et dobbelt handlingsforløb og giver én afslutning for de gode og en anden for de onde. (Aristoteles 1969: 45).

Det er bemærkelsesværdigt, at disse utilbørlige fortælle-praksisser allerede af Aristoteles kobles sammen med, at deres forfattere "digtede efter publikums smag". For selvom der er eksempler på diptykon- og episodeplots op gennem litteraturhistorien, f.eks. Chaucers *The Canterbury Tales*, er det først for alvor, da kulturen bliver kommerciel med massemediernes opkomst i midten af 1800-tallet, at den enhedssprængende fortælleform for alvor vinder udbredelse og institutionaliseres med hhv. føljeton- og serieromanen.

Disse fortælleformater er kendetegnet ved, at *føljetonen* illuderer evig progression, fremdrift og udvikling efter devisen "make 'em laugh, make 'em cry, make 'em *wait*", mens *serien* i sin grundform repeterer et fast historiekoncept centreret om en karismatisk hovedfigur, som tilsyneladende *ikke* udvikler sig.

Med føljetonromanens *amalgam-plots*, hvor ikke bare to, men ofte fire-fem eller flere handlingsforløb smelter sammen og forhaler et hovedplot i det potentielt uendelige (som i Dickens' *Oliver Twist*), og med seriens tilsvarende potentielt uen-

delige *variabilitet* (jf. f.eks. Conan Doyles *Sherlock Holmes*-eventyr) er der tale om en opløsning af værk- og enhedsidealet i en grad, som må have fået Aristoteles til at vende sig i graven.

Dramaturgisk sker der i føljetonen det, at sidehandlingerne på episodeniveau – i overensstemmelse med klassisk dramaturgi – har som funktion at skabe forhaling/komplikation og kontrast/parallelitet i forhold til et hovedplot. Men i det lange løb (på værkniveau) bliver de i stedet til en serie af ligeværdige fortællinger, som alle har en begyndelse, en midte og – måske – en slutning.

I serien sker der omvendt det, at hver episode tilsyneladende fortæller en afsluttet handling, men den virkelige fascinationskraft ved serien består i, at den gradvist afslører flere facetter ved en uopslidelig hovedkarakter – et privatplot, en fortid. På den måde opbygges der en 'kosmologi' eller 'mytologi' uden om det enkelte afsnit, som gør, at der på værkniveau (hvis det overhovedet giver mening at tale om et værk længere) kan tales om en føljeton i serien.

En analyse af de fleste serielle fortællinger vil blotlægge masser af løse ender, belejlige kunstgreb og strukturelt fyld – den narrative kabale går simpelthen bare ikke op. Ikke desto mindre har den sprudlende fortællelyst, de episke dimensioner og det store persongalleri inspireret forfattere som Hugo, Balzac, Tolstoj, Zola og Dostojevskij – og ikke overraskende har trenden også forplantet sig til filmmediet. Med de mange føljetoner og serier, der i filmens barndom prægede biografrepertoiret, og med D.W. Griffiths stort anlagte skæbnefriser *The Birth of a Nation* (1915, *En nations fødsel*) og *Intolerance* (1916) gjorde multiplotfortællingen således sit filmiske indtog for fuld fanfare. Det er derfor også oplagt med udgangspunkt i netop Griffiths to hovedværker at opstille de to poler, som multiplotfilmen bevæger sig imellem.

I *The Birth of a Nation* tematiseres den nationale erfaring af den amerikanske borgerkrig ved, at en sydstatsfamilie og en nordstatsfamilie placeres i centrum for de historiske begivenheder. Fortællingen har altså ikke én hovedkarakter som omdrejningspunkt, men handler – som det græske epos og føljetonen – om en *gruppe* mennesker, der deler en diegetisk situation, og som har enten identiske eller uafhængige mål (med andre ord kan det ende godt for nogle og dårligt for andre). Der er tale om *multiprotagonisme*. Andre eksempler på multiprotagonistfilm kunne være *Atlantik* (1929), *Outward Bound* (1930), *Between Two Worlds* (1944) og *Ship of Fools* (1965), hvor hovedpersonerne bogstaveligt talt er i samme båd; *Grand Hotel* (1932), hvor 'settingen' er et hotel; Renoirs *La Règle du jeu* (1939, *Spillets regler*), hvor kærlighedsintriger udspilles blandt herskab og tjenestefolk under et jagtselskab på et fransk landsæde; *Les enfants du paradis* (1945, *Paradisets børn*), hvor teatret danner kulisse for et indviklet kærlighedsdrama med tre protagonister og flere bipersoner; *The Best Years of Our Lives* (1946, *Vore bedste år*), hvor tre amerikanske krigsveteraner forsøger at vende tilbage til hverdagen efter Anden Verdenskrig; samt den mere lige-ud-ad-landevejen-agtige katastrofefilm, hvor det for en gruppe tilfældigt sammenbragte personer gælder om at overleve – til lands, til vands og i luften jf. *The Towering Inferno* (1974, *Det tårnhøje helvede*), *The Poseidon Adventure* (1972, *SOS Poseidon kalder*) og *Airport* (1970). Endelig hører også *ensemble*-film som Robert Altmans *MASH* (1970), Lawrence Kasdans *The Big Chill* (1983, *Gensyn med vennerne*),Woody Allens *Hannah and her Sisters* (1986, *Hannah*

og hendes søstre) og Ang Lees *The Ice Storm* (1997) mest hjemme i multiprotagonist-lejren.

Intolerance, derimod, er en *flere-i-én*-fortælling om noget så abstrakt som intolerance gennem tiderne – fra Babylons fald til 1910'ernes USA. Fortællingen har nok fire protagonister, men de har ikke nogen fælles diegetisk situation. Historierne er kausalt adskilte, og sammenfletningen af dem er alene konceptuelt og tematisk betinget. Af samme grund mærker man ekstraordinært tydeligt, at der står en fortællervilje bag, som trækker i trådene og har et budskab. Her er der tale om et *rendyrket multiplot*.

Forekomsten er knap så hyppig i filmhistorien som multiprotagonisme, men blandt eksemplerne finder vi Carl Th. Dreyers *Blade af Satans Bog* (1921), Benjamin Christensens *Häxan* (1922; *Heksen*) og Max Ophüls' mere eksplicit episodiske *Le Plaisir* (1952, *Kærlighedens glæder*).

Desuden kan *multiple draft*-fortællinger som Preston Sturges' *Unfaithfully Yours* (1948, *Jalousi efter noder*) og Kurosawas *Rashômon* (1950, *Dæmonernes port*), der er forløbere for film som Kieslowskis *Przypadek* (1987, *Blind chance*) og Tykwers *Lola rennt* (1998, *Lola*), ses som multiplot-fortællinger, blot med den forskel, at de beretter om de *samme* protagonister i nogle forskellige og gensidigt udelukkende situationer/historiescenarier. (I *Unfaithfully Yours* tror en dirigent, at hans kone er ham utro, og han forestiller sig under en koncert tre forskellige måder at håndtere sagen på, bl.a. mord, indtil han til sidst finder ud af, at mistanken ikke har noget på sig – i *Rashômon* gives der fire divergerende øjenvidneberetninger om den samme voldtægtshistorie).

Det er først med film som *Nashville* (1975), *Last Exit to Brooklyn* (1989), *Mystery Train* (1989), *Parenthood* (1989, *Hele den pukkelryggede familie*), *Night on Earth* (1991, *Taxi – Night on Earth*), *Grand Canyon* (1991), *Pulp Fiction* (1992), *Short Cuts* (1993), *Exotica* (1994), *Smoke* (1995), *Lone Star* (1996), *The Sweet Hereafter* (1997), *Happiness* (1998), *Playing by Heart* (1998), *Magnolia* (1999), *Traffic* (2000), *Things You Can Tell Just by Looking at Her* (2000), *Thirteen Conversations About One Thing* (2001), *Crash* (2004), *Syriana* (2005), *Me and You and Everyone We Know* (2005) og *Nine Lives* (2005), at multiplot-filmen vinder fodfæste i sin mere kalejdoskopiske form, og det er næppe tilfældigt, at det netop sker i amerikansk film, eftersom USA historisk også er tv-seriens hjemland.

Siden 1950'erne har multiplottet således i høj grad floreret på fjernsynet, hvor det amerikanske publikum har kunnet vænne sig til den særegne fortælleform i tv-serier som *Dallas* (1978-91; 357 episoder) og *Hill Street Blues* (1981-87, *Distrikt Hill Street*, 146 episoder). Desuden har flere af multiplot-instruktørerne, bl.a. Robert Altman (*Nashville*, *Short Cuts*), Paul Haggis (*Crash*) og Rodrigo García (*Things You Can Tell Just by Looking at Her*, *Nine Lives*) en baggrund eller en sideløbende karriere i tv-mediet[7].

De ligeværdige plotlinjer benyttes i multiplotfilmen typisk til at understrege parallelitet og kontrast i forhold til det *tema*, der stilles skarpt på. F.eks. beretter *Magnolia* fire familiehistorier om fædrenes synder, der sendes videre til børnene, mens det i *Nine Lives* handler om ni forskellige kvinder, der alle befinder sig på afgørende stadier af deres liv. Somme tider er handlingen fortalt episodisk, jf. *Mystery Train*, *Night on Earth* og *Nine Lives*, somme tider krydsklippes der mellem plotlinjerne, jf. *Short Cuts*, *Magnolia* og *Crash*.

Selvom kausaliteten mellem de 'illustra-

Fra Paul Haggis' multiplotfilm *Crash* (2004)

tive fortællinger' i den rene multiplotfortælling vil være sat fuldstændig ud af kraft, optræder der som regel mindre kausale overlapninger mellem de adskilte handlinger. Således kan protagonisten i den ene fortælling være biperson i den anden (f.eks. i kraft af familie- eller arbejdsmæssige relationer), eller diegetiske begivenheder kan være med til at skabe en forståelse af, hvordan historierne står i tidsmæssig sammenhæng med hinanden (f.eks. et skud, en bilulykke, et jordskælv).

Alternativt kan der manipuleres med tidsgestaltningen, så tilskueren i højere grad indbydes til at lede efter en kronologi *mellem* de afgrænsede kapitler end efter et egentligt budskab, jf. *Pulp Fiction*. Af og til holdes de kausale links tilbage indtil slutningen, således at sammenhængen og personernes skæbnefællesskab først da går op for tilskueren i en slags fælles klimaks for flere plotlinjer, jf. f.eks. *Playing by Heart* (hvor det afsløres, at de fire protagonister er søstre/forældre, da de alle tropper op til samme familiefest).

Ofte er det netop den virtuose sammenvævning af historietrådene i nogle dramatiske højdepunkter, der strukturerer filmene, jf. f.eks. frøregnen i *Magnolia* – eller, mere bevægende, midten af *Crash*, hvor det ikke er en rent ydre orkestrering, der er på spil, men Matt Dillon-figurens midterplotpunkt og PONR, som fremhæves i særlig grad ved hjælp af musik og slowmotion (hans racistiske og usympatiske politibetjent træder i karakter, da han redder en kvinde, han tidligere har forulempet, ud af en brændende bil).

Stafetfilm. Stafetfilmen befinder sig genremæssigt et sted mellem multiprotagonist- og multiplotfilmen. Det er en slags episodefilm, hvor historierne overlapper hinanden kausalt og er fortalt kronologisk fremadskridende. Julien Duvivier lægger grunden for denne retning med *Un carnet de bal* (1937, *Et balkort*) om en kvinde, der efter sin mands død kommer i tvivl om, hvorvidt hun giftede sig med den rette, og derfor opsøger de syv mænd, hvis navn stod på hendes balkort, dengang hun som ung traf sit valg. *Un carnet de bal* blev en verdensomspændende succes og genindspillet – af Duvivier selv – i USA som *Lydia* (1941).

I hans opfølger *Tales of Manhattan* (1942, *Seks skæbner*) var den gennemgående ankerperson sløjfet fra konceptet og erstattet af en rekvisit, nemlig et kjolesæt, som filmen følger fra ejermand til ejermand. Dette gav mulighed for at lege med genrerne, således at jakkesættet f.eks. både kunne dukke op i en *film noir*'sk episode med Rita Hayworth og Charles Boyer, i et *screwball*-afsnit med Henry Fonda og Ginger Rogers, samt i et komedieafsnit med W.C. Fields.

Tales of Manhattan var den direkte inspirationskilde for vor egen Johan Jacobsens *Otte Akkorder* (1944), hvor en grammofonplade (med Chopins vals i cismol) følges på en vandring gennem otte forskellige miljøer, indtil den til sidst bliver smadret mod bardisken i en Nyhavnsk beværtning. I *Adam og Eva* (1953) lader Erik Balling det være en erotisk novelle, der går fra hånd til hånd med en opkvikkende virkning på hovedpersonerne. Rekvisitformlen benyttes også i *The Yellow Rolls-Royce* (1964, *Den gule Rolls Royce*), *Le Violon rouge* (1984, *Den røde violin*) og i *Twenty Bucks* (1993), hvor det er en dollarseddel, der skifter hænder.

Adam og Eva var inspireret af *Otte Akkorder*, men i høj grad også af Max Ophüls' erotisk frisindede *La ronde* (1950, *Kærlighedskarrusellen*) om, ja, kærlighedens karrusel, hvor det er levende mennesker, der holder liv i stafetten. Modellen er her, at A (luderen) møder B (soldaten), som møder C (stuepigen), der forføres af D (husherrens søn), som har en affære med E (den gifte kone), som er gift med F (ægtemanden), der ser G ('den lille'), som er forelsket i H (digteren), der dog hellere vil have I (skuespillerinden), som har en hed affære – så hed at filmens 'ceremonimester' må klippe en scene ud af filmstrimlen! – med J (greven), som besøger – A (luderen). Og kredsen er sluttet!

Også Buñuel benytter det stiltræk at lade filmen skifte hovedperson/plotlinje, når de fiktive personers veje krydser andre fiktive personers veje i *Le fantôme de la liberté* (1974, *Frihedens spøgelse*), her dog på Buñuels vanligt anarkistiske og surreelle manér med tilfældigheden som rød tråd.

Besynderligt nok har stafetfilmen ikke oplevet nogen renæssance i de senere år, sådan som det har været tilfældet med multiplotfilmen, men der findes dog sporadiske eksempler, f.eks. Richard Linklaters *Slacker* (1991) og senest Aku Louhimies' *Paha maa* (2005, *Frozen Land*), en grum dissektion af, hvordan ondskab avler ondskab, og hvordan små egoistiske handlinger kan få skæbnesvangre konsekvenser for andre – i øvrigt inspireret af samme Tolstoj-historie, som Robert Bresson lod sig inspirere af til *sin* stafetfilm, *L'Argent* (1983, *Blodpenge*).

De fleste multiplotfilm gør, hvad de kan for at camouflere, at de i virkeligheden kun præsenterer *brudstykker* af historier, og at der derfor ikke bliver bundet sløjfe på dem alle. De er i stand til at springe fra plotlinje til plotlinje og vise fortættede scener, hvor

hovedpersonerne står midt i nogle af deres livs afgørende vendepunkter. Det svarer til, at vi kun havde nøglescenerne fra *Festen*, *The Godfather*, *Dogville* og *Ladri di biciclette*: en sandhedstale til en familiefest – en retskaffen mand, som myrder for at hævne sin far – en kvinde, der ser rødt – en mand, der stjæler en cykel. Vi snydes for helheden, for mellemregningerne, for resten af hver enkelt historie.

Til gengæld er et af de implicitte og vel egentlig meget sympatiske budskaber ved multiplotfilmen, at alle menneskers skæbner griber ind i hinanden – at vi alle er subjekter og hovedpersoner i vores eget liv, men på den anden side også bør huske på at være gode bipersoner i andres.

Noter

1. Freytags oprindelige tyske betegnelser er *das erregende Moment*, *das tragische Moment* og *das Moment der letzten Spannung*. Da Freytag udelukkende beskæftiger sig med tragedien, har jeg taget mig den frihed at omdøbe, hvad der egentlig burde have heddet 'det tragiske' moment til 'det fatale' – i betydningen 'afgørende'. I figur 1 har jeg af samme grund kaldt pyramidens sidste pind for 'katastrofe *el. happy end*' frem for bare 'katastrofe'.
2. Vendepunktet i første del af anden akt kaldes somme tider for 'den symbolske scene', fordi det ofte er her, hovedkarakteren (HK) for første gang tager et skridt i sin udviklingsretning (hvad enten udviklingen er positiv eller negativ). I *Ladri di biciclette* er vendepunktet, da faderen er blevet adskilt fra sønnen (efter at han har givet ham en lussing, fordi han ville opgive cykeleftersøgningen) og bliver vidne til, at en druknet dreng hales op af floden. I det øjeblik indser han, at det vigtigste i hans liv ikke er cyklen, men hans søn. Han reagerer ved at tage sønnen med på restaurant til en fin middag, han slet ikke har råd til, hvor han voksent forklarer ham, hvorfor cyklen er så vigtig. I *The Godfather* sker vendepunktet, da Michael besøger sin far på hospitalet, men finder ham ubevogtet og selv må sørge for hans beskyttelse. I *Dogville* er det, da Grace, der prøver at være en god 'besøgsven', afslører den blinde mand (Ben Gazzara) i at lyve om at kunne se.
3. Begrebsforvirringen skyldes formentlig, at der i drama- og manuskriptskrivningsteorien, f.eks. hos Freytag, også opereres med 'akter' i den anden betydning af ordet.
4. *Irréversible*: HK's gravide kæreste voldtages og myrdes brutalt. HK leder efter gerningsmanden. HK finder voldtægtsmanden og dræber ham brutalt. *Memento*: HK, der har hukommelsesproblemer, dræber ved et uheld sin kæreste med insulin. HK fortrænger sin gerning og opfinder et system, der gør det muligt for ham at finde kærestens formodede morder, men han udnyttes i stedet af mennesker, der snyder ham til at dræbe andre. Da HK erfarer den ubærlige sandhed, snyder han *sig selv* til at glemme den, så han kan dræbe budbringeren.
5. I Hitchcocks *Vertigo* falder første plotpunkt, da Madeleine (tilsyneladende) forsøger selvmord ved at springe i vandet ved Old Fort Point, og Scottie må springe ud af detektivrollen og redde hende. I filmens midterplotpunkt lykkes hun (tilsyneladende) i sit forehavende ved at springe ud fra et kirketårn, mens Scottie, som har forelsket sig i hende, må se magtesløs til, lammet af højdeskræk. I sin PONR går Scottie i opløsning af sorg over og besættelse af den afdøde Madeleine, og da han møder en anden kvinde, Judy, forsøger han at genskabe hende i Madeleines billede. I andet plotpunkt går det op for Scottie, hvad tilskueren har vidst i nogen tid: at Judy er identisk med kvinden, der udgav sig for at være Madeleine. Hans ønske bliver nu at tvinge en tilståelse ud af hende, og han trækker hende med op i det kirketårn, 'Madeleine' sprang ud fra. Filmen slutter som en ironisk tragedie, idet Scottie både overvinder sin højdeskræk og får vished for, at Judy/Madeleine gengælder hans kærlighed – men det koster hende livet.
6. *Citizen Kane*: I første plotpunkt ender Kanes playboy-tilværelse brat, da han – midt i succesen med avisen The Inquirer – bliver gift med præsidentens niece. Det viser sig, at han har vanskeligere ved at få kærligheden til at fungere end avisen, men i stedet for at koncentrere sig om at få familielivet på ret køl, begynder han at få politiske ambitioner – og slækker samtidig på sine idealer om en ærlig og uafhængig nyhedsdækning. I midterplotpunktet stiller Kanes politiske modstander, Gettys, ham et ultimatum: enten trækker han sig som kandidat til guvernørvalget, eller også vil han lække nyheden om Kanes utroskab til pressen. Kane vælger i sin PONR hovmodigt 'karrieren'. Dét koster ham kone og søn, hans bedste ven og den sidste rest

af idealisme (The Inquirer bliver nu et rent magtmiddel). I andet plotpunkt får også elskerinden Susan, som Kane gifter sig med, nok af hans egoisme og forlader ham. Kane dør gammel, bitter og ensom i sit slot, hvor han i sit dødsøjeblik tænker tilbage på den barndom/kærlighed, der blev taget fra ham.

7. Naturligvis har multiplotformen også bredt sig til andre lande, f.eks. til Taiwan (*Yin shi nan nu*, 1994, *Spis drik mand kvinde*), Mexico (*Amores perros*, 2000, *Love Is a Bitch*), Australien (*Look Both Ways*, 2005), Canada (*The Five Senses*, 1999; *The Life Before This*, 1999), Storbritannien (*Love Actually*, 2003), Irland (*Saltwater*, 2000), Tyskland (*Komm näher*, 2006), Norge (*Himmelfall*, 2002; *Hawaii-Olso*, 2004) og såmænd også til Danmark (*Italiensk for begyndere*, 2000; *Små ulykker*, 2002; *Tid til forandring*, 2004; *Voksne mennesker*, 2005).

Litteratur

Aristoteles (1969). *Om Digtekunsten*. København, Gyldendal.

Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. London, Methuen.

Bordwell, David m.fl. (1985). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London, Routledge.

Bordwell, David (2002). "Film Futures". In: *SubStance* # 97, Vol. 31, nr. 1.

Braad Thomsen, Christian (1995). *Hitchcock. Hans liv og film*. København, Gyldendal.

Field, Syd (1979). *Screenplay*. New York, Delacorte Press.

Freytag, Gustav (1863). *Die Technik des Dramas*. Darmstadt, Unveränderte Nachdruck, 1969.

Grodal, Torben (2003). "De bløde følelser. Filmfortællinger og den nye danske film". In: Toftgaard, Anders m.fl. (red.): *Nationale Spejlinger. Tendenser i ny dansk film*. København, Museum Tusculanums Forlag.

McKee, Robert (1997). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. London, Methuen.

Seger, Linda (1994). *Making a Good Script Great*. New York, Samuel French Trade.

Suber, Howard (2006). *The Power of Film*. Los Angeles, Michael Wiese Productions.

Thompson, Kristin (2003). *Storytelling in Film and Television*. London, Harvard University Press.

Brad Pitt og Cate Blanchett i et nyligt skud på stammen af multiprotagonistfilm: Alejandro González Iñárritus *Babel* (2006)

Polyfonier

Multiprotagonistfilmens anti-hierarkiske og ikke-psykologiserende fortællinger

Af Samuel Ben Israel

En kvinde går til skomageren for at købe et par sko til sin søn. Skoene koster 7000 lire. Kvinden prøver at få dem billigere. Scenen varer ti minutter. Jeg skal få en film på to timer ud af den. Hvad gør jeg?

Jeg analyserer hændelsen i alle dens elementer, i det der går forud, det der kommer efter, og det der sker imens. Her begynder et nyt arbejde for vores fantasi.

Kvinden køber sko: Hvad gør hendes søn i samme øjeblik? Hvad gør folk i Indien, som kan have nogen relation til skoene?

Skoene koster 7000 lire: hvordan har denne kvinde fået fat på disse syv tusind lire, hvordan har hun slidt sig til dem, hvad repræsenterer de for hende?

Og den købslående skomager, hvem er han? Hvilket forhold er der opstået mellem disse to mennesker? Hvad betyder de, hvad repræsenterer de, hvilken interesse forsvarer de, mens de prutter om prisen? Også skomageren har to sønner; vil I høre, hvad de siger? Værs'god, her har I dem…

(Zavattini 1965: 18)

Det var på flere måder bemærkelsesværdigt, da det amerikanske filmakademi, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, ved Oscar-uddelingen i marts

2006 tildelte Paul Haggis' *Crash* (2004) prisen for bedste film. Mange bed mærke i, at den og andre forholdsvis politiske film som *Brokeback Mountain* (2005) og *Syriana* (2005) var nomineret til og også fik flere af de store priser. Samtidig fremstod det imidlertid også som Hollywoods ultimative blåstempling af en gruppe film, som umiddelbart strider imod filmindustriens vante forestillinger om, hvordan film *fortællemæssigt* bør være skruet sammen. I hvert fald, hvis vi taler om den såkaldt gode – og dermed salgbare – historie.

Den gode historie er for længst sat på formel og kan læses i de utallige *how-to*-bøger for vordende manuskriptforfattere. Generelt tilsiger manualerne i manuskriptskrivning, at historien skal have en helt med et projekt – typisk et sæt attråede objekter à la eventyrets prinsessen-og-det-halve-kongerige, som helten vil opnå. Heltens projekt hænger desuden nøje sammen med konflikten med skurken, som lægger hindringer i vejen for helten og i alle henseender er heltens modpol. Dette kommer især til udtryk i karaktertegningen, dvs. fremstillingen af personernes individuelle psykologi. Helten og skurken – samt det øvrige persongalleri af hjælpere, budbringere osv. – er nemlig udstyret med egenskaber, f.eks. heltemod, retskaffenhed, magtbegær, sadisme eller loyalitet, der betinger projektet og konflikten og driver dem til at handle, som de gør.

Personerne har forskellige opgaver og funktioner i fortællingen, og nogle er mere vigtige end andre – vi kan sige, at de er ordnet i et funktionelt hierarki. Igen kommer dette til udtryk i karaktertegningen. De vigtigste personer, dvs. helten, skurken, heltinden og heltens nærmeste hjælper (hans *sidekick*), er således mere nuancerede end de øvrige. Helten martres f.eks. gerne af en indre konflikt, der supplerer den ydre. Heltens projekt er derfor dobbelt: han – oftest er helten nemlig en mand – skal både opfylde sit *want* (ydre mål) og sit *need* (indre mål); dels besejre skurken og få præmien og dels få styr på sig selv. Ofte vil der være tale om en slags tilbagevenden til en oprindelig psykologisk renhed, fra før helten blev besudlet af verdens ugunst – der er altså ikke tale om egentlig udvikling, men om at 'finde ind til sit sande jeg'. I det hele taget er fortællingens fokus på heltens projekt selve indbegrebet af hans værdighed som hovedperson. Dét udpeger ham som historiens vigtigste person og som den, vi følger og skal holde med, selv når vi ikke synes om hans handlinger, moral eller ideologi – f.eks. hvis helten er kriminel.

Én eller mange? Oscar'en til *Crash* med dennes mangfoldighed af personer og historier kommer nok ikke til at betyde revolutionære omvæltninger for Hollywoods måde at fortælle på. Filmindustrien er præget af en vis træghed eller konservatisme, hvilket er forståeligt nok – produktionen foregår på markedsvilkår, og så er det sikrest at holde sig til det gennemprøvede format. Mens formatet med mange forholdsvis ligestillede personer og handlinger i dag er gængs i lange tv-serier, har den kanoniske eller klassiske fortælling siden filmens tidligste barndom bevist sin – især kommercielle – gennemslagskraft i biograferne, og derfor produceres langt de fleste film over hele verden stadig i dag efter dette mønster.

Narrative eksperimenter med mange eller helt uden hovedpersoner er dog ikke et helt nyt fænomen – ikke engang i Hollywood, hvad f.eks. D.W. Griffiths *Intolerance* (1916) eller den stjernespækkede *Grand Hotel* (1932) er udtryk for. Blandt 'klassiske' europæiske multiprotagonistfilm kan nævnes den tyske 'Querschnittfilm'

Menschen am Sonntag (1930) eller neorealistiske film som *Roma, città aperta* (1945, *Rom, åben by*) og *Paisà* (1946, *Paisan*). Det er dog uafviseligt, at vi siden begyndelsen af 1990'erne, hvor især Robert Altmans *Short Cuts* (1993) står som en milepæl, har set flere af denne type film – film, som altså bryder med den ovenfor beskrevne model – end nogensinde før i filmhistorien.

Derfor kan det også undre, at kun meget få filmforskere indtil videre har fået øjnene op for dette fænomen. Det er f.eks. påfaldende, at Anne Jerslev i sin artikel (2002) om realismeformer i *Happiness* (1998) og *Magnolia* (1999) – to åbenlyse multiprotagonistfilm – kun på falderebet nævner filmenes fortællemæssige forhold, og endda kun i en enkelt sætning:

> De to film har den flimrende narration til fælles, den konkrete, ikke-hierarkiske klipning mellem en række personer, der er tættere eller løsere forbundet med hinanden, en tekstform, der hviler på sideordningens princip. (s. 95)

Karakteristikken er for så vidt korrekt – om end meget kortfattet samt en smule overfladisk og derfor ikke særlig oplysende. Et andet eksempel er, at Karen (Bodil Jørgensen) hyppigt udpeges som hovedpersonen i analyser (f.eks. Christensen 2004) af Lars von Triers *Idioterne* (1998). Det er selvfølgelig rigtigt, at filmen begynder og slutter med fokus på Karen og hendes problemstilling (familiens følelseskulde og manglende forståelse i forbindelse med hendes barns død), men i den mellemliggende tid skiftes der fokus til – og mellem – spasserkollektivets forskellige medlemmer. Spørgsmålet er, om det ikke snarere er udtryk for en efterrationalisering, et forsøg på at anskue *Idioterne* ud fra velkendte kategorier, når man udråber Karen til hovedperson. Ret beset ved vi det jo først til sidst, altså efter at vi har set filmen færdig. Nu tror jeg ikke, at det var Lars von Triers ærinde at lave en slags find-Holger-historie, hvor vi som publikum skal regne ud, hvem der er filmens hovedperson. I stedet kunne vi betragte Karen som først et påskud for at fortælle historien/-erne om spasserne og siden som en person, der narrativt er ligestillet med de øvrige, idet vi også præsenteres for hendes historie eller problemstilling.

Jeg tror, at en del af misèren skyldes en – teoretisk funderet – mistillid til fortællingens forløbsstruktur eller komposition. Den indflydelsesrige amerikanske fortælleteoretiker David Bordwell (1985) skelner f.eks. mellem fortællingens udformning (*plot*) og den egentlige fortælling, vi som tilskuere mentalt konstruerer på denne baggrund (*story*). På den ene side har vi altså en given films fortællemæssige komposition, der f.eks. kan være akronologisk med bl.a. *flashbacks*, elliptisk med udeladelse af tid eller episodisk med lille eller ingen sammenhæng mellem de enkelte scener. På den anden side har vi det fortalte – en bagvedliggende tidslig og kausalt ordnet struktur. Denne distinktion har han overtaget fra de russiske formalisters *fabula* og *syuzhet*, men vi kender den også – om end på et andet teoretisk grundlag – fra begrebsparret *discours* og *histoire* i fransk narratologi (se f.eks. Genette 1980).

Problemet er, at vi som analytikere risikerer dels at betragte fortællingens konkrete form som noget kontingent, men sikkert nok så interessant, og dels at skabe en struktur i fortællingen – bl.a. ved hjælp af vante begreber som f.eks. 'hovedperson' – uden hensyn til filmen selv. Dermed overser vi, at form og indhold ikke kan skilles ad, og at måden, vi siger noget på, har afgørende betydning for det sagte. Måske er det netop måden, hvorpå fortællingens konkrete komposition fremstår i fil-

men, og ikke en forestillet, bagvedliggende struktur, der er det væsentlige og egentlige? Problemstillingen kan kun antydes her, da det er en længere (meta-)fortælleteoretisk diskussion.

Ensemble- og mosaikfilm. Den første, der systematisk har beskæftiget sig med film uden én klar hovedperson, er den schweiziske filmprofessor Margrit Tröhler i afhandlingen *Plurale Figurenkonstellationen im Spielfilm* (2001). Det var dog hendes artikel i det fransk-amerikanske filmvidenskabelige tidsskrift *Iris* (Tröhler 2000), hvor hun formidlede sine hovedpointer, der betød, at også andre forskere fik øjnene op for multiprotagonistfilm – en betegnelse, som så småt er blevet gængs (se f.eks. Man 2005 og Azcona 2005). Man kan selvfølgelig indvende over for termen 'multiprotagonistfilm', at den ikke er særlig mundret, og spørge, hvorfor vi ikke bare bruger ordet 'multiplotfilm', som vi kender fra dagligsproget i biografens billetkø.

Ud over at ingen indtil videre teoretisk har defineret termen 'multiplotfilm', mener jeg, at der er især to grunde til at holde fast i 'multiprotagonistfilm' som begreb. Grundene har både at gøre med filmene selv, men er også af teoretisk-metodisk art. I forhold til film med mange hovedpersoner (dvs. flere end to), som vi har set så mange af siden begyndelsen 1990'erne, påpeger Tröhler, at de kan inddeles i to overordnede kategorier, ensemble- og mosaikfilm. Den første type film følger, som navnet antyder, en gruppe mennesker, f.eks. en familie eller venskabskreds. Vi kender den bl.a. fra Mike Leighs film som *Life Is Sweet* (1990) og *Secrets & Lies* (1996, *Hemmeligheder og løgne*). Disse film kan vi ikke meningsfuldt kalde multiplotfilm i betydningen 'film med flere handlinger eller intriger', hvorimod den anden type, f.eks. *Short Cuts* eller Michael Hanekes *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (2000, *Kode ukendt*), med deres sammenvævning af forskellige, mere eller mindre relaterede handlingstråde netop er det. Eller er de?

Her kommer vi til den anden grund, der hænger sammen med en vis – i en bred forstand – strukturalistisk plotfiksering inden for fortælleteorien. Et eksempel finder vi i fransk-litauiske A.J. Greimas' strukturalistiske aktantmodel (se 1974), hvor aktanterne – den gode histories helt, skurk osv. – er abstrakte narrative funktioner, underlagt fortællingens overordnede projekt-konfliktstruktur. En slags tomme pladsholdere, der kan fyldes med et hvilket som helst indhold. Aktanterne kan være personer, men er det ikke nødvendigvis. Skurken eller antagonisten kan således være naturkræfter eller historiske begivenheder, hvilket vi bl.a. kender fra katastrofefilm og melodramaer – f.eks. den amerikanske borgerkrig i *Gone with the Wind* (1939, *Borte med blæsten*). Desuden kender vi til kollektive protagonister fra bl.a. russisk montage, f.eks. de revolutionære matroser i Eisensteins *Bronenosets Potjomkin* (1925, *Panserkrydseren Potemkin*), men også fra mandegenrer som sportsfilm, krigsfilm osv., hvor en gruppe mænd kæmper for et fælles mål. De er dog sjældent 'ægte' ensemblefilm, idet der typisk vil være særligt fokus på én inden for gruppen, som dermed er en traditionel hovedperson, f.eks. coach D'Amato (Al Pacino) i *Any Given Sunday* (1999).

Problemet er her, at vi – relateret til den føromtalte mistillid til fortællingens konkrete form – kommer til at skære alle fortællinger over en kam i vores søgen efter plot eller intrige, dvs. projekt-konfliktstruktur. Mange multiprotagonistfilm, og det gælder både ensemble- og mosaikfilm, har ikke en traditionel handling, der

Al Pacino som football-træneren Tony D'Amato i Oliver Stones *Any Given Sunday* (1999)

drives frem mod et mål, hvor alle tråde samles, men præsenterer os for en række personer og deres situation i en mere episodisk komposition. Derved bliver personerne det bærende fortællemæssige element snarere end en projekt-konfliktstruktur. Vi kan også sige, at vægten i fortællingen forskydes fra historien og dens personer til personerne og deres historie(r). Dette betyder dog ikke nødvendigvis, at den traditionelle plotdrevne fortællemåde erstattes af en såkaldt karakterdreven narration med fokus på personens eller personernes psykologiske udvikling. Dette forhold vil jeg vende tilbage til.

'Smartfilm'. Jeffrey Sconce kommer ind på nogle af disse forhold i sin artikel om den nye amerikanske 'smartfilm' (2002) – et alternativ til det tomme og misvisende begreb 'independent-film', da filmene jo ofte produceres og/eller distribueres af de store studier eller deres *arty* underafdelinger, f.eks. Fox Searchlight, Warner Independent Pictures eller Miramax (ejet af Disney). Han vælger også betegnelsen 'smart', fordi film som *Short Cuts*, *Happiness*, *Magnolia*, *The Ice Storm* (1997), *Your Friends and Neighbors* (1998, *Friends & Neighbors*) osv. hverken er 'dumme' mainstreamfilm eller egentlige artfilm med baggrund i den modernistiske, europæiske fortælletradition, vi kender fra Antonioni, Bergman, Buñuel, Fellini, Godard, Truffaut et al. Ifølge Sconce er det bl.a. ved deres fortællemæssige opbygning, at disse nyere, 'postmoderne' amerikanske film skiller sig ud:

> Den måske mest betydelige ændring af narrativ kausalitet er forbundet med multiprotagonistfortællingerne og den episodiske fortællestrukturs

Andie MacDowell og Jack Lemmon i Robert Altmans *Short Cuts* (1993)

stigende udbredelse. Selvom dette absolut ikke gælder alle samtidige smartfilm, så foretrækker mange af disse film (især 'dramaerne') en roterende serie af sammenflettede episoder, ikke samlet om en central, forenende karakters dynamiske handlinger (som i klassiske Hollywood-film) eller relativt passive iagttagelser (som i tidligere artfilm), men snarere om en række tilsyneladende tilfældige hændelser, som overgår en løseligt forbundet gruppe af karakterer. (Sconce 2002: 362)

Også Peter Schepelern fokuserer i sin artikel "Det er synd for menneskene" på nyere amerikansk film med kunstneriske prætentioner og hæfter sig især ved *multiplottets* eller mosaikfilmens "alvidende panoramiske præsentation af fortællingen" (Schepelern 2006: 54). Ligesom Sconce mener han, at dette er med til at skabe en distance til personerne eller "a sense of clinical observation" (Sconce 2002: 360), hvor de enkelte scener – i stedet for at udgøre byggesten til en målorienteret "handlingens kausalitet" (Schepelern 2006: 55) – fungerer som "illustration af en overordnet tese" (ibid.). Konkret er denne tese i nyere amerikanske film for Schepelern en halvvejs uengageret bedrøvelse over *la condition humaine* (jf. titlen "det er synd for menneskene") eller, som Sconce lidt mere udførligt udtrykker det, "en begrænset undersøgelse af anomi inden for forstadens familieliv, storbyens kærestejagt og forbrugeridentitetens snævrere rammer" (Sconce 2002: 364).

Vi kan ikke fortænke hverken Sconce eller Schepelern i at fokusere på disse nyere amerikanske film. Dels skiller de sig mar-

kant ud fra, hvad vi ellers er vant til fra den kant, dels fylder amerikanske film meget på det internationale biograf- og hjemmevideomarked, og dels er der praktiske forhold omkring artikelskrivning, såsom afgrænsning, vinkling osv. Det er dog lidt synd med dette eksklusive fokus på film fra USA, fordi vi overser, at multiprotagonistfilm i lige så høj grad er et europæisk – ja, endda globalt – fænomen inden for ikke-mainstreamfilmen. Nu er deres primære ærinde heller ikke fortælleteoretisk, men netop et spørgsmål om – via fortælleteoretiske eller dramaturgiske betragtninger – at illustrere en pointe om nyere amerikansk films 'mening'. I modsætning hertil tager Tröhlers noget mere systematiske beskæftigelse med multiprotagonistfilmens narration netop udgangspunkt i europæisk og især fransk film fra 1990'erne.

Ikke-hierarkiske film. Som nævnt skelner Tröhler mellem to typer eller mønstre, ensemblefilm og mosaikfilm, og i det følgende vil jeg gennemgå nogle hovedpunkter i hendes teori (se også 2005) – suppleret med mine egne betragtninger (jf. Israel 2004).

Fælles for begge typer multiprotagonistfilm er, at den klassiske fortællings kausale dynamik, hvor hver enkelt scene eller sekvens – ideelt set – lægger op til den næste og i sidste ende filmens slutning, afløses af en mere episodisk komposition. Derved forskydes vægten fra et overordnet projekt eller mål til den enkelte scenes skildring af en konkret situation, og scenerne kommer i højere grad til deres egen ret – ikke nødvendigvis kun som illustrationer af en overordnet tese, men også som skildringer af konkrete mellemmenneskelige samspil.

Ligeledes nedbrydes eller opblødes den klassiske fortællemådes hierarkiske inddeling af persongalleriet i hoved- og bipersoner, men der kan selvfølgelig være tale om grader eller overgangsformer. Personerne i nogle mosaikfilm er f.eks. skiftevis hovedpersoner i 'deres egen' historie og bipersoner i andres – et markant eksempel er, da hovedpersonen i første del af *Pulp Fiction* (1994), Vincent Vega (John Travolta), bliver dræbt af Butch (Bruce Willis) i dennes del af filmen. I andre mosaikfilm, f.eks. *Things You Can Tell Just by Looking at Her* (2000), kan personerne optræde som 'tilfældige forbipasserende' – eller slet og ret som statister – i andre personers historier.

Dette bidrager bl.a. til at afgrænse fortællingens tid og sted – ofte foregår mosaikfilm i en storby, forstad eller region. I de amerikanske film er især Los Angeles og omegn en yndet *location*, jf. f.eks. *Short Cuts*, *Magnolia*, *Things You Can Tell Just by Looking at Her*, *2 Days in the Valley* (1996) og *Crash*. I fransk film optræder Paris som *setting* i mosaikfilm som *Code inconnu*, *Haut bas fragile* (1995) og *On connaît la chanson* (1997), men vi har også set film som *La ville est tranquille* (2000, *Byen er stille*) eller *L'Age des possibles* (1996), der foregår i henholdsvis Marseille og Strasbourg.

Opblødningen af det funktionelle hierarki betyder også, at fordelingen af synsvinkel eller fokus, der traditionelt privilegerer hovedpersonen, bliver mere flydende. Skift i synsvinkel sker således ikke kun mellem mosaikfilmenes forskellige dele, hvor det kan være markeret med kapiteloverskrifter (f.eks. *Things You Can Tell Just by Looking at Her*) eller stilistiske markører som de tre hovedpersoners/*locations*' forskellige farveskemaer i *Traffic* (2000), men også inden for den enkelte scene. I *Code inconnu* foregår en scene i en restaurant, hvor vi først følger Anne (Juliette Binoche), der sammen med nogle venner er ude for at fejre, at hendes kæreste, fotografen

Georges (Thierry Neuvic), er kommet sikkert hjem fra en reportage i Kosovo. Midt i scenen river kameraet sig bogstaveligt talt løs fra forsamlingen – samtlige scener i filmen udgøres som bekendt af én indstilling – og følger i stedet med en af filmens andre hovedpersoner, den unge vestafrikaner Amadou (Ona Lu Yenke), der er ude på en *date* med en fransk kvinde på samme restaurant.

Et andet eksempel er, da Georges' lillebror, Jean (Alexandre Hamidi), vender hjem til den fædrene gård efter sammenstødet med Amadou i begyndelsen af filmen. Efter at den fåmælte Jean har sat sig ved middagsbordet, rejser hans far (Sepp Bierbichler) sig og går – fulgt af kameraet – ud på toilettet, hvor han sætter sig til at græde. Vi ved allerede (fordi han har fortalt det til Anne i den virtuose åbningsscene), at Jean længes efter at bryde med sin skæbne som kommende bonde, men i denne scene får vi, med meget små midler, også indblik i sagen fra faderens synsvinkel. Personerne ligestilles, og fortællingen bliver dermed polyfon i modsætning til den klassiske fortællemådes individorientering.

Polyfoni à la Mike Leigh. Denne type synsvinkelskift inden for en scene eller sekvens er nok mere almindelig i ensemblefilm, hvor fokus kan veksle mellem gruppens forskellige medlemmer. Eksemplet er her en scene i begyndelsen af *Life Is Sweet*, hvor alle familiens medlemmer – faderen (Jim Broadbent), moderen (Alison Steadman) samt de to tvillingesøstre, Natalie og Nicola (Claire Skinner og Jane Horrocks) – er samlet i den minimale dagligstues sofaarrangement. Scenen skildrer familien, dvs. primært moderen og den 'utilpassede' Nicola, i en af hverdagens småkonflikter præget af brok og trakasserier. Mor og datter småskændes bl.a. om ophængning af håndklæder efter badning.

I løbet af de cirka tre minutter, scenen varer, klippes der i et forholdsvis højt tempo mellem nære eller halvnære indstillinger af de forskellige familiemedlemmer, mens de taler. Af i alt 71 (!) indstillinger er der kun fjorten *reaction shots* i samme beskæring som indstillingerne med talende personer, fire *two-shots*, hvor en af personerne taler, og ét forklarende *insert* af tvillingernes babybillede på kaminhylden. Gennem beskæring og klipning understreges familiens dysfunktionelle kommunikation og fragmentering stilistisk – i skarp kontrast til en tilsvarende cirka ét minut lang 'familiescene' i én statisk totalindstilling efter faderens arbejdsuheld mod slutningen af filmen. Samtlige familiemedlemmers tilstedeværelse i billedet på én gang falder da også sammen med, at en opblødning af de familiære forhold er på vej.

Mike Leigh illustrerer med scenen og filmen i sin helhed – bl.a. sekvensen, der handler om Aubrey (Timothy Spall) og kuldsejlingen af hans prætentiøse *nouvelle cuisine*-restaurant, der ikke har meget med familiens indbyrdes forhold at skaffe – flere væsentlige pointer ved multiprotagonistfilmen. Selv siger Leigh:

> En af den klassiske Hollywoodfilms konventioner er, at der er gode og onde, men i mine film er der ikke rigtigt tale om gode og onde. Alle har lige meget at sku' ha' sagt. Så fra [den oprørske datter] Nicolas synsvinkel *er* hendes forældre tyranniske, og fra deres synsvinkel er hun simpelthen bare fjollet. Jeg forsøger at få filmen, som den skrider frem, til at fungere på samme måde, som man forholder sig til folk i det virkelige liv. Man møder nogen, og man gør sig nogle antagelser, derefter begynder man at lære dem at kende, og så ændrer hele billedet sig. (cit. in Brunette 2000: 31)

Eksternt fokus. Ud over, at Leigh i citatet

Alison Steadman og Timothy Spall i Mike Leighs *Life Is Sweet* (1990)

åbenlyst anskuer sin *modus operandi* i opposition til Hollywoods klassiske fortællemåde, kommer han ind på flere gennemgående træk i multiprotagonistfilm. Jeg har allerede været inde på nedbrydningen af det traditionelle funktionshierarki ("gode og onde") og det polyfone fokus ("Nicolas synsvinkel [...] deres synsvinkel"), hvorved personerne ligestilles. Med sin henvisning til hverdagens møder med nye mennesker, hvor vi gradvist lærer dem at kende, kommer Leigh ind på yderligere en vigtig pointe, som Tröhler også påpeger: i multiprotagonistfilm forklares personerne ikke psykologisk for os fra begyndelsen, som det ellers er normen i den klassiske fortællemåde, men de stilles derimod til skue for os. Ligesom i virkeligheden – *so the story goes* – har vi ikke et indgående kendskab til andre personers psykologiske indretning, deres egenskaber, hvad der driver og motiverer dem osv. Vi kan simpelthen ikke 'krybe ind i hovedet på' andre mennesker, men lærer folk at kende gennem deres handlinger og udsagn (talehandlinger) over tid. Hverken for os eller for sig selv er personerne dermed endegyldige eller på forhånd fastlagte psykologiske størrelser. De gives en frihed til at udvikle sig og handle uventet eller *against character*.

I relation til dette peger Leigh på endnu en af Tröhlers pointer, nemlig at der som en konsekvens af det fortællemæssige format og dets ligestilling af personerne

sjældent fældes moralske eller værdimæssige domme over personerne i multiprotagonistfilm, men at dette overlades til publikum.

I den klassiske fortællings psykologiserende personkarakteristisk er det personernes indre egenskaber, der – ligesom drifterne i den freudianske psykoanalyse – driver dem til at handle, som de gør, og derved bliver personernes psykologi som handlingsårsag en central del af filmens kausale brændstof. Derfor er det vigtigt så tidligt som muligt i filmen at gøre psykologien åbenlys gennem eksposition og ved at tilskrive tydelige motiver, f.eks. ønsket om hævn, oprejsning e.l. I multiprotagonistfilm får vi altså derimod ifølge Tröhler ikke forklaret personerne, men vi ser dem i stedet udefra. Dette eksternalistiske fokus indebærer, at personerne i højere grad karakteriseres pragmatisk, situationelt og relationelt, dvs. gennem deres handlinger, den givne situation og deres indbyrdes forhold.

A propos filmpriser. Til trods for, at *Crash* vandt Oscar'en for bedste film, hvilket altså kunne tyde på et nybrud i det amerikanske filmakademi og i Hollywoods vurdering af, hvad der gør en film god, var der straks noget mere konservativt og en lille smule paradoksalt over prisen til George Clooney for bedste mandlige *birolle* som CIA-veteranen Bob Barnes, en af de mange *hovedpersoner* i multiprotagonistfilmen *Syriana* – en pris, som også Matt Dillon var nomineret til for sin rolle som politimanden John Ryan, der som bekendt er en af hovedpersonerne i *Crash*.

Anderledes modig og nytænkende var derimod Cannes-juryens kollektive pris for bedste kvindelige hovedrolle til Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Blanca Portillo, Yohanna Cobo og Chus Lampreave for deres fælles præstation i Pedro Almodóvars *Volver* (2006) samt den tilsvarende mandlige pris til Jamel Debbouze, Samy Nacéri, Roschdy Zem, Sami Bouajila og Bernard Blancan for deres indsats i Rachid Boucharebs *Indigènes* (2006) om de glemte nordafrikanske soldater i fransk krigstjeneste under Anden Verdenskrig. Endnu et bevis på, at vi i Europa, når alt kommer til alt, har bedre styr på det med kunstneriske nyskabelser?

Litteratur

Azcona, Maria del Mar (2005). "A New Syntax for the Same Old Story?: Multi-Protagonist Romantic Comedies Today". Konferencepaper. London, Society for Cinema and Media Studies Conference, 31/3-3/4 2005.

Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison, The University of Wisconsin Press.

Brunette, Peter (2000). "The Director's Improvised Reality". In: Movshovitz, Howie (red.): *Mike Leigh. Interviews*. Jackson, University Press of Mississippi.

Christensen, Ove (2004). "Spasserfilm. Nærhed og distance i *Idioterne*". In: Christensen, Ove (red.). *Nøgne billeder. De danske dogmefilm*. Holte, Medusa.

Genette, Gèrard (1980). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, Cornell University Press.

Israel, Samuel Ben (2004). *Samspillefilm. Den relationelle fortællemåde i et relationistisk perspektiv*. Cand.mag.-speciale. København, Københavns Universitet.

Greimas, Algirdas Julien (1974). *Strukturel semantik*. København, Borgen.

Jerslev, Anne (2002). "Realismeformer i Todd Solondz' *Happiness* og Paul Thomas Andersons *Magnolia*". In: *K&K*, nr. 93, 2002, s. 72-96.

Man, Glenn 2005. "The Multi-Protagonist Film and the Aesthetics of Intersection". Konferencepaper. London, Society for Cinema and Media Studies Conference, 31/3-3/4 2005.

Schepelern, Peter (2006). "Det er synd for menneskene". In: *Ekko*, nr. 31, januar-februar 2006, s. 53-55.

Sconce, Jeffrey (2002). "Irony, Nihilism, and the New American 'Smart' Film". In: *Screen*, årg. 43, nr. 4, s. 349-369.

Tröhler, Margrit (2000). "Les films à protagonistes mulitiples et la logique des possibles". In: *Iris*, nr. 29, s. 85-102.

Tröhler, Margrit (2001). *Plurale Figurenkonstellationen im Spielfilm*. Habilitationsafhandling. Zürich, Universität Zürich.

Tröhler, Margrit (2005). "Multiple Protagonist Films As a Vernacular Cultural Practice". Konferencepaper. London, Society for Cinema and Media Studies Conference, 31/3-3/4 2005.

Zavattini, Cesare (1965). "Nogle ideer om filmkunsten". In: Monty, Ib og Piil, Morten (red.): *Se – det er film. En antologi af filmessays*. Bd. 2. København, Fremad.

Et karakteristisk katastrofescenarie i Roland Emmerichs *The Day After Tomorrow* (2004)

Når filmen nødigt fortæller

Narration og attraktion i den moderne blockbuster

af Christopher Juhl Seidelin

Siden midten af 1970'erne har Hollywood forfinet en slags film, der ikke i samme grad som de klassiske Hollywood-film fortæller en god historie. Denne type film er *blockbusteren*, som jeg i denne sammenhæng vil definere som værende den ekstremt højt budgetterede film (en nedre grænse kunne f.eks. være $100 millioner i produktionsomkostninger), og den er i de sidste 30 år blevet den dominerende filmtype i Hollywood.

Alligevel produceres der hvert år langt flere film, der ikke er blockbusters, end film, der er. Hvorfor så tilskrive blockbusteren så stor betydning? Filmteoretikeren Richard Maltby giver dette bud: "Der bliver selvfølgelig anvendt andre produktionsformer i vor tids Hollywoood, men den ultrahøjt budgetterede film er motoren, der driver distributionssystemet" (Maltby 1998: 39), mens filmhistorikeren Thomas Schatz argumenterer for, at blockbusteren er stedet, hvor stjerner, genrer og innovative teknikker typisk opstår. Han konkluderer derfor, at "disse blockbuster-hits er – på godt og ondt – hvad New Hollywood går ud på, og de er derfor det nødvendige udgangspunkt for enhver analyse af moderne amerikansk film" (Schatz 1993: 10).

Der synes under alle omstændigheder at være enighed om, at der siden midt-70'erne, med Spielbergs *Jaws* (1975, *Dødens gab*) og Lucas' *Star Wars* (1977, *Stjernekrigen*), er sket en afgørende drejning væk fra de indholds- og fortællemæssigt dristige film, der prægede perioden 1965-1975, hvor Hollywood var i økonomiske problemer. Denne satsning på det kalkulerede

megahit, som *Jaws* betegner, er kun blevet intensiveret i de forløbne 30 år. Hollywood satser mere og mere på færre og færre film, hvilket de stærkt stigende produktionsomkostninger vidner om (Singers *Superman Returns* (2006) holder således p.t. rekorden som filmhistoriens dyreste film, med et budget på $270 millioner, hvoraf de $50 millioner dog angiveligt er brugt gennem de sidste femten år af produktionsselskabet, Warner Bros., på at udvikle Supermanprojekter, der aldrig er blevet realiseret). Ofte er de enorme summer dog godt givet ud, hvad Verbinskis *Pirates of the Caribbean 2: Dead Man's Chest* (2006, *Pirates of the Caribbean 2: Død mands kiste*) er et eksempel på; budgettet var på $200 millioner, men de verdensomspændende biografindtægter var på over $1 milliard.

Blockbusternes høje budgetter afslører, hvad der er denne type films projekt: at præsentere overvældende 'spectacle' for sit publikum.

Tre typer spectacle. Når tyrannosaurus rex bryder igennem hegnet i Spielbergs *Jurassic Park* (1993), Tom Cruise hænger i én hånd i Woos *Mission: Impossible II* (2000), og Harry Potter sender dementorerne på flugt i Cuaróns *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004, *Harry Potter og fangen fra Azkaban*), er der tale om spectacle. Spectacle på film falder således typisk inden for tre kategorier: Effekt-spectacle, skuespiller-spectacle og *brand*-spectacle. Disse tre kategorier giver filmen mulighed for at stoppe op og give en spektakulær fremstilling, der ikke understøtter filmens narration.

Teknik-spectacle. Fremvisningen af spektakulære, *state-of-the-art* filmtekniske muligheder har hele vejen gennem filmhistorien budt på muligheden for at forbløffe og henrykke tilskueren. Nærbillederne i *The Scholar's Breakfast* (1905), sangnumrene i Croslands *The Jazz Singer* (1927, *Jazzsangeren*), den gule murstensvej i Victor Flemings *The Wizard of Oz* (1939, *Troldmanden fra Oz*), rutschebaneturen i Coopers og Fritsch' *This is Cinerama* (1952) og rumskibene i *Star Wars* er alle eksempler på spectacle, der præsenterer ny filmisk teknologi for tilskueren.

Den næsten hysteriske brug af primærfarver i *The Wizard of Oz* (Dorothys røde rubinsko, heksens grønne fjæs, den røde valmuemark og den grønne Smaragdby) er i nogen grad motiveret i forhold til det fortalte eventyr, men denne mættede Technicolor eksisterer primært i sin egen ret for at skabe opmærksomhed om sin egen, suveræne teknik.

Samme tilgang præger i høj grad de moderne blockbusters og især deres brug af computergenererede effekter, CGI (Computer Generated Images). Film som Raimis *Spider-Man* (2002), Wachowski-brødrenes *The Matrix: Reloaded* (2003), Petersens *Troy* (2004, *Troja*) og Emmerichs *The Day After Tomorrow* (2004) fremviser alle computerens dygtighed, når det gælder at konstruere 'umulige' effekter og kameragange. Spider-Mans svimlende spindelvævsture hen over New Yorks gader, Neos og Morpheus' evne til at trodse tyngdeloven, de mange tusinde skibe, der stævner ud for at angribe Troja, og den pludselige tilisning af Manhattan var alle umulige at fremstille, i hvert fald med denne grad af perfektion, før CGI-teknikken.

Skuespilleren som spectacle. Et andet spectacle-element, som har været benyttet igennem næsten hele filmhistorien, er brugen af stjerneskuespilleren. Fra Rudolph Valentino og Mary Pickford til Arnold Schwarzenegger og Julia Roberts har film-

Tom Cruise udfører egne stunts i John Woos actionbrag *Mission: Impossible II* (2000)

industrien søgt at omgive de populæreste skuespillere med en særlig *star quality*. Denne kan skabes gennem markedsføringsmateriale om skuespillernes hverdag og forstærkes ved at lade dem spille i særlige roller, som underbygger det image, publikum har af dem. Ønsket om, at filmpersonen lever op til skuespillerens image, kan i høj grad diktere filmens handling. Man snakker her om *star vehicles* og *casting with character*, som når Tom Cruise spiller Ethan Hunt i DePalmas *Mission: Impossible* (1996) og dens sequels (2000 og 2006), og Angelina Jolie fylder trikotet ud i Wests *Lara Croft Tomb Raider* (2001) og dens sequel, De Bonts *Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life* (2003). Her spiller man på stjerneskuespillernes persona og publikums forventning om at se Tom Cruise som adræt superagent og Angelina Jolie som seksuelt udfordrende superheltinde.

Teknik- og skuespiller-spectacle kan sagtens eksistere samtidig (jf. Brad Pitt i *Troy*), men den ene form kan også vægtes over den anden for at opnå maksimalt spectacle-udbytte. Dette kan eksempelvis ses i *Mission: Impossible II*, hvor Tom Cruise selv udførte den halsbrækkende klatretur på Utahs klipper i filmens start. Som filmkritikeren Manohla Dargis skriver: "Klatrescenen er spektakulær, både i sin panoramiske skønhed og, langt vigtigere, i publikums gysende erkendelse af, at det er stjernen selv – fantastiske Tom – der hænger på kanten og sætter livet på spil for vores fornøjelses skyld. I den digitale tidsalder virker denne form for flamboyante stunts måske anakronistisk [...]. Men Tom Cruises fysiske mod er nødvendigt, netop fordi de digitale effekter er blevet så overbevisende. I den virtuelle reproduktions tidsalder er stjernens krop blevet den afgørende autenticitetsfaktor, virkelighedens sidste forsvarslinje" (Dargis 2000: 20). Ironisk nok er CGI nu blevet så almindeligt, at *star-personaen* kan udgøre et mere ægte, og dermed mere fyldestgørende, spectacle end den filmiske teknik.

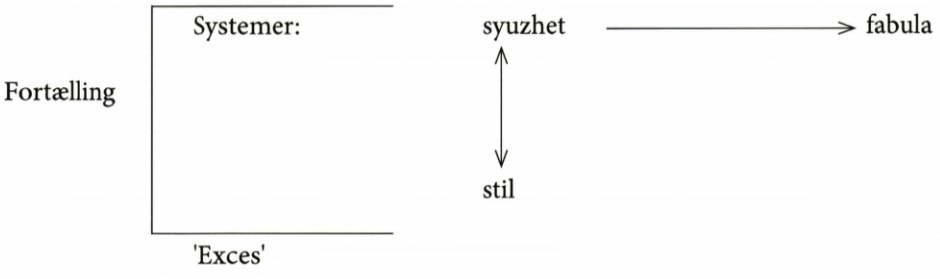
Også på birolleplan kan casting gøres til en form for spectacle. Når Sean Connery spiller Kong Richard i Reynolds' *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991, *Robin Hood – den fredløse*), Julia Roberts er Klokkeblomst i Spielbergs *Hook* (1991), og Antho-

ny Hopkins spiller Mission Commander Swanbeck i *Mission: Impossible II*, er der tale om spektakulær casting af superstjerner til små roller. De er så at sige *over-casted* og når kun i begrænset grad at glide ind i deres respektive roller, før de er ude af filmen igen. Dermed formår de kun at være det ikke-diegetiske element: star-personaen, og dårligt nok en filmisk person.

***Brand*-spectacle.** Den tredje ofte forekommende type spectacle i moderne blockbusters er at filmatisere allerede eksisterende populært materiale. Der kan være tale om bøger som Harry Potter-serien, Ringenes Herre-trilogien, Hannibal-trilogien eller næsten samtlige værker af Tom Clancy, John Grisham og Stephen King, eller det kan være egentlige remakes af andre film som Schaeffers *Planet of the Apes* (1968, *Abernes planet*, remake 2001) og Lewis' *The Nutty Professor* (1963, *Jerry som den skøre professor*, remake 1996). Forlægget kan være tegneserier som *Spider-Man*, *The Hulk*, *X-men*, *Superman* og *Batman*, eller det kan være computerspil som *Tomb Raider*, *Resident Evil* og *Final Fantasy*. Det kan også være opdateringer af tv-serier som *Mission: Impossible*, *Charlie's Angels*, *The Flintstones* og *Scooby-Doo*, eller endog være baseret på temaparkforlystelser som Disneylands Pirates of the Caribbean.

Ved at filmatisere allerede populært materiale søger filmindustrien at gøre deres produkt mere salgbart. Man knytter filmen *Spider-Man* til den allerede etablerede tegneserie og –film af samme navn og får dermed brandet 'Spider-Man'. Filmen *Spider-Man* er dermed knyttet til en allerede eksisterende Spider-Man-kanon, der i høj grad dikterer filmens plot, karakterer og stil. Filmatiseringer, der knytter sig til deres forlæg, får dermed forlægget med som en bagage, der uundgåeligt har indvirkning på den filmiske struktur. Fred Flintstones "Jabba-dabba-doooh", Harry Potters problemer med husalfen Dobby og Lara Crofts vældige barm bliver således til brand-spectacle dikteret af ekstrafilmiske årsager.

Spectacle som exces. Men hvordan fungerer spectacle i den filmiske fortælling? I sin indflydelsesrige, kognitionsfunderede fortælleteori redegør David Bordwell for, hvordan filmens stil og plot (*syuzhet*) samarbejder om at cue tilskueren til at danne filmens historie (*fabula*). Dermed kommer en grafisk fremstilling af filmens fortælling til at se således ud (se Bordwell 1985: 50):



Denne model synes i nogen grad at være afledt af Bordwells andet store og samtidige værk, *The Classical Hollywood Cinema* (1985), hvor han i samarbejde med Janet Staiger og Kristin Thompson anser en epokes stil som værende et udslag af de gældende produktionsforhold: "En filmpraksis [...] består af et sæt af vidt udbredte stilistiske normer, der både er opretholdt af og selv opretholder en integreret form for filmproduktion" (Bordwell, Staiger & Thompson 1985: xiv).

Bordwell, Staiger og Thompson identificerer den klassiske periode som løbende fra cirka 1917 til 1960, da der i størstedelen af denne periode herskede en økonomisk ligevægt mellem Hollywoods otte største filmstudier. Ligevægten, der var baseret på de fem største studiers vertikale integration, betød en homogenisering af filmenes fortællestil. Denne fortællestil hvilede på et narrativt system, der dikterede filmens stil og typisk omhandlede protagonister, der genopretter en forstyrret orden og finder heteroseksuel kærlighed (ibid.: 16).

Denne filmiske fortælling vil i den klassiske Hollywood-film endvidere afvikles som en række af årsager og effekter, som er motiveret af personernes psykologiske ønsker (Bordwell & Thompson 1997: 109). Stilistisk vil alle elementer i filmen være underordnet den klassiske Hollywood-fortællings ønske om at præsentere en klar, fremadskridende narration. Ifølge Bordwell vil filmens elementer derfor falde ind under en af fire motivationskategorier (Bordwell, Staiger & Thompson 1985: 19): Kompositionel motivation, der dækker elementer, der simpelthen får plottet til at skride fremad; realistisk motivation, der giver troværdighed til historien; intertekstuel motivation, der gives til genrekoder, som hverken kan motiveres kompositionelt eller realistisk, f.eks. et musicalnummer; og artistisk motivation, der dækker elementer, der tilsyneladende er med for deres egen, 'kunstneriske' skyld.

Disse artistisk motiverede elementer er dog svære for Bordwell at behandle. Grafisk optræder de helt uden for fortællingens system som begrebet *exces*, som Bordwell har lånt fra Kristin Thompson. Hun definerer exces som elementer i filmen, der ikke tilfører mening, men opererer som gående imod både fortællingen og den filmiske enhed (Thompson 1999a: 491). Exces er således *umotiveret* i forhold til fortælling og stil og gør dermed opmærksom på sig selv.

Kristin Thompson opregner fire forskellige måder, hvorpå exces typisk forekommer på film (ibid.: 491-3). Første måde er elementer, der er motiveret af narrationen, men har en umotiveret form. Anden måde opstår, når elementer er for lang tid på lærredet og dermed overskrider deres formål i forhold til narrationen. Tredje måde finder man, når et lille stykke narrativ information bliver gentaget på forskellige måder, hvorved selve gentagelsen frem for den narrative information kommer i fokus. Endelig finder man den fjerde form for exces, når et enkeltelement bliver gentaget og varieret så mange gange, at det ikke længere eksisterer for at understøtte narrationen.

På en eller flere af disse fire måder kan exces således optræde som umotiveret i forhold til fortællingen; exces-elementerne bliver plotmæssigt urimelige og kommer i vejen for tilskuerens opfattelse af narrationen som en lukket enhed.

Blockbusterens spectacle-optrin, hvad enten det gælder teknik-spectacle, skuespiller-spectacle eller brand-spectacle, kan på denne måde ses som exces. De overskrider klart deres narrative funktioner i kraft af deres voldsomme eksponering, deres tid

og fylde på lærredet, ligesom spectacle ofte optræder som sekvenser, der ikke bibringer noget til plottets afvikling – tænk f.eks. på asteroidens destruktion af det centrale Paris i Bays *Armageddon* (1998); eftersom asteroide-nedslaget ikke har nogen som helst konsekvens for filmens videre handling, ligesom det heller ikke søger at være emotionelt aktiverende, er denne korte scene kun berettiget som fremvisning af teknik-spectacle. Således begræder ingen personer i filmen tabet af byernes by, hvor en gargoyle i Notre Dame-katedralen tilsyneladende er eneste menneskelignende figur.

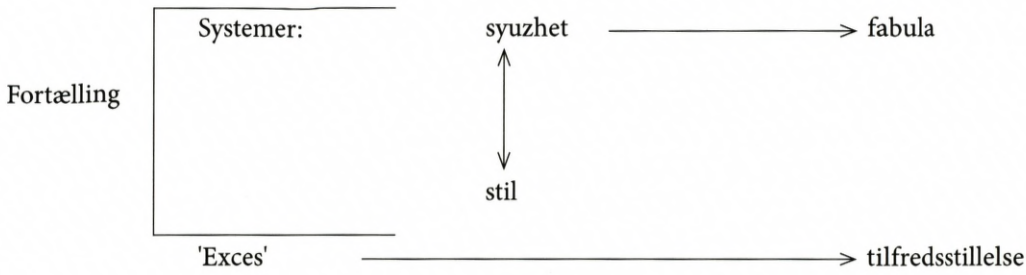
Afvisningen af postklassicisme. At den moderne blockbuster i høj grad har som sit projekt at fremvise spectacle, og dermed være ladet med exces, betyder ikke, at der i New Hollywood eksisterer en postklassisk stil, mener Bordwell og Thompson.

Den klassiske stil, som altså ifølge *The Classical Hollywood Cinema* løber fra cirka 1917 til 1960, er stadig den gængse, mener Bordwell og Thompson. De afviser eksistensen af en postklassisk filmkunst, da narrationen i moderne film jo netop overholder den klassiske films principper (Bordwell, Staiger & Thompson 1985: 373). Dette påviser Thompson med stor grundighed i sin bog *Storytelling in the New Hollywood* (1999), og hun sekunderes af Bordwell, der blot mener, at der i moderne film er tale om en intensiveret form for kontinuitet. Han kalder dette for "et betydeligt skift i filmhistorien", men når alligevel frem til denne konklusion: "På trods af påstande om, at stilen i Hollywood er blevet postklassisk, er der stadig tale om en variant af klassisk filmkunst" (Bordwell 2002: 24).

Kristin Thompson indrømmer dog, at de senere års store actionfilm har en uklassisk tendens til at vægte en række klimaksscener henimod filmens slutning, men dette kvalificerer dem heller ikke til betegnelsen postklassicisme, mener Thompson. "Flere klimakser synes snarere at afspejle Hollywoods traditionelle søgen efter noget nyt inden for standardiserede formler, men sommetider bragt til et latterligt niveau" (Thompson 1999b: 247). Denne grad af latterlighed understreger Thompson igen, da hun hævder, at "En sådan koncentrering af action repræsenterer ikke en "postklassisk" tilgang så meget som inkompetence" (ibid.: 306).

Uden om den inkompetent vægtede action er narrationen dermed stadig klassisk. Men blockbusterens eksistensberettigelse er jo netop den inkompetent vægtede action (kombineret med fremvisningen af teknik, stjerne og/eller brand), ikke afviklingen af en interessant historie. Det er derfor vigtigt ikke at undervurdere filmens ikke-narrative elementer. I forhold til narrationen *er* de ren exces, men som jeg vil vise i det følgende, har exces en meget funktionel rolle, og denne tages især i brug i blockbusteren. At betragte denne exces som latterlig og et udtryk for inkompetence er at gøre blockbusteren uret. Excessen giver nemlig sit publikum en øget nydelse til at supplere arbejdet med fabula-dannelsen. Som filmteoretikeren Geoff King skriver: "Hvis fortællingen tilbyder orden og sammenhæng, tilbyder spectacle-øjeblikke muligvis et alternativ, illusionen om en mere direkte følelsesmæssig og eksperimenterende indvirkning" (King 2000: 36).

Man kan dermed omforme David Bordwells narrationsmodel, så exces' gavnlige indflydelse er medregnet:



Cinema of Attractions. Den mest hensigtsmæssige behandling af blockbusterens ikke-fortællende elementer er dermed ikke Bordwells narrationsmodel. Mere frugtbart er det at skele til stumfilmforskeren Tom Gunning, der i sit indflydelsesrige essay "The Cinema of Attractions" (1990) lancerer tesen om, at filmen før 1906 udgør en før-narrativ *cinema of attractions*, der vægter det umiddelbart stimulerende frem for fortællingen. Gunning pointerer, at filmhistorien typisk skrives under den narrative films hegemoni, men at den fortællende films historie ikke bør udstrækkes til disse tidlige film. Således skal eksempelvis Georges Méliès' trickfilm ikke ses som en "primitiv skitse af fortællemæssig kontinuitet", men snarere som "en demonstration af filmens magiske muligheder" (Gunning 1990: 56-8).

Gunning finder attraktionsfilmens publikumsforståelse afspejlet i både visningssituationen og filmenes direkte henvendelse til publikum. De tidlige film vægtede dermed "ekshibitionisk konfrontation frem for diegetisk opslugthed", hvor filmen konkret fremhævede "den direkte stimulering af chok eller overraskelse på bekostning af historien eller det at skabe et diegetisk univers" (ibid.: 59). Denne direkte stimulans medførte "en generelt flygtig dosis af skopisk tilfredsstillelse", skriver Tom Gunning. "Og tilfredsstillelse er, hvad det handler om, selvom det er en særlig kompliceret form for tilfredsstillelse" (Gunning 1999: 825).

Den nydelse, som den tidlige film ifølge Tom Gunning inviterer til, er især knyttet til det dengang så moderne *thrill*, som publikum kendte fra en anden af tidens underholdningsmaskiner: forlystelsesparkens rutschebane. Det er bemærkelsesværdigt, hvor ofte moderne blockbusters omtales med henvisning til netop dette, *the roller-coaster ride*, og Gunning laver en lignende sammenligning: "i en vis forstand har nyere spectacle-film stadfæstet sine rødder i karnevalsforlystelser med det, der kan kaldes Spielberg-Lucas-Coppola-effektfilmen" (Gunning 1990: 61).

Gunning har samtidig en interessant pointe om slutningen på attraktionsfilmens tidsalder. Han finder i chase-filmen, som den så ud cirka 1903-1906, en begyndende syntese af attraktion og narration (ibid.: 60). Med Biograph-filmen *Personal* (1904) som eksempel påpeger Gunning tilstedeværelsen af en række mini-spectacles, da en gruppe unge kvinder forfølger en ungkarl rundt i byens gader. I hver indstilling møder de en forhindring, som de må forcere for at genoptage forfølgelsen. Hver indstilling med en forhindring indgår i narrationen, men kan med sin karakter af optrin klippes ud af filmen uden tab af kausal information til følge.

Filmen som rollercoaster ride. I Steven Spielbergs *Jurassic Park* (1993) er forlystelsesparken spækket med lån fra kridttidens fauna

Det samme kan siges om mini-spectacles i moderne blockbusters som *Armageddon*, hvor destruktionen af Paris og Shanghai spektakulært iscenesættes som led i en narration, hvor de ikke spiller nogen rolle ud over at tilbyde publikum "den direkte stimulering af chok eller overraskelse", som Gunning finder i attraktionsfilmen.

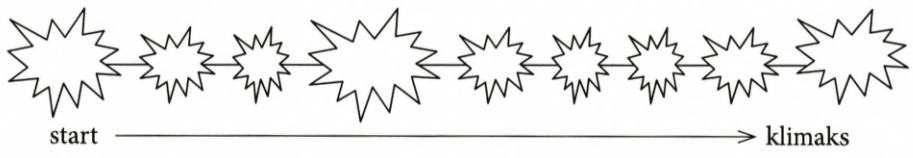
En række andre sammenfald mellem den før-narrative attraktionsfilm og blockbusteren gør sig dog gældende. Attraktionsfilmens ekshibitionistiske natur går igen i blockbusterens vægten af spectacles, der ikke søger at inddrage tilskueren i en problemløsende og medgættende dannelse af fabula, men i stedet fremviser filmens teknik, stjerner og brand. Dermed søger også blockbusteren at give publikum "en generelt flygtig dosis af skopisk tilfredsstillelse", som i blockbusterens tilfælde søges strakt ud til en mere overvældende dosis. "More *is* more", synes at være blockbusterens mantra, når man ser de usandsynligt lange action-scener i Spielbergs *Saving Private Ryan* (1998), Bays *Pearl Harbor* (2001), Wachowski-brødrenes *The Matrix Reloaded* (2003), Jacksons *The Lord of the Rings*-trilogi (2001, 2002, 2003) og Mostows *Terminator 3: Rise of the Machines* (2003). I en scene som japanernes bombning af Pearl Harbor i filmen af samme navn suspenderes handlingen, mens bomberne spektakulært regner ned over de amerikanske krigsskibe i mere end en halv time. Her får publikum en stor dosis skopisk tilfredsstillelse.

I den narrative films spektakulære exces ser vi dermed indlejrede forsøg på at give publikum en nydelse, der er bundet til skuelyst, frem for det intellektuelle kick, der ligger i at konstruere en bæredygtig fabula fra filmens syuzhet.

Blockbusteren bliver således i sig selv en attraktionsfilm, hvis primære opgave ikke er at afvikle en fortælling, men at bruge narrationen til at kæde en række spectacles sammen. Film som Hopkins' *Lost in Space* (1998), Bluth og Goldmans tegnefilm *Titan A.E.* (2000) og *The Day After Tomorrow* er så at sige i samme kategori som Méliès' *Le voyage dans la lune* (1902, *Rejsen til månen*), der med Gunnings ord snarere vægter udnyttelsen af filmens magiske muligheder end den tynde og skitseagtige narration.

Narration + attraktion. Faren ved at beskæftige sig med spectacle-tunge film som blockbusters ligger i ikke at anerkende den definerende rolle, spectacle har i disse film. Som vist beskæftiger Bordwells narrationsmodel, der er fundamentet for hans filmteori, sig kun *en passant* med tilstedeværelsen af spectacle og exces. Samme tilgang ser man ofte med den klassiske narrationsmodel, der grafisk beskriver filmens spændingskurve fra dens start til dens slut. Denne model betragter filmens spænding som værende et narrativt fænomen, hvilket dybest set er den samme holdning, man ser i Kristin Thompsons *Storytelling in the New Hollywood* og de mange manuskriptguides, hendes bog tager udgangspunkt i.

Geoff King foreslår dog en lignende grafisk model for blockbusterens spectacle, hvor man kan se spectacle's udstrækning i filmisk tid. Han hæfter sig ved, at blockbusteren benytter sig af en type rollercoaster-narration, hvor narrationen bestandig bygges op til øredøvende, midlertidige klimakser. Kings model bliver dermed en grafisk fremstilling af på hinanden følgende eksplosioner (King 2002: 188):



King bemærker samtidig, at man i en række film ser den mest spektakulære scene før midten af filmen. Det er naturligvis problematisk på denne måde at operere med et 'spectacle-o-meter', men der findes unægteligt mange film, hvor det afsluttende klimaks er mindre spektakulært end, hvad filmen tidligere har budt på. King giver McTiernans *Die Hard: With a Vengeance* (1995, *Die Hard – Mega-hard*) og Harlins *Deep Blue Sea* (1999) som eksempler på dette fænomen (King 2002: 188-191), og man kunne videre nævne en række nyere blockbusters, der på lignende vis har 'den store scene' tidligt i filmen: Johnstons *Jurassic Park III* (2001), Bays *Pearl Harbor* (2001), Spielbergs *Minority Report* (2002), Wachowski-brødrenes *The Matrix Reloaded* (2003), Lees *Hulk* (2003), Jacksons *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003, *Ringenes herre: Kongen vender tilbage*), *The Day After Tomorrow*.

Men selv om Kings spectacle-model viser antallet og den tidslige beliggenhed af spectacles (og især teknik-spectacles) i en film, underkender modellen omvendt narrationens evne til at skabe spænding hos publikum gennem det arbejde med at skabe hypoteser om plottets udvikling, som Bordwell beskriver så grundigt i *Narration in the Fiction Film* (Bordwell 1985: 31-47). De fleste vil nok opleve film som *Armageddon* og *The Lord of the Rings: The Return of the King* som værende "mere og mere spændende", selvom de begge har filmens største spectacle lang tid før slutningen (i *Armageddon*s tilfælde endog i åbningsscenen).

Moderne blockbusters søger stadig at få publikum mere og mere involveret i handlingen, mens der dog gives god plads til at afvikle spectacle undervejs. King synes da også at anerkende dette: "Når den primære bekymring er at forme fortællinger som "bærebølger", at flytte tilskuerne ubesværet fra det ene action-spectacle til det næste, er det som regel de mest konventionelle og almindelige kulturelle strukturer, der anvendes, præcis fordi deres gangbarhed gør dem relativt usynlige" (King 2000: 15).

Blockbusteren benytter dermed ikke en ny type narration. I stedet har den med kyshånd taget den klassiske til sig, da den dermed ikke skal oplære publikum i nye fortællestrukturer og –koder. Blockbusterens projekt er at afvikle et tilfredsstillende spectacle, og dette gøres mindst besværligt ved at pakke spectacle-elementerne ind i en klassisk narration.

Diskussionen om spectacle og narration i New Hollywood er således snarere en både/og- end en enten/eller-diskussion. Ingen kan nægte, at et fundamentalt træk ved blockbusters er deres store mængder af spectacle, og disse fungerer, som jeg har vist, primært som en type ikke-narrativ exces. Spectacle har dog ingenlunde erstattet klassisk narration, men benytter sig snarere af en opkogt version af den, hvor de mest genkendelige, klassiske narrationskoder afvikles hurtigt og effektivt, så publikum, med Geoff Kings ord, kan transporteres uden besvær fra et filmisk spectacle til det næste.

Postklassicisme? Kan man dermed tale om en postklassisk fortællestil i New Hollywood? Ikke rigtigt. Blockbusteren fortæller som sagt så udpræget gammeldags, at den nærmest er *neoklassisk*, men søger man efter postklassicisme på et andet plan end det fortællemæssige, tegner et andet billede sig. Det er i den hæmningsløse fremvisning af det narrativt overflødige – exces – at New Hollywoods ikke-klassiske egenskaber skal findes. Filmindustrien benytter sig, som den altid har gjort, af en samlet pakke af fortælling og spectacle til

at lokke folk i biografen (og senere inkassere yderligere via salg af video, dvd, merchandise mv.), men indholdet af denne pakke synes i blockbusteren byttet rundt. Den indeholder nu mindre narration og mere spectacle; det narrative tog kan med andre ord ikke nå så langt, når det skal stoppe ved samtlige spectacle-stationer og vise et imponerende optrin. På denne måde finder blockbusteren sin eksistensberettigelse i at opdatere den før-narrative stumfilms syntese af narration og attraktion.

At blockbusterens narration er simpel, grænsende til det skitseprægede, gør den ikke til en ringere filmgenre. Her har filmindustrien fundet en tilsyneladende uudtømmelig guldformel, der via stadigt stigende mængder spectacles pakket ind i klassiske narrationskoder sikrer en næsten uundgåelig indtjening. At besvære sig over denne fremgangsmåde er at fokusere forkert. Er en blockbuster dårlig, er det fordi den ikke får sit publikum i tale, fordi dens spectacles ikke er gode nok. Som Geoff King bemærker, klarede Kaufmans film om rumkapløbet, *The Right Stuff* (1983, *Mænd af den rette støbning*), sig dårligt i biograferne formodentlig på grund af dens langvarige og temmelig komplekse narration (King 2000: 82). Dette er et eksempel på en film, der er 'god' i den traditionelle forstand, men byder på for lidt exces, for få overvældende spectacles, til at tiltrække blockbuster-publikummet.

Rumvæsenernes destruktion af Det hvide Hus i Emmerichs *Independence Day* (1995) er ikke et plotelement, som tilskueren skal arbejde for at passe ind i sin fabula-dannelse, men en kilde til ren nydelse, en filmisk attraktion, som Hollywood vil benytte sig af, så længe publikum vil betale penge for at se den.

Litteratur

Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison, The University of Wisconsin Press.

Bordwell, David (2002). "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film". In: *Film Quarterly*, volume 55, issue 3.

Bordwell, David, Staiger, Janet og Thompson, Kristin (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York, Columbia University Press.

Bordwell, David og Thompson, Kristin (1997). *Film Art: An Introduction*. New York, McGraw-Hill.

Dargis, Manohla (2000). "Ghost in the machine". In: *Sight and Sound*, volume 10, issue 7.

Gunning, Tom (1990). "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde". In: Elsaesser, Thomas (red.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London, British Film Institute.

Gunning, Tom (1999). "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator". In: Braudy, Leo og Cohen, Marshall (red.): *Film Theory and Criticism, Introductory Readings*. New York og Oxford, Oxford University Press

King, Geoff (2000). *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London og New York, I.B.Tauris Publishers.

King, Geoff (2002). *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London og New York, I.B.Tauris Publishers.

Maltby, Richard (1998). "'Nobody knows everything': post-classical historiographies and consolidated entertainment". In: Neale, Steve og Smith, Murray (red.): *Contemporary Hollywood Cinema*. London og New York, Routledge.

Schatz, Thomas (1993). "The New Hollywood". In: Collins, Jim, Collins, Ava Preacher og Radner, Hilary (red.): *Film Theory Goes to the Movies*, New York og London, Routledge

Thompson, Kristin (1999a). "The Concept of Cinematic Excess". In: Braudy, Leo og Cohen, Marshall (red.): *Film Theory and Criticism, Introductory Readings*. New York og Oxford, Oxford University Press

Thompson, Kristin (1999b). *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Massachusets, Harvard University Press.

En rockstjernes sidste dage. Gus Van Sants *Last Days* (2005) er en studie i strukturopløsning

Når fortællingen dør

Slowmotion-fortælling og refleksionsrum i Gus Van Sants dødstrilogi

Af Niels Bjørn

"Gid jeg havde dit mod! Du eksperimenterer og laver film, præcis som du har lyst til – uden at bekymre dig om at behage nogen. Det tør jeg ikke."

Sådan sagde den amerikanske instruktør Gus Van Sant (f. 1953) engang til sin kollega Derek Jarman. Det var til filmfestival i Berlin i begyndelsen af 1990'erne, hvor begge instruktører var officielle gæster og desuden fandt hinanden i fortrolige snakke.

Betroelsen var overraskende, for set udefra lignede Gus Van Sant på dette tidspunkt en filmkunstner med stor integritet og kunstnerisk vilje. Han var allerede anerkendt som en progressiv og personlig instruktør med et talent, der kunne matche hans visioner. *Mala Noche* (1985), *Drugstore Cowboy* (1989) og *My Own Private Idaho* (1991) havde vist en lyst til at lege med den filmiske fortælling og en vilje til gennem alternative repræsentationer at udfordre mainstream-filmens fremstilling

af USA. Og alligevel udtrykte Gus Van Sant altså i en privat stund, at han manglede mod som filminstruktør.

Film uden billeder. Skal man blive klogere på, hvorfor Gus Van Sant sagde sådan, kan man overveje, om det mon var tilfældigt, at det netop var den engelske filmkunstner Derek Jarman, betroelsen faldt til. Fra sin base i London havde Derek Jarman gennem femten år skabt en række personlige og samfundskritiske film, som brød med klassiske måder at fortælle på. Han brugte filmmediet helt frit til at udtrykke, hvad han ville. Nogle gange skete det i fortællinger, men ofte var hans film essayistiske, poetiske værker uden en klar, fremadskridende handling. Derek Jarmans film var drevet af egne visioner i en sådan grad, at han fortsatte med at lave film efter at være blevet blind. Så frygtløs var Jarman, at han blot tog konsekvensen af sin blindhed og lavede en monokrom film, *Blue* (1993), som i samfulde 79 minutter er den samme blå farve, som instruktøren så for sit indre blik. Handlingen udspiller sig alene på lydsiden i form af en montage.

Det var således en fuldstændig kompromisløs filminstruktør, som Gus Van Sant betroede sig beundrende til. Set på års afstand er nøgleinformationen i Gus Van Sants replik derfor ikke, at han manglede modet til at være så kompromisløs som Derek Jarman. Det interessante er, at han havde *lyst* til at være det.

Spådom i opfyldelse. Gus Van Sant havde nok ikke regnet med, at Derek Jarman ville viderefortælle hans betroelser. Men det gjorde Jarman et halvt år før sin død. Han fortalte det til mig i oktober 1993, hvor jeg var i London for at interviewe ham,[1] og vi i en pause i interviewet gik en tur i SoHo. Han fortalte om mødet i Berlin og om, hvordan Gus Van Sant havde udtrykt angst for, at han ikke ville kunne modstå den fristelse, der ligger i penge. Hvis han fik tilbudt store beløb for at lave film i Hollywood, ville han sikkert være villig til at gå på kompromis.

I de følgende år var det som at se en spådom gå i opfyldelse: Gus Van Sant *blev* rig og berømt. Fra en position som et talent med lyst og evner til at gå egne veje blev instruktøren en af sen-90'ernes mest overraskende mainstream-succeser i Hollywood. Først lavede han satiren *To Die For* (1995), og to år senere kom det store gennembrud med *Good Will Hunting* (1997) fulgt op af *feelgood*-filmen *Finding Forrester* (2000).

Men så skete der igen noget. Gus Van Sants seneste tre værker er nogle af de mest kompromisløse og radikale, der er lavet inden for rammerne af den fortællende film. Gus Van Sant har pludselig manifesteret sig som en moden filmkunstner, der udforsker filmmediets muligheder med en stilistisk og narrativ konsekvens, som tangerer, hvad Derek Jarman gjorde med sin blå film.

På fire år har Gus Van Sant lavet tre film, som nedsætter fortælletempoet til noget nær nulpunktet. *Gerry* (2002) fortælles så tålmodigt, at det er som at strække en elastik, indtil den bliver hård som en snor. I *Elephant* (2003) klippes fortællingen op, loopes og limes sammen på ny, og i *Last Days* (2005) er det, som om fortællingen krølles helt sammen.

Alle tre værker flytter grænser for, hvad film kan fortælle – eller rettere for, hvad film *ikke* kan fortælle. For fællestrækkene ved de tre film er, at de er optaget af at undersøge, hvad der sker, når man tager livet af plottet. Set samlet er de nærmest som fortællinger, der går i stå, eller fortællinger, som aldrig kommer i gang. Og det på trods af, at de for så vidt har de vigtigste ingredi-

enser til en klassisk filmisk fortælling: alle tre film har klart definerede karakterer og universer og tager endda udgangspunkt i voldsomme begivenheder.

Hærværk og pludselig død. Det er påfaldende, at de tre film ikke alene er radikale i deres fortællestrukturer, men desuden alle slutter med døden. I *Gerry* tager den ene hovedperson livet af den anden. I *Elephant* er det to teenagedrenges massakre på en skole, der afrunder filmen. Og i *Last Days* kan man allerede ud fra titlen gætte, hvad filmen vil slutte med, nemlig at hovedpersonen Blake kommer af dage.

Alle tre film slutter med døden, og i ingen af filmene er der tale om naturlige dødsfald. Det ligner en tanke. Det virker, som om Van Sant med sin dødens trilogi markerer, at hvis man vil skildre dødens meningsløshed, så kan det ikke lade sig gøre inden for rammerne af den klassiske filmdramaturgi. Den klassiske dramaturgi er en maskine, der fungerer efter tætte kausallogiske principper, og hvor enhver information viser sig at have en funktion, at spille en rolle. Alle elementer er sat i system i forhold til hinanden og udgør en meningsfuld helhed. Uanset hvad filmen måtte handle om, fortæller den klassiske dramaturgis struktur implicit den samme historie, nemlig at verden i bund og grund er overskuelig, velordnet og meningsfuld. Den klassiske dramaturgi sørger for at binde knude på enhver handlingstråd, og dermed signalerer den indirekte, at der findes svar på ethvert spørgsmål.

Gerry, *Elephant* og *Last Days* kan i en vis forstand ses som Gus Van Sants måde at lade et filosofisk og et fortælleteknisk spørgsmål besvare hinanden på. Gennem sin fortælleteknik peger han – på sin meget udidaktiske facon – på, at det er i det udramatiske, det upåfaldende, at vi bør finde mening; ikke i tragediernes logik eller de statusopgørelser, der følger i kølvandet på overskrifter om dramatiske dødsfald. Omvendt virker filmene også som en konstatering af, at hvis sådan et syn på livet og virkeligheden skal forfægtes meningsfuldt, så er den klassiske filmdramaturgi utilstrækkelig.

På den måde bliver Gus Van Sants dødstrilogi også en gravskrift over den konventionelle fortælling. Den filmiske fortælling udstrækkes, opklippes og sammenkrølles i en fascinerende udforskning af, hvordan man ved at bevæge sig væk fra den klassiske fortællings dramaturgi kan tale om livets og eksistensens karakter.

***Gerry* – radikal ørkenvandring.** I klassisk fortalte film er der et plot, man som beskuer bliver optaget af at afkode. I mere modernistisk orienterede film er der ofte en psykologisk undersøgelse, man kan fordybe sig i. Men i *Gerry* fra 2002 er der dårligt nogen af delene. Der er ganske vist et *forløb*, for filmen har både en start og en slutning, og slutningen ligner på ingen måde starten. Men det, der sker mellem de to punkter, kan kun med meget god vilje kaldes en fortælling.

To unge mænd (spillet af Casey Affleck og Matt Damon) kører af sted på en landevej gennem et ørkenlignende landskab. De parkerer bilen og begynder at gå. De taler kort om, i hvilken retning de mon skal gå for at finde deres bestemmelsessted, men tilskueren får aldrig at vide, hvad det er for et sted. De når nemlig aldrig frem. Mændene farer simpelthen vild, og filmens handling udgøres af deres vandren i landskabet, indtil de efter et par dage falder om af udmattelse, og den ene af dem dør.

Som det ses, kan hele handlingen genfortælles på ganske få linjer. Men filmen varer en time og 43 minutter. Der *sker* med

To gange Gerry i skikkelse af Casey Affleck og Matt Damon i Gus Van Sants *Gerry* (2002)

andre ord ikke noget særligt. Når de to mænd taler sammen – og det gør de kun få gange – fortæller de enten anekdoter eller forsøger at regne ud, hvilken vej de bør gå. Som tilskuer nægtes man muligheden for at leve sig ind i deres projekt. Hvis man f.eks. havde vidst, at de var på vej til et sted, hvor de var ventet, kunne man som tilskuer operere med hypoteser om, at de ville blive savnet, og en eftersøgningsekspedition sat i gang. Men fordi vi ikke aner, hvad de skal, er der kun nuet at forholde sig til, det konkrete sted, de to beginder sig.

Som sådan kan man nemt komme til at kede sig bravt, når man ser *Gerry*. For hvad skal man engagere sig i? Ganske vist er billederne omhyggeligt lagt til rette som lange, elegante *tracking shots* optaget enten på dolly eller med steadycam, og lydsiden er så sprød, at man får en fornemmelse af hele rummet omkring mændene. Men end ikke de betagende optagelser kan skjule, at der mangler en fortælling, der kan fange tilskuerens indlevelse.

Som tilskuer får man en oplevelse af at fare vild sammen med de unge mænd. Selv om billederne på overfladen formidler overblik og gør det nemt for tilskueren at orientere sig, idet der fortrinsvis fortælles i totaler og halvtotaler og bruges meget sparsom klipning, viser det sig alligevel undervejs, at man aldrig får overblik over landskabet. Skønt der flere gange fortælles i supertotaler, hvor de to mænd figurerer som ganske små prikker i billederne, er det en uanvendelig form for overblik. Det kan ikke bruges til at stadfæste en retning eller et mål. Ingen steder synes at være andet

end landskab, ørken, bjerge, klipper med spredt bevoksning. Ingen spor af mennesker noget sted.

Fiktionskontrakt i behold. Ved et første kig har *Gerry* et så ekstremt udtryk, at den ligner et decideret opgør med den filmiske fortælling. I sin minimalisme giver den mindelser om tidlige Andy Warhol-film som *Sleep* (1963) og *Empire* (1964), der alene viste en sovende mand og en berømt skyskraber i New York i en enkelt indstilling af hhv. 321 og 485 minutters varighed. Men hvor Warhols to film ikke på noget tidspunkt afgiver information, som får filmene til at ligne narrative film, og derfor ikke etablerer en forventning hos tilskueren om et plot, så giver *Gerry* klart indtryk af at være en fiktiv fortælling. Van Sants film overholder stilistisk grundreglerne for en fiktionsfilmfortælling og bryder aldrig den kontrakt, som etableres med tilskueren ved starten. Faktisk viser det sig, når man kigger filmen efter i detaljerne, at *Gerry* benytter sig af helt klassiske fortællegreb.

Eksempelvis udgør de første indstillinger en traditionel introduktion til hovedpersoner og univers. Filmen åbner med et totalbillede af en bil på en landevej – filmet bagfra og i bevægelse. Derefter klippes til en indstilling fra bilens kølerhjelm, hvor vi ser de to mænd forfra, filmet gennem forruden. Tredje indstilling er filmet fra mændenes p.o.v. gennem bilens forrude, hvor landskabet glider forbi. Fjerde indstilling er en gentagelse af nummer to, dvs. vi ser mændene forfra. Indstillingen holdes, mens chaufføren drejer af fra vejen, de parkerer og forlader bilen. Herefter klippes til et *tracking shot* – filmens blot femte indstilling – af de to mænd, der begynder deres vandring i landskabet. I dette landskab foregår så resten af filmen.

For så vidt udgør åbningssekvensen både narrativt og stilistisk en klassisk begyndelse: den etablerer rummet, går derefter tæt på hovedpersonerne og lader tilskueren forstå, at de er på vej mod et mål.

Også i resten af filmen kan Van Sant i nogen grad siges at fremme narrationen og bringe tilskueren i kontakt med de to mænd. Indstillinger og scener følger kausallogisk hinanden, og også andre klassiske fortællemæssige regler som f.eks. den såkaldte 180 graders-regel overholdes. Der er endda et par 'skjulte' klip, som f.eks. da den ene af mændene udmattet bukker sig ned for at få pusten, og der i selve bevægelsen klippes til et nærbillede af ham – en klassisk måde at gøre klippet 'usynligt' på.

Når *Gerry* alligevel kan siges at presse den klassiske dramaturgi og fortællemåde til det yderste, skyldes det én altoverskyggende faktor: tempoet.

Tidsbillede-film. I en klassisk fortalt film ville de tre første indstillinger, der etablerer rummet og personerne, måske vare ti sekunder tilsammen. I *Gerry* varer de fem *minutter* – vel at mærke uden fortekster eller dialog. Klipperytmen er ikke langsom. Den er *ekstremt* langsom.[2] Der er så stort et tidsrum mellem første og tredje indstilling, at det ikke føles, som om den anden indstilling forbinder dem. Så selv om en næranalyse afslører, at de første indstillinger og rækkefølgen af dem i *Gerry* er komponeret efter en absolut klassisk fortællemodel, så *opleves* det ikke som en fortælling, der begynder. Fokus flyttes fra det at skabe sammenhæng mellem billederne; man har oceaner af tid til at lade tankerne vandre. Og de kan enten vandre væk fra filmen eller ind i billederne.

Hvis man lader dem gøre det sidste – altså retter opmærksomheden og sanseapparatet indad i værket, bliver det den enkelte indstilling og dens udstrækning,

som fanger opmærksomheden, ikke montagen.

Den franske tænker Gilles Deleuze opdeler film i to overordnede typer, 'bevægelsesbilleder' og 'tidsbilleder'. Forenklet sagt er bevægelsesbilleder klassisk narrative film, som hele tiden er beskæftiget med at føre en bevægelse videre fra billede til billede, fra sekvens til sekvens. Tidsbilleder er derimod film, som beskæftiger sig med inaktivitet, venten eller ligefrem udmattelse; åbne værker, som tager sig tid til at dvæle, og hvor det stærke plot er fraværende.

Med Deleuzes opdeling bliver det synligt, at tidsbilleder kan noget andet end bevægelsesbilleder. De giver mulighed for, at sprækker åbner sig, og tanken kan opleve sin egen varighed. Tidsbilleder tilbyder det modsatte af eskapisme.

Ikke en provokation. Man kan roligt kalde *Gerry* en tidsbillede-film. På grund af langsomheden bliver man som seer udstyret med et blik på mennesket, der er helt ulig det blik, den klassisk fortalte film tilbyder. I den klassisk fortalte film får tilskueren præsenteret mennesket som et handlende, magtfuldt, til tider ligefrem almægtigt væsen. I *Gerry* tilbydes tilskueren et mere nøgternt blik. Et blik, som nok kan iagttage, men ikke giver *indsigt* i figurerne. Det er alene tingenes overflade, som ses; handlingerne, bevægelserne. Og som forløbet skrider frem, fremstår mennesket som det modsatte af almægtigt: som et væsen, der er fortabt, når det er sat uden for vante sammenhænge, fjernt fra civilisation og samfund, afskåret fra vand og mad.

Men trods langsomheden føles *Gerry* ikke som en provokation, og i en vis forstand heller ikke som et endegyldigt brud med den fortællende film. *Gerry* skal snarere forstås som en kompromisløs udforskning af, hvad den klassiske fortælling kan holde til, når man sætter hastigheden så langt ned, at den nærmer sig nul.

***Elephant* – portræt af et sted.** Året efter *Gerry* lavede Gus Van Sant i 2003 *Elephant*, som vandt De Gyldne Palmer i Cannes. Filmen beskriver livet på en amerikansk high school i minutterne op til og under et massedrab, som begås af to af skolens elever. Det interessante ved filmen er dog ikke dens spektakulære ramme, for der opbygges hverken psykologisk spænding eller svælges sensationalistisk i detaljer. Det væsentlige er snarere filmens atypiske stil og fortællestruktur.

Især den første time af filmen er strukturelt interessant. Her følger vi en række elever i de sidste minutter op til drabene. Hver gang er det ad gængse, hverdagsagtige ruter: Eli tager billeder af nogle af de andre elever og fremkalder sin film i mørkekammeret. John kommer for sent efter en frokost med sin berusede far og må en tur forbi rektors kontor. Michelle får skældud af sin lærer over ikke at have det reglementerede sportstøj på i idrætstimen, og sportsfyren Nathan får pigerne til at sukke, når han går forbi dem på gangene på vej til sin kæreste. Forløbene er struktureret som lange *trackings*, hvor kameraet følger i hælene på en elev i de lange gangforløb rundt i skolen – ofte flere minutter ad gangen uden klip. Derefter hægter kameraet sig på en anden forbipasserende elev, som man herefter følger videre gennem andre rum på skolen.

Det blik, som tilskueren tildeles med denne stafet-fortælling, er et *mobilitetens blik*. Det er et blik, som i første omgang registrerer bevægelsesmønstre. Filmen handler ikke om et eller flere menneskers indre, men om deres interaktion med de konkrete omgivelser. Den er en beskrivelse af adfærd. Hver elevs rute rundt på

Skolen som netværkskonstruktion: Gus Van Sants *Elephant* (2003)

skoleområdet er som en tråd, der rulles ud, og den særlige filmiske fortællemåde med lange, uklippede kamerature, der dokumenterer elevernes bevægelsesmønstre, gør, at filmens samlede forløb mere end noget andet skaber et *portræt af et sted.* Nemlig af skolen som et netværk, et fletværk af personers individuelle bevægelsesmønstre. Som tilskuer registrerer man ikke alene de enkelte tråde, trådene kombineres også i et netværk, når personerne støder på hinanden. Rum som kantinen og administrationskontoret udgør tydelige knudepunkter, som forbinder de mobile enheder i netværket: eleverne.

Filmen præsenterer skolen som to slags rum: dels som arkitektur, dels som en dynamisk netværkskonstruktion. Og på den måde bliver det at se *Elephant* som at få logikken eller 'naturen' i den såkaldte netværksteori ind under huden: tilskueren får en konkret oplevelse af, hvordan en rumligt overskuelig enhed (i dette tilfælde en high school) formes af og får betydning gennem de personer, som interagerer med den. Filmen giver med andre ord en oplevelse af 'sted' som et dynamisk begreb snarere end som en specifik location.

Geografisk koreografi. Men der er samtidig noget andet på spil i *Elephant.* Allerede tidligt i filmen opdager vi, at der laves 'overlap' i fortælleforløbet. Der fortælles ganske vist fremadskridende i de enkelte sekvenser, men pludselig oplever vi detaljer, vi har set tidligere: to elever støder på hinanden på gangen og sludrer, og tre piger kigger efter en fyr, som passerer. Vi

ser samme handlinger, men fra forskellige synsvinkler. Når vi som tilskuere indser, at handlingen rammer et punkt, vi har set tidligere, går det op for os, at filmens første time reelt gennemløber de samme minutter igen og igen, blot udspillet forskellige steder på skolen.

Denne fortællestruktur kunne nemt have været brugt til at skabe en afslørende eller overraskende effekt, f.eks. ved at kaste nyt lys over sammenhænge, tilskueren allerede har afkodet og 'fejltolket'. Men Van Sants strategi går ikke i retning af aha-oplevelser. Overlappene udvider ikke i nævneværdig grad vores forståelse af hverken personer eller årsagskæder. De tjener primært som en del af den bevægelsesmønstrenes kartografi, der udgør filmens formelle logik. Filmens første time kortlægger ganske enkelt elevernes færden i de sidste minutter, inden drabsmændene påbegynder massakren.[3] De fleste af personernes historier stopper netop der, hvor skyderiet begynder.

Trivialitet og tragik. Det, som undervejs vokser frem i kraft af denne særlige, nærmest plotløse fortællestruktur, er en sær oplevelse af intensitet, som ikke synes at have nogen bestemt retning. Hvad skal iagttagelserne af eleverne bruges til? Hvad bringer denne form med sig?

Mest af alt gør filmen noget dybt originalt, idet den med afsæt i en voldelig og voldsom hændelse fortæller om tomhed og trivialitet. Den fremviser den mondæne upåfaldenhed og mangel på intensitet, som præger stedet, førend det uhyggelige sker. Hvis man alene *hører* om en begivenhed som et massedrab på en skole, forestiller man sig det værste. Film om sådanne dramatiske begivenheder har da også en naturlig tendens til at bruge spændingsopbyggende intensitet som fortællekraft. Men det afstår Gus Van Sant fra. Han benytter en uhyrlig voldshandling til at henlede opmærksomheden på alt det, som normalt *ikke* får plads i filmiske fortællinger, fordi det ikke er dramatisk stof.

Elephant bliver på den måde en film, som handler om det, som fylder meget i de fleste menneskers tilværelse: det upåfaldende, udramatiske hverdagsliv, hvor vi bevæger os rundt i rutineprægede baner i velkendte omgivelser. De stunder, vi normalt ikke ville nævne og måske ikke engang ville komme i tanke om, hvis vi skulle genfortælle vores dag. Ved at spænde forløbet op i *loops* og insistere på at fortælle om de samme minutters forløb forskellige steder på den samme location gør *Elephant* dét synligt, der normalt ikke springer i øjnene.

Først i dødens nærvær træder livet frem, som det hyppigst foregår: menneskers enlige vandren afbrudt af tilfældige eller planlagte møder med andre. Filmen ender som en fortættet formidling af meningsnærvær i de ellers upåfaldende sekvenser. Det bliver tydeligt, at livet også leves, når der ikke sker noget.

***Last Days* – alt krøllet sammen.** Hvor man som tilskuer nemt bevarer overblikket over den udstrakte fortælling i *Gerry*, bl.a. fordi den fortælles så godt som kronologisk, og hvor *Elephant* gav tilstrækkeligt med pejlingspunkter til, at man kunne forbinde trådene i filmens netværks-narrativ og på den måde sammenstykke fortællingen, virker det i den seneste af Gus Van Sants film, *Last Days*, som om det hele bliver krøllet sammen; som om al sammenhæng og struktur viskes ud.

Historien følger, som titlen siger, de sidste dage i en rockmusikers liv. Den er en fantasi over Kurt Cobains sidste dage, og som fortælling indeholder den stort set in-

Michael Pitt som Kurt Cobain-klonen Blake i *Last Days* (2005)

gen fremadskridende handling, på trods af at der er et slutpunkt: rockmusikerens død. I stedet er der episoder, scener og sekvenser, som hver for sig er åbne på en sådan måde, at man kun i ganske få tilfælde bliver i stand til at sætte dem i en rækkefølge. *Last Days* er Gus Van Sants ultimative opgør med kausallogikken, det endelige narrative kollaps. Men det sker umærkeligt og stadig uden at bryde den indledende kontrakt med tilskueren om, at filmen overholder basale regler for fiktionsfilm.

Land og/eller by. Det meste af tiden følger vi hovedpersonen, rockmusikeren Blake, som bevæger sig rundt i og uden for et stort hus, der ligger ved et skov- og flodområde i udkanten af en by. I hvert fald hvis man kan tage den rumlige organisering af stederne alvorligt. Men som det vil vise sig, er det ikke sikkert, at vi kan det. Filmen begynder i naturen. Blake bader, vandrer, slår lejr. Han er tydeligvis i sin egen verden, ikke optaget af at undersøge de omgivelser, han er i, men tværtimod fjernt fra overfladen, dybt inde i sig selv, samtidig med at hans krop foretager sig forskellige ting.

Efter nogle minutter med dialogløse scener, som blot følger og registrerer hovedpersonens færden i et landskab, kommer Blake ud af naturområdet, følger en grusvej

og ender ved et stort hus. Denne sekvens er understøttet af en lydside, hvor kirkeklokker, biler, en susen og en sær messen af stemmer på skift blandes med reallydene, så lydsiden bliver en slags collage, hvor det kan være svært hurtigt at afgøre, om en lyd hører til i det omgivende miljø, eller om den kommer et andet sted fra. Kirkeklokkerne kunne f.eks. godt være fra en kirke i nærheden. Og hvad med bilerne – er der mon en trafikeret vej tæt på, som kameraet ikke indfanger?

Snart bliver det klart, at det i hvert fald ikke er alle lydene, der hører til i det omgivende miljø. Der lyder bl.a. en klokke som før en annoncering på en banegård. Det virker således helt ude af trit med udendørsoptagelserne; lydene hæfter simpelthen ikke på billedsiden. Også kirkeklokkerne og de forbikørende biler viser sig efterhånden ikke at høre hjemme i universet.

Efterhånden som filmen skrider frem, tegner der sig et mønster. Lydcollagerne kommer igen flere gange, og hver gang i situationer, hvor Blake er alene. Det er således ikke et greb, som benyttes til helt at underminere tilskuerens tillid til, at filmen skildrer en realverden; det er ikke en undergravning af fortællingens soliditet og fortællerens troværdighed, sådan som det kunne være sket hos f.eks. en Godard. Tværtimod understreges det, at lydcollagerne har at gøre med Blake-karakteren – de *er* del af diegesen. Men hvordan de præcist skal tolkes, efterlades åbent.

Et bud kan være, at lydcollagen er et ekspressivt filmgreb, der giver adgang til hovedpersonen Blakes indre. Blake tåger rundt i sin egen verden, er ved at glide væk og miste grebet om den reelle verden. Han er ikke i stand til at skelne, hvad der tilhører den ydre verden, og hvad der er hans forestillinger. Det hele mudrer sig sammen. Et element, som forstærker den udlægning er, at Blake flere gange går og mumler for sig selv, som om han fører en samtale med nogen.

I de scener, hvor Blake er sammen med andre, og i de scener, hvor vi følger andre af personerne, er der ikke nogen lydcollage, blot reallyd. Det er kun i de scener, hvor Blake tumler rundt for sig selv, enten udendørs eller inde i huset, at lydcollagerne dukker frem og fortæller om misforholdet mellem Blake og hans omverden.

Desorienterende ellipser. Lydcollagerne kommer i *Last Days* til at fremstå som et markant greb, fordi Van Sants øvrige stilistiske valg igen koncentrerer sig om det upåfaldende. Billedsiden er en videreførsel af stilen i *Gerry* og *Elephant*: altovervejende totalbilleder, som fastholdes lang tid ad gangen, enten bløde *tracking*- eller steadycam-optagelser eller indstillinger lavet på stativ. Indstillingerne ligger som regel på et minuts tid eller to, men sniger sig et par steder op på hhv. fem og otte minutter.

På samme måde som det skete i *Elephant*, foretages der i *Last Days* klip i tid. Men hvor *Elephant* gør det på en måde, som gradvist skaber større overskuelighed over forløbet, og hvor man til sidst fuldstændig kan kortlægge, hvornår hvad skete, så er *Last Days* præget af elliptiske klip, der målrettet skal desorientere tilskueren. Enkelte gange er de som i *Elephant* med til at give en oplevelse af 'jaså, dér møder en fortællestreng den anden'. Men oftere organiseres det filmiske materiale sådan, at et efterfølgende forsøg på logisk at rekonstruere forløbet simpelthen ikke lader sig gøre. Det går ikke op.

For eksempel ser vi, at der bliver ringet på døren til et hus, netop som en kvinde med kort sort hår er vågnet op og har fundet Blake bevidstløs i stueetagen. Han er

iført kjole og har et gevær ved siden af sig. Hun tjekker, at han er i live, og lader ham derefter være. Men i stedet for at åbne døren for dem, som nu ringer på, kalder hun på en anden fyr i huset, Scott, som kommer og åbner. Gæsterne viser sig at være to unge mænd fra den lokale kirke, som vil tale om Bibelen. Scott lukker dem ind og har en samtale med dem i stuen. Netop som han tager afsked med de to unge mænd, kommer Blake tilbage fra skoven. Han er iført jeans og en rødstribet sweater og har geværet over skulderen.

Her er der noget, som ikke hænger sammen. Blake kan ikke både ligge bevidstløs på gulvet i huset og samtidig være i skoven. Det er usandsynligt, at han fra den bevidstløse tilstand skulle være vågnet op, have klædt om, være taget ud i skoven og nået hjem igen. Men det er umiddelbart umuligt at sætte fingeren på, hvad der så er foregået.

Den mest holdbare måde at tolke sekvensen på er at antage, at man som tilskuer har sammenstykket de informationer, man har fået, forkert. Ligesom lydene i lydcollagen skaber en oplevelse af, at lyd og billeder ikke hænger sammen på en organisk og objektiv måde, som vi normalt kan forvente i klassisk fortalte film, kan de enkelte billeder og lyde i det beskrevne forløb sagtens være monteret sammen på en måde, så tilskueren (der er vant til at sammensætte billeder og lyde i kausallogiske sammenhængskæder) snydes til at skabe en forkert fortælling: man har gættet sig til en sammenhæng, men dette gæt viser sig nu at være forkert. I virkeligheden kan det f.eks. være, at de to religiøse mænd dukker op på et helt andet tidspunkt.

Filmen afgiver sine informationer på en sådan måde, at det er oplagt at fejltolke dem. Men den lyver ikke som sådan. Den viser ikke først én sandhed, for senere at vise en anden. Det hele sker i montagen, i sammensætningen af billeder og lyd. Det konstruktive, som en sådan oplevelse kan skabe – altså at man har foretaget en fejlslutning på baggrund af de filmiske informationer – er at påminde seeren om, hvordan man hele tiden er beskæftiget med at stykke løsrevne informationer sammen til et meningsfuldt sammenhængende forløb. *Last Days* udgør på den måde en udpegning af kausallogikken som en vanesag – og samtidig en afmontering af dens selvfølgelighed.

Eksistensens mærkbare tyngde. Med sine seneste tre film har Gus Van Sant udviklet det kunstneriske mod, som han for femten år siden misundte Derek Jarman. De afspejler en modenhed, som gør, at Van Sant kan være radikal uden at blive oprørsk. *Gerry*, *Elephant* og *Last Days* er konsekvent og præcis filmkunst, som samtidig byder sig til på en meget generøs måde over for tilskueren. Det er tre film, som hver især på den ene side overholder deres egne regler stringent og stilrent, men samtidig formår at give plads til tilskuerens oplevelser og tanker. De giver plads til kompleksiteten uden at spidse materialet til i retning af simple pointer.

Ved stilistisk at holde sig inden for den fortællende film, men i praksis slå fortællingen ihjel, skaber Gus Van Sant noget andet: en oplevelse af mangel på umiddelbar sammenhæng og meningsfylde, en oplevelse af eksistensens tyngde. Med sine tre sælsomt smukke og langsomme film, der alle slutter med døden, insisterer han på det meningsbærende i alt det, som ellers overses, bliver tilovers og skæres væk. Han tager livet af fortællingen, men formår på poetisk vis derved at fortælle livet.

Noter

1. Interviewet blev bragt i Månedsmagasinet *Agenda* i december 1993.
2. Filmens 103 minutter består af blot 97 indstillinger. Tempoet er sænket i en grad, så en række flashbacks midtvejs i filmen nærmest føles som eksplosioner. På et afgørende sted i fortællingen, nemlig da mændene må opgive at rekonstruere deres færden, klippes der pludselig til opspeedede sekvenser af landevejen, filmet gennem forruden på en bil i bevægelse. En næranalyse afslører, at sekvensen består af ni indstillinger à mellem fem og 50 sekunder og med en gennemsnitsvarighed på seksten sekunder. Det er ikke ligefrem en eksplosiv klippehastighed. Men det føles alligevel sådan, hvilket fortæller noget om, hvor langt nede i tempo man er på dette tidspunkt.
3. Det eneste i filmen, som bryder med det fortættede *loop*-forløb fra skolen, er et antal sekvenser, som beskriver de to drabsmænds handlinger i dagene, måske ugerne, op til massakren. Her præsenteres vi for den ene af drabsmændenes hjem og ser, hvordan han hænger ud med sin ven, spiller klaver, computerspil, ser tv, bestiller våben og prøveskyder med dem. Dette forløb er sakset ind mellem sekvenserne fra skolen, så de fungerer som flashbacks og samtidig som en form for narrativ tråd gennem filmen.

Charlie Kaufman står bag manuskriptet til bl.a. Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004, *Evigt solskin i et pletfrit sind*). Jim Carrey spiller hovedrollen som Joel, der er ved at få slettet sin hukommelse

Optagelser af selvet

Charlie Kaufmans subjektiverende dramaturgi

Af Rasmus Birch

Det er ikke kutyme, at manuskriptforfatterens navn nævnes på lige fod med instruktørens, når en film skal lanceres. Men i Charlie Kaufmans tilfælde forholder det sig netop sådan. Siden han i debutfilmen *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999) lod John Cusack kravle gennem portalen til John Malkovichs hoved, har Kaufman været udråbt til Hollywood-*wonderkid*.

Som en opdagelsesrejsende i den menneskelige bevidsthed med en excentrisk, genkendelig og alligevel evigt overraskende tilgang til dramaturgien har han opnået status af celebritet blandt skaren af ellers så ansigtsløse manuskriptforfattere. Det siger ikke så lidt, at det er sket på basis af film, der har udpræget visuelle kunstnere som Spike Jonze og Michel Gondry i instruktørsædet.

Særligt i de tre hovedværker *Being John*

Malkovich, The Adaptation (2002, *Orkidétyven*, ligeledes instrueret af Spike Jonze) og Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004, *Evigt solskin i et pletfrit sind*) træder de kaufmanske kvaliteter i øjnene, så man ikke er i tvivl om, at han mere end nogen anden er den kunstneriske afsender.[1]

Fælles for værkerne er, at de handler om selvkontrol, selvoptagelse og selvudslettelse. Og dét vel at mærke i konkret freudiansk betydning. For at lykkes med et projekt i den ydre verden må hovedpersonen, typisk den indadvendte, usikre mand, tage kampen op med sit uregerlige selv og få has på det. Det lyder som klassisk historiefortælling: Mand må udvikle sig for at nå sit mål (ofte den udkårnes kærlighed). Og det er det i og for sig også. Uklassisk er det blot, at hovedkarakterens subjektive bevidsthed, det freudianske selv, er den reelle skueplads for Kaufmans fortælling! Det er her, i den indre verden, at selve handlingen tager form. Og Kaufman viser sig som en mester i at eksternalisere den.

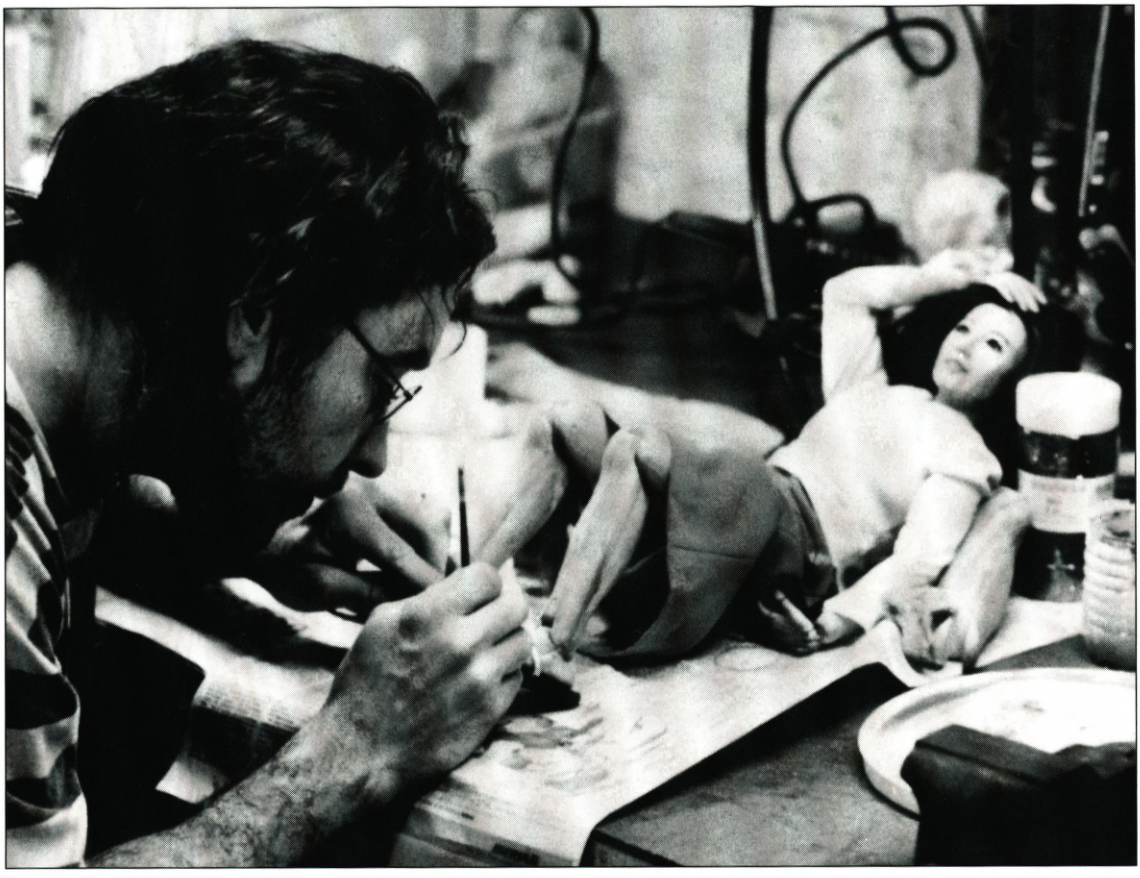
Selvkontrol. I *Being John Malkovich* møder vi den succesforladte dukkefører Craig, der arbejder som arkivar på 7½. etage. Her opdager han en dag en portal, der fører til skuespilleren John Malkovichs bevidsthed. Craig kravler derind. En veritabel rutsjetur leder både ham og tilskueren til en verden oplevet gennem Malkovichs sanser, indtil man bliver spyttet ud i grøften på New Jersey-motorvejen.[2]

Da Craig fortæller om sin opdagelse, får hans uopnåelige kollega Maxine hurtigt stablet en forretning på benene. Folk strømmer til for at være John Malkovich i 15 minutter (Kaufman lader ikke muligheden for at kommentere vor tids fascination af berømthed gå til spilde!). Også Craigs kone får smag for turen i Malkovich-rutsjebanen, og snart forelsker hun sig ligesom Craig i den smukke Maxine, som hun – i Malkovichs skikkelse – lader sig forføre af. Trekantdramaet er en realitet.

Trods stakkels John Malkovichs forsøg på at beholde sin bevidsthed for sig selv går der ikke længe, før det lykkes dukkefører Craig fuldstændigt at kontrollere Malkovichs korpus. Det er næppe nogen tilfældighed, at Craig deler navn med teaterteoretikeren Gordon Craig (1872-1966), der stod fadder til den moderne idé, at skuespilleren skulle ses som en *Übermarionette*, et rent scenisk element på niveau med lys, rytme, bevægelse etc.

Kaufman af-individualiserer i alle tilfælde her sin karakter. Malkovichs verden bliver Craigs, og med Craigs fortsatte eksistens som Craig (dog i en ny krop) får vi antydet, at den egentlige virkelighed er den subjektive virkelighed. Kaufman rejser spørgsmålet om, hvorvidt selvet kan ses som et uafhængigt, ikke-fysisk subjekt, der hypotetisk set kunne bevæge sig frit gennem tid og rum. Om vi hver især i virkeligheden er små dukkeførere fanget i en krop, hvis tråde vi efter bedste formåen må hive i for at udtrykke vores følelser og tanker? Og om det menneskelige hylster i så fald har mulighed for at ændre karakter, hvis nye dukkeførere beslutter sig for at invadere det? Kan vi i øvrigt overhovedet være sikre på, at der sidder nogen og trækker i trådene på de mennesker, vi omgås?

Hvis man vil undgå at få filosofisk hovedpine af Kaufmans associationskæde af kryptiske indfald, kan man udlede et forenklet svar af en af filmens slutscener. Craigs chef, den tilsyneladende udødelige Dr. Lester/Captain Mertin (Mertin har i filmen okkuperet Dr. Lesters krop), har samlet en større gruppe pensionister, der alle kravler gennem portalen til John Malkovich for at forlænge tilværelsen i en frisk



John Cusack som marionetføreren Craig i *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999)

krop. Meget kunne tyde på, at Kaufman ser selvet som en foranderlig størrelse, der i princippet udgøres af et utal af personligheder, der alle kæmper for at overtage kontrollen.

Selvoptagelse. *The Adaptations* tilblivelseshistorie begynder med produktionsselskabets ønske om, at Kaufman skulle omskrive Susan Orleans nonfiktive bestseller *The Orchid Thief*. Bogen omhandler forfatterens møde med orkidéavleren John Laroche. I bund og grund en række smukke betragtninger om blomster og tilværelsen, men uden noget egentligt plot. Kaufman tog imod jobbet, men stødte hurtigt på et væsentligt problem: hvordan søren giver man blomster dramatisk liv? Kaufmans svar skulle vise sig lige så opfindsomt, som spørgsmålet synes ubesvarligt. Hans filmmanuskript kom til at handle om selve genvordighederne med at løse opgaven.

I filmens første scene møder vi den frustrerede og kraftigt perspirerende Charlie Kaufman (spillet af Nicolas Cage) på settet til *Being John Malkovich*. Filmens Kaufman har nemlig ligesom virkelighedens Charlie Kaufman skrevet manuskript til dén film. Men da han bliver hyret til at omskrive Susan Orleans bog, sætter skriveblokeringen ind. Vi får i denne fase et morsomt indblik i virkelighedens produktionsscenarium: Den stakkels forfatter vil så gerne undgå at kommercialisere den smukke bog på hol-

To gange Nicolas Cage i Spike Jonzes *The Adaptation* (2002, *Orkidétyven*)

lywoodsk manér med biljagter, sexscener og treakts-strukturer – og hvad gør man så?

Forfatterens splittelse mellem den integritets-sikrende kunstneriske vej og den kommercielle tager i filmen form af en slags personlighedsspaltning, der bringer mindelser om kulturhistoriens mange dobbeltgængerfortællinger. Det sker, da Charlies anderledes kække tvillingebror, Donald[3] (også spillet af Cage), flytter ind i Charlies lejlighed og bekendtgør, at han ligeledes vil skrive et manuskript. Mens Charlie uden succes kæmper med at få styr på strukturen til sin orkidé-historie, skriver Donald efter et tredages seminar hos manuskriptguruen Robert McKee fluks en historie om en seriemorder, som – i ironiens navn, selvfølgelig – lider af personlighedsspaltning.

På randen af desperation får Charlie den vanvittige idé at indskrive sig selv i manuskriptet og bruge sit eget dilemma som rammefortælling for historien om Susan Orlean og John Laroche. Og pludselig ryger fingrene i raketfart over tastaturet – tilblivelsen af den fortælling, der senere skal blive til den film, vi som seere allerede sidder og betragter. Vi er således vidne til en metafilm i yderste potens. Filmens optik afspejler både *karakteren* Charlie Kaufmans subjektive bevidsthed (hans blik på historien, mens han fortæller den) og *virkelighedens* Charlie Kaufmans bevidsthed, som han har oplevet historien.

Tilskueren sættes i et penibelt dilemma: Når karakteren Charlie vælger at gøre sit eget skriveprojekt til det objekt, der udgør omdrejningspunktet for handlingen, så afhænger fortællingens fortsatte eksistens af, hvorvidt han gennemfører sit projekt eller ej. Og da Charlie samtidig har igangsat den ligeledes faktuelle historie om Susan og John, er der pludselig to plotløse storylines, der skriger på forløsning. Og Charlie indser nødvendigheden af Robert McKees dramaturgiske rådgivning: han tyer til fiktionen.

I filmens tredje akt beslutter Charlie sig for sammen med Donald at opsøge Susan for at finde ud af mere om hendes relation til John Laroche. På deres spiontogt bliver brødrene klar over, at Susan og John har et seksuelt forhold, der primært baserer sig på Johns evne til at udvinde et narkotikum fra orkidéerne. Mødet de fire imellem udvikler sig til en drabelig biljagt, der for alvor udfordrer tilskueren med hensyn til at skelne mellem fantasi og virkelighed. Med tiden står det dog klart, at filmens tredje akt umuligt kan være sandfærdig. Den må snarere være resultatet af Charlies møde med McKee, hvor Charlie indser nødvendigheden af at nedbryde sandhedsværdien (det faktuelle) i Susans og sin egen beretning. Fantasien må diktere en slutning, der forløser alle karakterernes skæbner.

Selvudslettelse. I 2004 fik Kaufmans hidtil største kommercielle succes, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* premiere. Den franske billedekvilibrist Michel Gondry, der også tog sig af Kaufmans knap så vellykkede *Human Nature* (2001), sad atter i instruktørstolen.

Igen udforskes temaet om selvets gåder med den menneskelige bevidsthed som legeplads. Joel (Jim Carrey) finder ud af, at hans ekskæreste Clementine (Kate Winslet) ved hjælp af en ny medicinsk procedure har fået ham slettet fra hukommelsen. For at dulme smerten opsøger Joel firmaet Lacuna Inc. og kræver Clementine slettet fra sin. Men hvem har sagt, at en følelse er forbundet til et minde og ikke omvendt? Og har Freud ikke lært os, at fortrængningens kunst er som at tisse i bukserne for at holde sig varm?

Jim Carrey og Kate Winslet i Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004, *Evigt solskin i et pletfrit sind*)

Medicineret sover Joel nu på sin seng med en metalhætte tilsluttet kraniet, mens Lacunas teknikere via kabler og computere begynder at slette Clementine fra den romantiske harddisk. Da han åbner øjnene, opdager Joel, at han befinder sig i sin egen psyke, og udslettelsesprocessen er begyndt. Filmen arbejder sig nu på bedste *Memento*-manér baglæns i hukommelsen: vi ved hele tiden, hvor vi er på vej hen, men ikke hvorfra vi kommer. Og alt imens genoplever Joel som passiv tilskuer minderne om Clementine. Jo længere de ligger tilbage, jo mere romantiske bliver minderne, og da han med Clementine ved sin side i et af romancens spæde øjeblikke ligger på en tilfrosset sø og betragter den stjerneklare nattehimmel, indser Joel, at han har fortrudt sin beslutning. For hukommelsen er selvets byggesten, og at yde vold mod dem, hvor smertelige de end måtte være, er som langsomt at ødelægge sig selv.

Mens mindernes fysiske rammer i bogstavelig forstand falder sammen eller mørklægges omkring dem, flygter Joel og Clementine af sted i hukommelsens labyrint fra minde til minde i håbet om at finde dække for erindringernes viskelæder. Samtidig genoplever de deres kærlighed til hinanden.

Det er det kaufmanske syretrip gennem den subjektive bevidsthed, som vi kender det: med en protagonist, der er så dominerende, at enhver handling, enhver karakter er et produkt af hans subjektive oplevelse og derfor i princippet ikke mere pålidelig end protagonisten selv. Og når Joel undervejs begynder at interagere med sine egne erindringer, viser Kaufman os, at minder ikke er som et kronologisk ordnet fotoalbum, vi kan tage frem som 'reminder'. Nej, de genskabes og modelleres på ny af selvet, hver gang de siver op til bevidsthedens overflade.

Da Lacuna-teknikken slutteligt er nådesløs ved de elskende, ryster Kaufman endnu en narrativ gimmick ud af ærmet. En finale, der hylder humanismen og det menneskelige sinds evne til at reagere instinktivt og intuitivt. Den bør ikke afsløres her. Men den efterlader os med en tro på, at kærligheden er mere end blot minder.

Subjektiverende dramaturgi. Charlie Kaufman har formået at placere sig i smørhullet mellem anmeldernes gunst og mainstreamens økonomiske lyksaligheder. Én af årsagerne er, at han trods sin til tider ustyrlige tilgang til dramaturgiens regelsæt ikke underkender de klassiske fortælleprincipper. Et røntgenbillede af Kaufmans kompositioner vil bekræfte den aristoteliske dramaturgis grundstamme – med en begyndelse, en midte og en slutning (dog ikke nødvendigvis i nævnte rækkefølge) – som har domineret den vestlige fortællekultur gennem årtusinder, og som siden er udmundet i den hollywoodske dramaturgi (eksempelvis Syd Fields treaktsmodel).

De obligatoriske vendepunkter er placeret millimeterpræcist (lige der, hvor producenten kan høre biografindtægten ramme kistebunden!), hvilket gør Kaufmans fortællinger tilgængelige nok til at ramme et publikum uden for kunstbiografens plyssæder. Og det hjælper bestemt også på det, at han genremæssigt, selvom hans semi-scifi-prægede universer er besværlige at klassificere, mest lægger sig op ad den romantiske komedie.

Hvad gør så, at Kaufman skiller sig ud fra mængden? Jo, for det første er han en narrativ vovehals, der hellere vælger den umulige frem for den korrekte løsning. Regler for tid og rum er helt eller delvist opløst. Hvor disse regler normalt er til for at understøtte plottets fremdrift, anvender Kaufman rum og tid til at udtrykke selvets

ukontrollérbare kaos. Der er ingen grænser mellem fantasi og virkelighed, tankerne springer, og alt er derfor muligt. Meget af tiden befinder vi os i protagonistens subjektive bevidsthed, og derfor er Kaufmans fortællinger – modsat den gængse dramaturgi – ikke lineært fremadskridende i klassisk forstand. De bevæger sig nærmere indad, eller dybere ned i bevidstheden, om man vil.

Dette åbner selvsagt op for et væld af fordele og muligheder. Hvis man først køber det skæve koncept om den indadvendte dramaturgi, er der kort vej til tilskuerens identifikation med karakteren. Vi er der ligesom fra starten. Og vi får som Craig lov til at kravle gennem portalen til subjektets kranium, hvor hverken drømmesekvenser eller flashbacks kommer til at virke påklistrede og forklarende.

Man må dog ikke glemme, at formålet med den subjektiverende dramaturgi er at dykke ind i selvet for at hente ammunition til at løse en ekstern konflikt. Men overordnet set er det mere filmens job at hjernescanne sine karakterer for psykologiske/filosofiske svar og personlige bevæggrunde end at drive dem frem til handling og resultater.

Selvsving og cirkelspark. Det selvreferende eller 'cirkulære' element spiller også en stor rolle i Kaufmans film. Som når John Malkovich glider gennem portalen til sin egen bevidsthed og mødes af et utal af Malkovich'er, der taler et sprog, der kun består af ordet 'Malkovich'. Når Kaufman går i selvsving, sker det vitterligt i en centrifuge, og det kan man så enten elske eller lade være.

Ofte som en konsekvens af tid og rums delvise opløsning indtræder de selvreferende momenter som 'det, der er sket, det, der vil ske og det, der sker hele tiden'. Som når *The Adaptation*-karakteren Charlie Kaufman *efter* sit møde med den udkårne Amelia via voice over proklamerer, at han nu ved, hvordan manuskriptet skal afsluttes: det skal slutte med, at han efter mødet med Amelia ved, hvordan historien skal slutte. Eller når han forklarer producenten, at han ikke vil lave en omskrivning med orkidétyverier, stoffer, sex, biljagter og personer, der overvinder forhindringer og vinder til sidst – for derefter at skrive den afsluttende akt efter selvsamme opskrift.

Cirkulariteten desorienterer fornemmelsen for tid og rum. Fortæller Charlie om den tid, hvor han *skrev* manuskriptet, fortæller han om, hvordan han *vil skrive* det, eller *skriver* han det, mens vi ser det? Og er vi i Susans bevidsthed, eller er vi i Charlies bevidsthed, der digter Susans bevidsthed? På forunderlig vis inviteres tilskueren til en nærmest matematisk afkodning af den komplicerede struktur. Det samme gør sig gældende i *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, hvor der konstant sås tvivl om, hvorvidt vi befinder os i Joels bevidsthed, i den fortidige virkelighed eller i den nuværende virkelighed. Og for nu at gøre det komplicerede umuligt havner vi undertiden i en gråzone, som når Joel forgæves prøver at vågne op fra sin søvn og forsøger at kommunikere med mindet om Clementine og Lacunas teknikere på én og samme tid.

Formen spejler indholdet. Den komplekse narrative struktur i Charlie Kaufmans film består hver gang af en række fiktive lag, som man må afkode. Handlingens rum springer fra den ene karakters hoved til den næstes. Fra virkelighed til fantasi. Fra fortid til nutid og tilbage til fantasien. Hver gang man nærmer sig forståelsen, tager Kaufman os videre til næste dimension. Filmene leger kispus med hjernen, mens man holder udkig efter skjulte mønstre og

fordrejninger af virkeligheden.

Forbindelsen mellem den legesyge form og filmens tema er dog heldigvis til stede. Eksempelvis motiveres formen tematisk i *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, hvor temaet netop er hukommelsens betydning for, hvem vi er, og hvad vi føler. Derfor må vi dels opleve minderne i den rækkefølge, man normalt husker dem (de sidst tilkomne først), dels opleve minderne indefra, sådan som Joel genskaber dem i sin bevidsthed. Og hukommelsen (eller for den sags skyld søvntilstanden) fungerer ikke som de nydeligt kronologisk ordnede flashbacks, vi normalt får præsenteret. I stedet bearbejder underbevidstheden fakta til mentale stadier, der placerer sig vilkårligt mellem det virkelighedstro og det surreelle, uden meget andet end associationen som indre logik.

I *Being John Malkovich* bevæger vi os fra hovedpersonen Craigs verden (det formodet reelle) til John Malkovich, videre til Craig som Malkovich og tilbage igen. Vi bevæger os endda ind i Lottes abe, Elijah, for at få fortalt historien om, hvordan den blev taget til fange.

I *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* tager Kaufman os fra den virkelige verdens fortid (mødet mellem Joel og Clementine) til nutiden (handlingen, der udspiller sig, mens Joel får slettet hukommelsen) til selve hukommelsen (hvor vi ser minderne blive slettet) til gråzonen mellem virkelighed og erindring (Joel prøver at vågne op og standse proceduren). Vi bevæger os endda mellem det ene minde og det næste (hukommelsesscenerne smelter sammen i lyd og scenografi) for til sidst at få vendt op og ned på, hvad der er begyndelse og afslutning. Antennerne stritter som aldrig før!

Joels tilstedeværelse og bevidsthed om, hvor han befinder sig, rejser en stribe spørgsmål angående den subjektive erindring: er Joel med som guide på Memory Lane for at illustrere, hvorledes hukommelsen er et 'rum', hvori man placerer sig, når et minde genskabes? Når Joel kommunikerer med sine egne minder, skyldes det så, at hukommelsen er en selvstændig verden, der eksisterer parallelt med vores virkelige liv? Og hvad med Clementine, har hun et selvstændigt liv i minderne, eller er hun blot et produkt af Charlies hukommelse? Charlie Kaufman undersøger subjektive tilstande, hvor realismebegrebet ikke umiddelbart lader sig definere. Parallelt med *Being John Malkovich* antydes det, at den subjektive virkelighed måske er den rigtige virkelighed.

Den kinesiske æske synes at være inspirationen for formen i *The Adaptation*. Kaufman opstiller her en nærmest endeløs række fiktionslag, der hver især har sit udspring i den 'æske', der så at sige omgiver det. Som sagt handler filmen om Charlie Kaufmans personlige forsøg på at omskrive Susan Orleans roman til manuskript. Under karakteren Kaufmans udfærdigelse af manuskriptet præsenteres vi for historien om Susan, som under udfærdigelsen af *sin* bog præsenterer os for fortællingerne om orkidétyven John Laroche. Uden om hele dette fortællehierarki (Charlie, Susan, John) tilføjes en fjerde dimension, da Charlie Kaufman vælger at indskrive sig selv som hovedperson og gør det hele til en fortælling om fortællingens tilblivelse – filmens metaplan – med virkelighedens Charlie Kaufman som overfortæller.

Man kan let skyde *The Adaptation* i skoene, at den er konstrueret, forceret og ikke meget andet end et argument for en outreret form. På den anden side lægger filmen jo ikke vægt på, at det netop er det, der er hensigten. Den er et metadrama, der går planken ud, helt ud. De metatekstuelle elementer gennemsyrer konsekvent form og

tema i en sådan grad, at filmen grænser til at være en parodi på sig selv og sin genre.

Spillet om dramaets umulighed. Mig bekendt finder man ikke i filmhistorien en metafortælling med så konsekvent en udførelse som *The Adaptation*. Skal man finde en pendant, skal man helt tilbage til et af teaterhistoriens mest revolutionerende stykker, nemlig italienske Luigi Pirandellos *Seks personer søger en forfatter* (1921) – et værk, som *The Adaptation* i øvrigt deler mere end den metadramatiske genre med.

Pirandellos udgangspunkt var lig Kaufmans. Seks karakterer opstår i hans fantasi, men han kan ikke finde en dybere mening med deres historie og kan derfor ikke fremstille dem i dramatisk form. Han vender dette på hovedet og finder frem til en form, der pludselig giver mening. Historien om personernes forgangne skæbner byttes således ud med en anden historie: deres jagt på en forfatter til at forløse deres drama! De uforløste skæbner træder ind på scenen (både i konkret og overført betydning), hvor de afbryder prøven på et Pirandello-stykke og insisterer på, at Il Capocornico (direktøren) skal færdigskrive, forløse og realisere deres karakterer. Der opstår således et drama i dramaet. Personerne prøver at udlægge deres skæbner på scenen for i fællesskab at konstruere deres drama, men det viser sig umuligt.

Samme spil om dramaets umulighed[4] ligger i Charlies forsøg på at omskrive den uomskrivelige roman. Projektet viser sig umuligt uden fantasiens intervention. De to værker handler begge om tekster, der ikke lader sig dramatisere, og har derfor temaet om formens og kommunikationens utilstrækkelighed til fælles.

I *The Adaptation* har Kaufman fra start Susans bog som fortællegrundlag. Personerne er givet på forhånd, men romanens plotløse natur gør, at handlingen må indpodes og slutteligt opfindes. I *Seks personer søger en forfatter* er karakterernes fortid klarlagt, og personerne er derfor formuleret. Men også her viser det sig, at handlingen ikke passer ind i en dramatiseret form, og derfor må Pirandello placere personerne i en ydre kontekst (teatergruppen) for at fremtvinge en egentlig historie. Kaufman har kort sagt spejlet Pirandellos opskrift, 'drama haves, forfatter søges', og lavet den om til 'forfatter haves, drama søges'.

De udlagte situationers drama. Kaufmans værker ligger i tråd med det emne, som størstedelen af det 20. århundredes store modernistiske forfattere har beskæftiget sig med: selvet. Tænk bare på Kafkas paranoia, Prousts monologer og subjektiviteten hos Woolf, Joyce og Beckett.

Mere end noget andet virker Kaufmans tilgang til Susan Orleans bog dog funderet i Strindbergs drømmespil og den tankegang, at ens eget indre er det eneste, man kender – og derfor det udgangspunkt, man nødvendigvis må lade sig diktere af. Konsekvensen af denne 'subjektiverende dramaturgi' bliver, at filmens protagonist overtager Kaufmans film og dermed reducerer sine medkarakterer til sekundære brikker i sit spil.

I både *The Adaptation* og *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* er karaktererne reproduktioner af protagonistens subjektive bevidsthed og derfor i hans vold. Som Lacuna-chefen dr. Mierzwiak udtrykker det, da Joel – desperat for at stoppe udslettelsen af Clementine – opsøger ham i mindet om den dag, han bestilte proceduren: "Jo, men … Jeg er bare noget, du forestiller dig, Joel. Hvad kan jeg gøre herinde fra? Jeg er også inde i dit hoved. Jeg er dig."

Det samme gør sig gældende for Susan Orlean, John Laroche og Donald Kaufman

i *The Adaptation*. Indtil filmens tredje akt stemmer fiktion overens med fakta – eller så godt som det nu kan lade sig gøre, når man har med fiktionens mekanik at gøre. Men i den store forløsnings navn tvinger Kaufman dem mod den dramatiske finale, og som de projektioner af Charlies bearbejdning de er, må de pacificeret parere ordre.

I teaterdramaturgien taler man om 'de udlagte situationers drama', når personer bevidst eller ubevidst er styret af andres eller noget andets vilje og kastes ind i roller, hvis udvikling de ikke selv er herre over.[5] Karakteren Malkovich er i *Being John Malkovich* selve legemliggørelsen af dette begreb.

Men hvorfor denne afpersonalisering af karaktererne? Fordi Kaufmans projekt ikke i sidste instans er dramatisk. Om noget er det snarere metafysisk. Det er og bliver selvet, det drejer sig om.

Dispensation udbedes. Uden at miskreditere de to talentfulde instruktører Spike Jonze og Michel Gondry må man rejse det spørgsmål, om ikke deres film først og fremmest er Kaufmans. Hans samlede værk som manuskriptforfatter har en så markant sammenhængskraft i tema, form og generel gakkethed, at man må spørge sig selv, om det ikke er på tide, at filmvidenskabens 50 år gamle auteurbegreb under særlig dispensation kan udvides til at inkludere manuskriptforfatteren.

Noter

1. Hverken George Clooney eller Charlie Kaufman har lagt skjul på, at Clooneys instruktion af *Confessions of a Dangerous Mind* (2002) ikke faldt i god jord hos forfatteren. Den endelige film havde reelt ikke meget med Kaufmans manuskript at gøre og vil derfor ikke blive taget i betragtning i denne artikel.
2. Den mondæne setting er et godt eksempel på den skæve, nærmest malplacerede naturalisme, der præger Kaufmans film, og som fint understøtter deres på én gang komplicerede og selvfølgelige tankegang og tonefald. Det er påfaldende, at det er samme *low-tech*-stil, der bruges til at forløse scifi-elementer (f.eks. portalen til Malkovichs hjerne og de udviskede ansigter og væltende kulisser, der bruges til at udtrykke minders forsvinden), uanset om det er Gondry eller Jonze, der står som instruktør på filmen.
3. Manuskriptet er rent faktisk krediteret 'Charlie og Donald Kaufman'. Ved manuskriptets Oscar-nominering var der spekulationer om, hvorvidt alter egoet Donald Kaufman virkelig eksisterede. Det blev dog afkræftet.
4. Begrebet 'spillet om dramaets umulighed' er lånt fra Peter Szondi, som har udarbejdet det på baggrund af netop Pirandellos stykke.
5. Dramaturgi-teoretikeren Jan Kott er ophavsmand til begrebet.

Litteratur

Holm, Ingvar (1969). *Drama på scen*. Lund, LiberLäromedel.

Kaufman, Charlie (2002). *The Adaptation – the Shooting Script*. New York, Newsmarket Press.

Kaufman, Charlie (2000). *Being John Malkovich*. New York, Faber & Faber Limited.

Kaufman, Charlie (2004). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind – the Shooting Script*. New York, Newsmarket Press.

McKee, Robert (1998). *Story*. London, Methuen.

Pirandello, Luigi (1921). *Seks personer søger en forfatter*. In: *Nøgne masker*. København, Tiderne Skifter 1990.

Szondi, Peter (1956). *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Frankfurt am Main, Suhrkampf.

George Clooney i *Out of Sight* (1998)

Banal romantisk krimi eller kompleks kunstfilm?

Kærlighed og narration i Steven Soderberghs *Out of Sight*

Af Lennard Højbjerg

Er Steven Soderberghs Elmore Leonard-filmatisering *Out of Sight* (1998) en mainstream-krimi eller en art-film? Krimi-kærlighedshistorien er for så vidt banal og lige efter mainstream-skabelonen, men med sin meget sofistikerede brug af fortælleformer, herunder ekstreme tidsspring, avanceret personsubjektivitet og subtile parallelfortalte forløb, løfter filmen historien ind i en sfære, der stiller krav til tilskuerens fortolkningsaktivitet.

Bankrøveren Jack Foley (George Clooney) kikser flere røverier, bortfører en US Marshall (Jennifer Lopez), de forelsker sig, og alligevel skyder hun ham i benet i slutningen af filmen, så han kan afsone sin straf.

I så henseende ligner *Out of Sight* dusinvis af historier om politimanden og den kriminelle (ofte en luder), der forelsker sig. Den traditionelle udgang på den slags historier er, at forholdet går i opløsning, fordi modsætningerne er for store. Kærligheden kan nok række over sociale skel og professionelle modsætninger, men når virkeligheden kræver sin ret hver eneste dag, er skæbnen ikke til forhandling, og det må derfor ende tragisk.

Out of Sight følger skabelonen et langt stykke ad vejen, men filmens plot har alligevel nogle krøller, der gør den anderledes og tvinger tilskueren til at tænke langt ud over den flertydige åbne slutning for at få meningen til at hænge sammen.

Subjektivitet eller ej? *Out of Sight* indledes med, at Jack Foley begår det ultimative, antivoldelige solo-bankrøveri. Røveriet lykkes i første omgang, men går derefter helt i fisk, fordi den bil, Jack har stjålet, ikke kan starte. Han bliver anholdt, og i næste scene befinder vi os i fængslet, hvor Jack blandt sine medfanger hører om en flugtplan, som han insisterer på at deltage i.

I den efterfølgende fangeflugt kommer US Marshall Karen Sisco ind i historien fra sidelinjen. Hun befinder sig uden for fængslet i anden sammenhæng og ser flugten gå i gang. Hun forsøger at forhindre den, men afvæbnes af Jacks ven Buddy, der venter på Jack med en bil. Karen bliver tvunget ned i flugtbilens bagagerum sammen med Jack, og da Jack og Buddy senere fortsætter i en anden bil, kører Karen – nu i håndjern på forsædet – videre med Jack og Buddys syrede hjælper Glenn. Jack og Buddy tager ind på et hotel, og Jack går i bad. Vi ser Karen snige sig ind på den badende Jack, men han overrumpler hende, griber fat i hendes pistolarm og trækker hende ned i badekarret, hvor de begynder at elske. Tilskueren har ingen viden om, hvordan Karen er sluppet fra tumpen Glenn, eller hvordan hun kan vide, at Jack befinder sig på netop det værelse på netop det hotel i netop den by. Plottet rummer med andre ord en række tomme pladser, som vi ikke umiddelbart kan udfylde og derfor må lade ligge, indtil vi evt. senere får en forklaring.

Mens Jack og Karen elsker, bryder Karens fars stemme igennem på lydsiden, og der klippes til en hospitalsstue, hvor Karen vågner op til samme faderlige stemme. En FBI-agent ankommer, og Karen fortæller ham, hvordan hun tvang Glenn til at køre galt. Hendes samvær med Jack var altså en drøm, forstår vi nu. En del tomme pladser er blevet udfyldt. Men det særlige krydderi er, at Karen drømmer, at hun sniger sig ind på Jack på det hotel, som Jack rent faktisk (i filmens objektivitet) har indlogeret sig på sammen med Buddy. Den tomme plads, som står uudfyldt tilbage, handler altså om, hvordan hun kunne drømme dét?

Skønt der ikke er nogen subjektivitetsmarkører – ingen stiltræk, der fortæller os, at dette er en fantasi – må vi slutte, at badekarsscenen er noget, Karen drømmer. I den klassiske Hollywood-film ville der være langt flere stilistiske markeringer af overgangen fra filmens objektive plan til et personsubjektivt niveau – som f.eks. indzoomning på personens øjne, overtoninger, ændringer på lydsiden, optiske forvrængninger, skift fra farve til sort-hvid e.l. I *Out of Sight* er det kun Karens fars stemme over de hede badekarsfavntag, der antyder, at Karen, da hun vågner op på hospitalet, også vågner af en drøm. At hun drømmer om Jack i badekarret i præcis de omstændigheder, han faktisk befinder sig i, må være at betragte som Soderberghs postmoderne leg med tilskueren, med mindre Jack og Karen står i telepatisk kontakt med hinanden.

Da Jack og Karen endelig mødes på neutral grund på et hotel i Detroit og begynder at snakke i baren, indklippes en række indstillinger af lette berøringer deres hænder imellem. Først antager man som tilskuer, at der er tale om virkelige berøringer under bordet, men da de næste indstillinger, der indklippes i snakke-drikke-scenen, er af hende, som klæder sig af for ham, og af ham, som klæder sig af for hende på et hotelværelse, før de ender i sengen, tror man i begyndelsen, at det netop er en subjektiv forestillingsverden: Mens de sidder i baren, drømmer en af dem, eller måske begge to, om det erotiske møde mellem dem. Først da de ligger og snakker sammen i sengen efter at have elsket, bliver det klart, at de indklippede indstillinger af forspillet var flashforwards. Efter Karens frække badekarsdrøm er tilskueren selvfølgelig på vagt over for umarkerede subjektivitetsfremstillinger, og under bar-scenen er man derfor temmelig sikker på, at der er tale om fantasier, indtil det af konteksten – og igen ganske umarkeret – afsløres, at de indklippede 'fantasier' faktisk var den reelle fremtid.

I bar-scenen er der tale om en objektiv fortællen, i den forstand at de indklippede erotiske scener ikke udspringer af en persons subjektive forestillingsverden. Den subjektivt fortalte badekarsscene har ellers skabt en forventning om, at filmen også andre steder vil benytte denne form for subtil subjektivitet. Vi kaster derfor umiddelbart dette forståelses-skema ned over bar-scenen, men kun for straks at blive til grin, da der her tværtimod er tale om et objektivt flash forward – en sjældenhed selv i art-film.

Et spørgsmål om tid. Det er ikke kun kronologien i den enkelte sekvens/scene, der til tider manipuleres. Hele filmen er baseret på stadige spring frem og tilbage i tid, hvilket gør det vanskeligt at få et klart overblik over sammenhængen mellem begivenhederne. Men samtidig fungerer det som en legende intellektuel udfordring af tilskueren.

Den traditionelle mainstream-filmfortællings sekvenser er oftest forbundet ved simpel tidsfølge. På handlingsplanet kommer sekvens B således normalt 'efter' sekvens A i tid. Der kan imidlertid også være tale om parallelfortalte – samtidige – forløb, som dog efterhånden er lige så klassiske og nemme at afkode for tilskueren som det simple, kronologisk fremadskridende plot. Hvem kender f.eks. ikke den krydsklippede version, hvor to parallelle fortællestrenge ender med at mødes i et dramatisk højdepunkt? I *Out of Sight* er man imidlertid som tilskuer nødt til aktivt at arbejde med begivenhedernes rækkefølge for at få logikken i historien til at hænge sammen. Først mod slutningen af filmen er vi – måske – i stand til at konstruere et kronologisk overblik. Men der opstilles mange forhindringer undervejs.

Umiddelbart efter den første fængselssekvens – den, der ender med Jacks flugt og hans møde med Karen – præsenteres vi for endnu en fængselssekvens med den tydelige tidsmarkering 'To år tidligere'. Her sidder Jack, Buddy og Glenn inde sammen, og Jack indgår en aftale med en anden fange, finansmanden Ripley, om at få et job, når de kommer ud af fængslet. Til gengæld sørger Jack for, at Ripley ikke lider overlast i spjældet. Da Jack senere – efter endt fængselsophold – opsøger Ripley, bliver han tilbudt et job som *bell boy*, hvorpå han går amok, bliver smidt ud af Ripleys kontor og i raseri begår bankrøveriet i filmens begyndelse!

Nu kan filmens kronologi tilsyneladende fastlægges: Flugtaktionen er nutid, mens bankrøveriet ligger langt tidligere, men dog

Fantasi eller virkelighed – FBI-agenten Karen (Jennifer Lopez) og bankrøveren Jack (George Clooney) på bar

efter det andet fængselsophold, som altså viser sig at være det første af de to. Efter flugten fra fængselsophold nr. 2 og mødet med Karen, der havner på hospitalet efter biluheldet med Glenn, tager alle til Detroit, hvor Ripley i sin villa gemmer en stor samling uslebne diamanter, som han har været dum nok til at fortælle sine medfanger om to år tidligere.

Under kuppet mod Ripley-villaen sender Jack Buddy afsted med alle diamanterne og arresteres selv af Karen. I fangetransporten får han selskab af den ultimative flugtkonge – en stor sort fyr, der altid bryder ud af de fængsler, han anbringes i – og vi fornemmer, at Jacks forestående fængselsophold næppe heller bliver langvarigt.

Tematiske parallelogrammer. Foruden ved sin sindrige tidsstruktur er *Out of Sight* karakteriseret ved et væld af parallelfortalte segmenter. Det er ikke noget ukendt fænomen i krimi-genren, hvor man ofte lader flere forskellige parallelle handlingsforløb krydse hinanden på et eller andet tidspunkt – som f.eks. i *The Thomas Crown Affair* (*Thomas Crown & Co*, 1968, instr. Norman Jewison), der i indledningen i en række handlingsforløb præsenterer os for et kup under udførelse, men først senere i processen lader de forskellige strenge krydse hinanden og blive til et samlet forløb.

Der er også andre former for parallelitet end den, som klipningen og begivenhedernes rækkefølge kan skabe. F.eks. kan stemningen hos en af hovedpersonerne fremhæves gennem filmens mise-en-scène, ligesom rekvisitter kan bruges til at understrege træk i personernes handlinger, følelser og skjulte motiver. I sådanne tilfælde fungerer paralleliteten som en slags ekstra information, der subtilt forstærker allerede tilstedeværende træk – i modsætning til metaforiske parallelismer, der rækker ud

Parallel kejtethed

over det, vi umiddelbart kan se i billedfeltet.

Parallelfortalte segmenter kan imidlertid også understrege ligheder og forskelle på det tematiske plan, som det f.eks. typisk ses i art-filmen, men sjældent i den klassiske genrefilm. I *Out of Sight* jongleres med mange parallelt fortalte handlingsstrenge, der for de flestes vedkommende netop hænger sammen i kraft af indbyrdes tematiske relationer. Tydeligst i den pointemættede sekvens, hvor Karen er hjemme hos sin far efter hospitalsopholdet, og hendes kæreste, FBI-agenten Ray (Michael Keaton), kommer på besøg. Inden da har faderen (Dennis Farina) spurgt, om det er Jack, der er et billede af i avisen, og Karen svarer, at sådan ser han slet ikke ud. I et

langt sigende blik mod faderen forklarer hun, at han mere ligner ... hvorpå hun bliver afbrudt af Rays ankomst. Ligheden mellem Jack og Karens far er slående, og man aner som tilskuer en ødipal undertone i dramaet.

Mens Ray fortæller om, hvordan FBI har skudt en af de flygtede fanger ned, ringer telefonen. Det er Jack, og Karen tager den trådløse med udenfor. Nu klippes der imellem de to handlingsstrenge – Karens samtale med Jack udenfor og Rays samtale med Karens far inde i huset. Karens far bringer (lettere sarkastisk) en sag op, som Ray – der er separeret, men endnu ikke flyttet fra konen – har været involveret i, og han spørger, om FBI billiger utroskab. Samtalen handler selvfølgelig i virkeligheden om Rays og Karens forhold, men samtidig kommer Jack og Karen tættere på hinanden i den telefonsamtale, som hun fører med ham uden for huset – han tænker på at aflevere hendes taske med hendes politi-identifikation og den pistol, hun har fået i fødselsdagsgave af sin far.

Det uholdbare i Rays og Karens forhold paralleliseres derved til forholdet mellem Jack og Karen – en vaneforbryder og en US Marshall – der også, på det tidspunkt i filmen, forekommer uholdbart, men som samtidig synes at indeholde et vist potentiale, fordi det – netop med disse sociale roller som konstruktiv modstand – drejer sig om kærlighed. Som tilskuer er man slet ikke i tvivl, og selv Karens far mener, at det forhold, Karen er ved at etablere til forbryderen Jack, er bedre end det, hun p.t. har med FBI-tumpen Ray. At han er halvdum, dokumenteres i begyndelsen af scenen, hvor han træder ind ad døren iført en t-shirt med påskriften 'FBI' i gigantiske typer – hvilket får Karens far til at spørge,om han også har en t-shirt, hvor der står 'undercover'?

Et andet eksempel er den sekvens, hvor Karen har fået lov til at deltage i den FBI-*task force*, der skal fange Jack og de andre flygtede fanger. Hun anbringes i lobbyen på det hotel, hvor Jack menes at være, mens hendes fuldt bevæbnede mandlige kolleger går op til Jacks værelse. I ufrivilligt selskab med en gammel hørehæmmet dame har Jack og Buddy imidlertid taget elevatoren ned til parkeringskælderen, på lydsporet akkompagneret af en muzak-version af den populære sang 'Let Me Call You Sweetheart'. Elevatoren stopper i stueetagen, hvor en gammel mand stiger ind, og i et kort øjeblik, inden elevatordøren klapper i, mødes Karens og Jacks blikke. Hun griber den trådløse radiosender, men stopper, og han vinker ganske målløs, inden elevatoren fortsætter ned mod parkeringskælderen.

Det er som om den omstændighed, at både Jack og Karen møder modstand fra omgivelserne – Karen er sat til side i lobbyen, og Jack og Buddy må væbne sig med stor tålmodighed over for de gamle, der sinker deres flugt – skaber en forståelse imellem dem. Karen undlader at advisere FBI-teamet, og Jack skjuler sig ikke, men vinker blot kejtet. Med den sødsuppeagtige underlægningsmusik, der fungerer som en slags kitschet kommentar såvel til Jacks og Karens kommende affære som til de gamle mennesker, der trisser omkring dem, antydes et langt romantisk liv for forbryderen og strisseren.

Et tredje tilfælde af parallelitet udspiller sig på det rent verbale plan. I løbet af fortællingen har vi flere gange fået at vide, at grunden til, at Jack og Buddy sad inde to år før, var, at Buddys søster sladrede og røbede et ellers velplanlagt kup. Buddys nære forhold til søsteren understreges mange gange. Da Buddy og Jack sidder i bilen og overvåger Ripleys hus inden kuppet, snakker Jack om, at han vil sættes af inde i byen,

så han kan købe et par ordentlige sko til kuppet, underforstået at han i virkeligheden vil opsøge Karen (hvad han også gør), og Buddy siger, at han hellere må ringe til sin søster.

Paralleliteten er massiv: hvis Jack vil risikere kuppet for kærligheden til Karen, kan Buddy lige så godt snakke med sin elskede søster – og dermed uundgåeligt røbe, hvad de har gang i. Dette er en ekstrem kondensering af filmens centrale tema: kærlighedens forunderlige veje. Det understreges også af mange andre episoder fra filmen og af den meget redundante brug af to centrale rekvisitter, der i sig selv skaber en parallelitet mellem Karen og Jack, nemlig Karens pistol og Jacks lighter. Jack tager pistolen, den Sig Sauer, som Karen har fået af sin far, fra hende under flugten. Senere beder hun ham om at få den igen, og han efterlader den på hovedpuden efter deres amourøse rendez-vous på hotellet i Detroit. Til slut bruger hun den til at skyde Jack i benet under Ripley-kuppet.

Jacks Zippo-lighter er hans legetøj, der fungerer på samme måde som afstressnings-kugler eller lignende. Han tænder lighteren ved enhver lejlighed, hvor han har brug for inspiration – som f.eks. under bankkuppet i filmens begyndelse, og da han møder Karen på hotellet. Han får lighteren overrakt (helt uden for reglementet) af Karen i fangetransporten i filmens slutscene, med den underforståede pointe, at han gerne må blive inspireret – til flugt, hvorpå hun kan jagte og elske ham!

Der er ingen tvivl om, at Karens Sig Sauer (den mest præcise pistol, der findes) forlener hende med en maskulin pondus, samtidig med at den giver hende status af både at være datter og 'søn' af sin far. Tilsvarende repræsenterer Zippo-lighteren et væsentligt karaktertræk hos Jack – den er den gnist, der får ham til at udvikle idéer og kreative håndteringer af vanskelige situationer.

Paralleliteten kan tillige spores i en lang række andre små detaljer. Det væsentlige er dog, at den tvinger tilskueren til at reflektere over, hvad der menes med det, der foregår. Således indikerer de mange parallelfortalte elementer, at filmen, til trods for de lidt banale genreskabeloner, den trækker på, gør krav på fortolkning. De mange fortællemæssige særheder – ikke-markeret subjektivitet, upålidelig fortællen og den stærkt ombrudte kronologi – kan tilskrives instruktørens leg med mediet som en slags udløber af en postmoderne inspiration, men det er først og fremmest de mange tematiske paralleliseringer, der afkræver tilskueren et forståelses- og fortolkningsarbejde af en kaliber, som ellers kun kendes fra art-film.

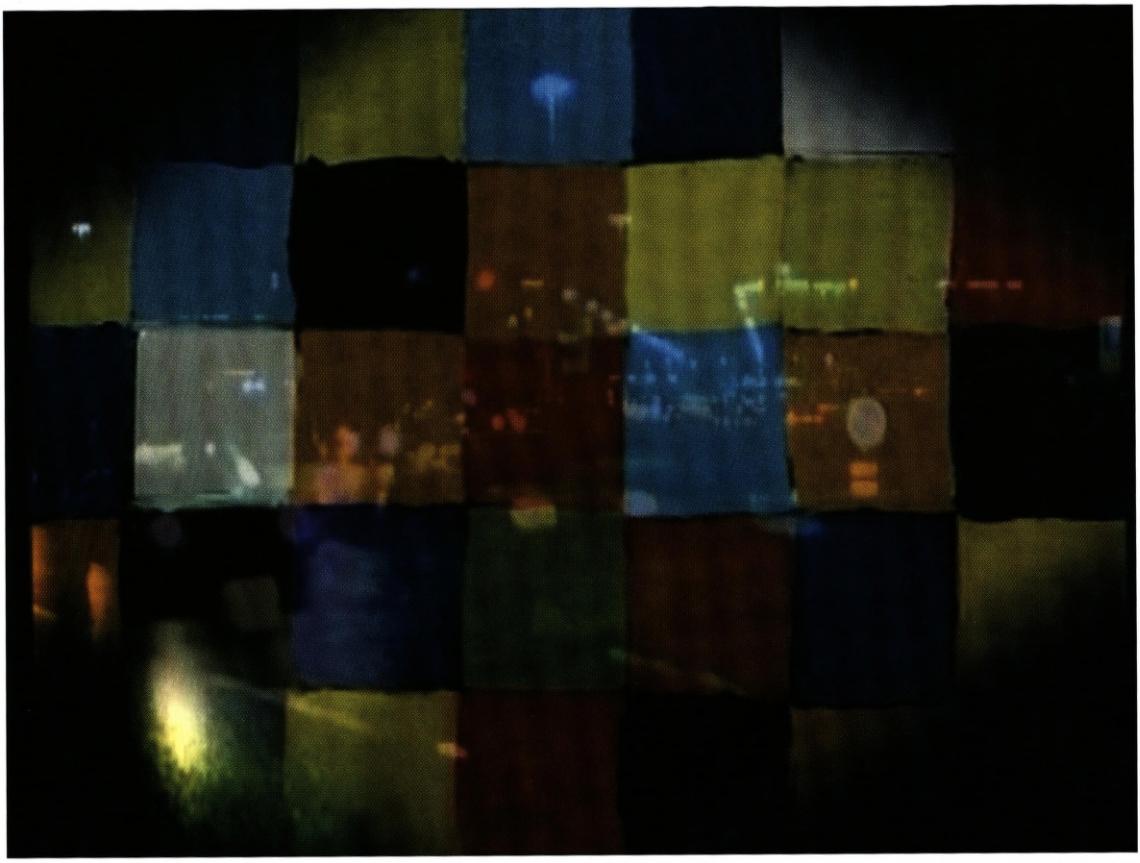
Kærlighed og kønsroller. *Out of Sight* følger indledningsvis 'strisser møder luder, de forelsker sig, men forholdet dør'-skabelonen. Modsætningerne mellem en US Marshall og en bankrøver forekommer uoverstigelige – men i dette tilfælde ender kærligheden med at sejre.

Det er først og fremmest de mange tematiske paralleliseringer, der drejer filmen væk fra skabelonens melodramatiske og klichéprægede slutning. Ud over det centrale kærlighedsforhold mellem Karen og Jack rummer *Out of Sight* nemlig også en række andre, parallelle, forhold: mellem Buddy og hans søster, mellem Karen og hendes far, mellem Jack og hans eks-kone. Forholdene spænder over hele spektret – fra illoyalitet til dyb kærlighed – men det fælles element (og filmens overordnede pointe) er, at kærligheden varer ved på trods af de forhindringer, som udgøres af kønsroller, materielle forhold, livsmål osv.

Mest prægnant er det i hovedperso-

nernes forhold. Karen og Jack har byttet sociale roller i forhold til den etablerede genrekonvention: han er forbryderen, hun repræsenterer loven, hvor skabelonen ellers tilsiger, at han skal være strømeren og hun den kriminelle (luderen). Hvor kvinden traditionelt er den, der skal 'jages' af manden, er det her kvinden, som (i kraft af sin profession) jager manden. Jack får dog også lejlighed til at vise sin maskulinitet – som på hotellet, hvor han 'frelser' Karen fra tre sælgeres flove scoringsforsøg.

I den klassiske fordeling af kønsroller tager kvinden sig af børn og køkken, mens han henter penge hjem til familien – og selv om hun får arbejde på lige fod med manden, tager hun sig alligevel af redebygning, yngelpleje og madlavning. Når kvinden derimod bliver rigtigt aktiv – f.eks. som jagende politikvinde med maskulin adfærd og en Sig Sauer som fallossymbol – kan rolleskiftet synes alt for radikalt til, at hun fortsat kan være objekt for mandens begær. Filmens pointe er imidlertid, at kærligheden kan realiseres med respekt for de nye sociale roller og forpligtelser, der følger af en sådan omvending. Kærligheden overvinder ikke de sociale modsætninger, den fungerer på grund af dem! At det så sker på mærkelige vilkår – Jack på evig flugt, Karen på evig jagt – er blot en del af den nye virkelighed, hvori kærlighedslivet må placeres. Kærligheden forsvinder ikke, fordi de sociale kønsroller er byttet om – den skal blot finde andre realiseringsformer end dem, vi tidligere har anset for gængse.



Collagebillede fra Jean-Luc Godards videoværk *Liberté et patrie* (2002)

Introduktion til Godards metode

Om billeder, abstraktioner, collager og instruktørens imaginære dialog med Hitchcock

Af Thure Munkholm

Få instruktører har insisteret så vedholdende på filmen som en visuel kunstart som den franske instruktør Jean-Luc Godard (f. 1930). I film efter film har han forsøgt at udviske rammerne mellem fortælling og fremstilling ved konsekvent at arbejde med billedet, denne filmiske grundbestanddel. Ikke primært som element i en fortælling, men som en kompleks størrelse med også abstrakte og koloristiske kvaliteter.

Med afsæt i eksempler fra både instruktørens tidlige spillefilm og hans sene videoværker vil denne artikel se nærmere på Godards metode, hvad angår billedbrug. En metode, der giver sig udslag i højst forskellige udtryk, men også en tilgang, der har været en forbløffende konsistent kerne gennem Godards fem årtier som aktiv filmmager.

At tage billedernes parti. I kunstsatiren *Passion* fra 1982 skildrer Godard en filminstruktør, der forgæves forsøger at undgå at fortælle en klassisk historie ved i stedet at lave en film på baggrund af klassiske historiemalerier. I sit opgør med traditionelle fortælleskabeloner ønsker *Passions* filminstruktør ikke at fortælle historien bag malerierne – sådan som det f.eks. gøres i Vermeer-filmen *Girl with a Pearl Earring* (2003, *Pige med perleøre*ring, instr. Peter Webbers). Ej heller vil han fortælle om kunstnerne, sådan som Vincente Minnelli gør det i van Gogh-filmen *Lust for Life* (1956, *Filmen om van Gogh*). Hans idé er en helt anden: at genskabe de store malerier – ikke mindst Eugène Delacroix' *Korsfarernes indtog i Konstantinopel* fra 1860 – positur for positur, farve for farve.

Men den idé synes ingen andre at forstå, og instruktøren bliver gradvist drevet til vanvid af omgivelsernes evindelige gentagelse af ét og samme spørgsmål: Hvad *handler* filmen om?

Spørgsmålet er måske fremstillet som både dumt og insisterende i filmen, men i realiteten er det ikke så dumt endda. For hvis en film ikke handler om noget i dramaturgisk forstand, hvad gør den så?

Svaret forsøger Godard at give i et beundringsværdigt *companion piece* til filmen, nemlig videoessayet *Scénario du film 'Passion'* (1982). Her fortæller han, at idéen til *Passion* udsprang af hans eget vedholdende ønske om at lave en film, der "ikke fortæller, men *viser* – på samme måde som de store malere viser." Og med baggrund i sin egen erfaring i forbindelse med *Passion* fortsætter Godard: "Jeg havde ikke lyst til at skrive manuskriptet. Jeg havde lyst til at se det."

At hylde filmmediet som en visuel kunstart kan næppe siges at være nyt – og da slet ikke for Godard. Den franske instruktør havde på det tidspunkt allerede længe brugt malerkunsten til at tage parti for filmmediets rent visuelle kvaliteter; samlet set vidner Godards film ligefrem om en billeddyrkelse, hvis forgængere snarere skal findes i malerkunstens end i filmens verden. Dette gælder lige fra de *op art*-inspirerede kompositioner hjemme hos de to veninder i *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959, *Alle drenge hedder Patrick*) til de farvemættede erindringer, der skyller ind over den sort/hvide handling i *Éloge de l'amour* (2001) eller den musikalsk organiserede collage af krydsklippede krigsbilleder, der indleder *Notre musique* (2004).

Men hvad vil det mere konkret sige at 'vise' i stedet for at fortælle, som Godard formulerer det? En scene fra det korte videoværk *Liberté et patrie* (2002) kan tjene som eksempel på Godards særlige måde at dyrke abstrakte motiver på.

Vedholdende kolorist. I *Liberté et patrie*, der er et visuelt essay med afsæt i maleren Aimé Pache, sidestiller Godard to billeder i en hastigt pulserende klipning. Hver især er billederne simple: på den ene side et metrisk maleri bestående af 36 farvede firkanter, på den anden en natteoptagelse af trafikken i en by, hvor bilerne i kraft af kameraets lysfølsomhed er reduceret til farvede prikker.

Ved at sidestille de to billeder får Godard dels skabt en visuel metafor for filmens maleriske kvaliteter, her forstået som et abstrakt-koloristisk potentiale. Dels skaber han et abstrakt cinematografisk øjeblik i sig selv, idet den rytmiske sammenklipning af de to billeders forskellige metriske former (hhv. cirkler og firkanter) giver sekvensen en helt egen dynamik – en symfoni i farver og former. At dette også er intentionen, vidner lydsiden om. Her lyder følgende citat: "Én malerklat under pens-

len, dernæst endnu én. I følgeskab synger de som strengene på en violin."

Nu kan man selvfølgelig indvende, at denne sekvens stammer fra et af den 'sene' Godards ikke-fortællende videoværker, og at den abstraktion, han her dyrker, derfor ligger milevidt fra de tidlige film. Men faktum er, at den malerkunst-interesserede Godard alle dage har været en vedholdende kolorist, der har forstået at iscenesætte nærmest taktile billeder, der skal opleves og ses, snarere end fortolkes og forstås.

Det er ikke mindst den tidlige *Le Mépris* (1963, *Jeg elskede dig i går*) et godt eksempel på. Her benytter Godard farver og farveflader til at skabe abstrakte mønstre, der kæmper med de nedtonede handlingsfragmenter om at tiltrække sig tilskuerens opmærksomhed. I en kort scene, der udspiller sig i den villa, hvor filmens filmhold bor, skaber Godard en overvældende, næsten abstrakt komposition, en slags symfoni i blåt, der går fra villaens dybblå sofa (nøje arrangeret med et sammenfoldet tæppe i en svagt blå nuance) til det ægæiske havs turkisblå flade, der vælter ind i stuen via et stort panoramavindue i billedets centrum.

Som iscenesættelsesstrategi betragtet har denne 'blåt i blåt'-komposition langt mere tilfælles med Paul Klee og Nicolas de Staëls ekspressive farveflader, end den har med den generelle forståelse af *mise en scène*, altså den filmiske stræben efter en forøget forståelse for karakterpsykologi eller fortællingens intriger, nuancer og værdier. Alt dette viger for den gennemarbejdede farvekomposition.[1]

Samme strategi finder vi i størstedelen af instruktørens produktion. Adskiller de tidlige spillefilm sig fra de sene videoværker, ligger forskellen ikke i, at Godard har bevæget sig i retning af en udnyttelse af filmmediets rent visuelle kvaliteter eller muligheden for at kreere koloristiske abstraktioner som sådan. Forskellen skal snarere findes i de billeder, han uddrager abstraktionen af, og ikke mindst i den måde, han gør det på.

Citat-abstraktioner. I sine videoværker anvender Godard primært citater fra eksisterende kilder (hvad enten disse er hentet fra film, malerkunst, musik, radio eller litteratur), hvor han tidligere primært betjente sig af sekvenser, han selv havde iscenesat og skudt. Nok er der masser af citater i de tidlige film, men disse blev primært brugt som en slags kontrapunktiske kommentarer til handlingerne – *Made in USA* (1966) og *Le gai savoir* (1968) rummer gode eksempler herpå – og næsten altid brugt som en slags umanipulerede *readymades*, der blot var indskudt i filmen. Den teknik har ændret sig i de sene videoværker, hvor Godard raskt væk manipulerer citaterne til ukendelighed ved at op- og omklippe dem, ændre på originalklippenes tempo eller justere deres materialitet og farvetoner.

Et godt eksempel på sidstnævnte finder vi i det korte videoværk *De l'origine du XXIe siècle* (2000). Her citerer Godard en scene fra Jerry Lewis' *The Nutty Professor* (1963, *Jerry som den skøre professor*), hvor hovedpersonen falder om på gulvet i sit laboratorium. Klippet, der stammer fra en videooptagelse, og derfor i forvejen er mere 'grødet' i sit materielle udtryk, end hvis det havde været fra en celluloid-kopi, er i Godards version blevet farvemanipuleret i en sådan grad, at Jerry Lewis nu falder om i – og bliver opslugt af – en grødet blå og rød farvemasse.

Senere i samme værk er det et klip fra Stanley Kubricks *The Shining* (1980, *Ondskabens hotel*), der er blevet udsat for den farveglade Godards manipulationer ved det analoge klippebord, der så at sige ud-

Et eksempel på Godards radikalt farvemanipulerede citatstumper – her fra *Histoire(s) du cinéma: Le contrôle de l'univers* (1998)

gør hans pensel. Vi ser her den lille knægt Danny køre rundt i de lange korridorer i The Overview Hotel på sin trehjuler. Men til lejligheden har Godard skruet så meget op for netop den blå og den røde farve, at det nærmest ser ud, som om et Nicolas de Staël-maleri har taget knægtens plads på den trehjulede.

Histoire(s) du cinéma. Denne farvemæssige abstraktion med baggrund i visuelle citater er nært forbundet til storværket *Histoire(s) du cinéma* (1989-98), Jean-Luc Godards grandiose, meta-poetiske forsøg på at definere filmens essens og egenart i krydsfeltet mellem kunst og kommers, historie og politik. Det fem timer lange collageværk består i dag af otte afsnit (ud af i alt ti planlagte), der falder parvis i fire dele. De enkelte afsnit er lavet over en periode på mere end tyve år og har været vist i et utal af forskellige versioner, før de fik deres aktuelle form.

I *Histoire(s) du cinéma* er det tydeligt, at Godards tekniske billedbehandling i første omgang skal ses som en naturlig forlængelse af det ovenfor skitserede koloristiske spor i hans værk. Farvesekvenserne er ofte manipuleret på en sådan måde, at de citerede billeder får en materiel og til tider abstrakt kvalitet – ofte gennem fremhævelse af især de røde og blå farver. Kigger vi et kort øjeblik nærmere på den teknik, der er et dominerende stiltræk i de fleste af Godards videoværker, vil vi se, at der tale om en generel citatteknik hos den sene Godard; en teknik, der kan føres tilbage til i hvert fald 1980 og Godards bog *Introduction à une véritable histoire du cinéma* og dermed til kernen af det overordnede pro-

jekt, der udgør hovedværket *Histoire(s) du cinéma* som sådan.

Introduction à une véritable histoire du cinéma er baseret på en forelæsningsrække, som Godard på foranledning af Henri Langlois (medgrundlægger af La Cinémathèque Française) holdt i Canada i 1976. Forelæsningerne handlede om filmens historie og kan på mange måder ses som Godards spæde forsøg på at formulere de idéer og kunstneriske strategier, der i de efterfølgende år udviklede sig til *Histoire(s) du cinéma*.

I forbindelse med forelæsningsrækken havde Godard eksempelvis forsøgt sig med en kompleks idé, hvor han ville betjene sig af flere parallelle filmprojektioner for bedre at kunne analysere filmens former ved hjælp af filmmediet selv. På grund af tekniske vanskeligheder måtte han dog opgive idéen, og forelæsningsrækken blev afholdt på mere konventionel manér med filmforevisninger og efterfølgende foredrag. I bogudgaven tog Godard dog idéen op ved at illustrere sine foredrag med løsrevne filmbilleder placeret to og to over for hinanden.

Som Michael Witt har dokumenteret i sin glimrende artikel om *Histoire(s) du cinéma*s fascinerende tilblivelseshistorie, var Godard selv så utilfreds med resultatet, at han i anledning af den franske andenudgave manipulerede billederne ved at køre dem gennem en fotokopimaskine, indtil motivet næsten forsvandt i den sort/hvide grafiske struktur (Witt 2006). Altså på præcis samme måde, som når han i *Histoire(s) du cinéma* foretager en grafisk re-sampling af originale filmklip ved at fremhæve farvemætningen, således at motiverne snarere *pulserer* end egentligt citeres. De eksisterer et sted mellem figur og farvemasse.

Abstrakt dialog. Det naturlige spørgsmål til denne teknik vil være, hvad Godard får ud af således at omforme sit kildemateriale til et abstrakt udtryk? Og det åbenlyse svar vil være, at han får fremhævet de rent udtryksmæssige (eller skal vi sige maleriske) kvaliteter ved billederne. Men som vi har set, var dette et fast element i Godards iscenesættelsesstrategi allerede i de tidlige film.

Det nye ved abstraktions-effekterne i *Introduction à une véritable histoire du cinéma* eller *Histoire(s) du cinéma* er derfor snarere, at de her er led i en større collageteknik. Hvor Godard i sine tidlige film brugte abstraktioner som visuelle kontrapunkter til handlingen, indgår de grafiske manipulationer af eksisterende materiale hos den sene Godard som grundsten i et regulært brud med den narrative fortælling.

Den franske filosof og filmteoretiker Jacques Rancière har defineret denne overgang i Godards værk som en overgang fra en *dialektisk montage* til en *symbolsk montage*.

Den dialektiske montage, skriver Rancière, "understreger homogeniteten af de sammenstillede elementer med det mål at afsløre de sammenhænge, som er skjult bag hverdagens trivialitet (...). Dens politiske karakter består i at afsløre magtens hemmeligheder." (Rancière 2003: 224).

Som modsætning hertil finder vi den symbolske montage, som Rancière beskriver således: "Den symbolske tilgang knytter ligeledes adskilte realiteter sammen, men den gør det med det formål at skabe en analogi, en fortrolighed med det fremmede og et vidnesbyrd om en fælles verden, hvor heterogene realiteter er indvævet i det samme stof og dog lader sig forbinde med hinanden via metaforens samlende kraft. Dens politiske karakter består her i en iscenesættelse af sameksistensens 'mysterium'." (Rancière 2003: 225).

Med andre ord får Godard – ved at manipulere de citerede klip, som i eksemplet med illustrationerne fra *Introduction à une véritable histoire du cinéma* – fremhævet deres formmæssige ligheder. Og på den måde får han, som Rancière påpeger, skabt en imaginær (eller 'mystisk') dialog mellem beslægtede former, snarere end en dialektik mellem modstillede billeder – som det var tilfældet i tidlige film som *Le gai savoir* eller *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967, *Jeg ved 2-3 ting om hende*).

Bressons hænder. Et grundlæggende træk ved den sene Godards citatteknik er at skabe formmæssige ligheder for herigennem at åbne op for en dialog – eller hvad man kan kalde transpositionen af betydning fra et domæne til et andet. En transposition, der som oftest finder sted på flere planer samtidig. Hvad Rancière kalder 'den symbolske montage', dækker over netop den collageteknik, Godard betjener sig af for at få de citerede elementer til at indgå i hidtil usete betydningssammenhænge med hinanden.

Lad os se på et eksempel fra den tidligere omtalte *Liberté et patrie*. Her fortæller den kvindelige fortællerstemme en for så vidt naiv og simpel historie om den portrætterede maler Aimé Pache, der en aften i Paris' metro møder en pige i hvid aftenkjole og anmoder om hendes hånd. På billedsiden fader arkivoptagelserne af en metrostation gradvis over i et maleri af en kvinde. Hun vinder langsomt frem i billedet for til sidst at overtage det helt. Ved ordet 'hånd' på lydsiden toner endnu et billede frem – denne gang af en udstrakt hånd – og mens fortællerstemmen fortsætter med at beskrive, hvorledes det nygifte par efterfølgende flyttede sammen på landet, vokser billedet af hånden tydeligere frem – og afslører til sidst endnu en hånd i billedet, til venstre for den første. Tableauet toner ud til ordene "en pige og en dreng".

Billedsiden fungerer med andre ord som en illustration af lydsidens kærlighedshistorie. Og så alligevel ikke helt – for den årvågne seer vil måske genkende hænderne som et fragment fra Robert Bressons *Au hasard Balthazar* (1966, *Hvad med Balthazar?*). Her tilhører de henholdsvis den unge Marie og hendes barndomskæreste, hvis frieri hun lige har afvist.

Christian Metz skrev engang, at filmen i modsætning til litteraturen altid vil stå i et 1:1-forhold til de objekter, den vælger at portrættere. Hvis man eksempelvis i en roman skriver ordet 'hænder', vil det åbne op for et utal af forskellige fortolkninger, idet hver læser skaber sit eget billede af disse 'hænder'. Men når en instruktør viser et par hænder, kan han aldrig fravriste sig billedet af (og referencen til) disse specifikke hænder. Det er Godard helt bevidst om, og ved at introducere netop Bressons hænder i sin collage benytter han ikke alene et ikon fra et af sine store forbilleder – han understreger også det betydningspotentiale, der ligger i at udvælge og benytte de rigtige billeder.

Med Bressons hænder spejler Godard nemlig originalkildens tragiske afslag. Afslaget projiceres over i fortællingen om maleren Aimé Paches nyfundne kærlighed, og lydsporets simple kærlighedshistorie bliver på den måde drejet i retning af et ægte godard'sk leitmotif: den tragiske pointering af kærligheden som den skrøbeligste kommunikationsform mellem to mennesker (faktisk forlod Paches kone ham kort tid efter, at de var blevet gift, så pointeringen har også hold i den historiske virkelighed).

Scenen kan – ud over at være en oplevelse i kraft af sin billedskønhed – ses som et forsvar for det filmiske billedes kom-

'Bressons hænder' i *Liberté et patrie* (2002)

pleksitet. Med et enkelt billede af to hænder, der optræder i under to sekunder, får Godard etableret en billedmæssigt simpel, men betydningsmæssigt kompleks dialog mellem mindst tre betydningsniveauer.

På det repræsentative plan tjener Bressons hænder som en simpel illustration af metaforen 'han anmodede om hendes hånd', mens de på citatplanet – som Maries hånd fra scenen, hvor hun afslår sin barndomskærestes frieri – underminerer den naive kærlighedshistorie ved at inddrage betydningsfragmenter fra den kilde, hvorfra de er hentet. Og på det personlige plan (Godard har aldrig været bange for at inddrage sig selv og sit eget liv i sine værker) bidrager valget af netop disse hænder med endnu en betydning. Marie spilles nemlig af Anne Wiazemsky, Godards tidligere kone, og at det netop er *hendes* afvisende hånd, der ses i citatet, er derfor samtidig en åbning for, at Godard også spejler sin egen personlige erfaring i historien om kunstneren Aimé Pache, der anmodede om en yngre piges hånd – kun for at opleve kortvarig lykke og derpå blive forladt. Sekvensen er i den forstand helt parallel til den måde, hvorpå Godard reflekterer over sit eget forhold til Anna Karina i slutningen af *Vivre sa vie* (1962, *Livet skal leves*).

Alfred Hitchcocks metode. Når Godard bruger et simpelt billede lånt fra Bresson som løftestang for en fortælleteknik, der konfronterer publikum med en overflod af potentielle betydninger, er det i essensen den samme billedforståelse, han andetsteds har kaldt 'Alfred Hitchcocks metode'. Det

sker i afsnit *4A* af *Histoire(s) du cinéma* – et afsnit, der bærer titlen *Le contrôle de l'univers*. Den omtalte sekvens er ikke blot en af de mest centrale sekvenser i hele *Histoire(s) du cinéma*, den er også en essentiel nøgle til den sene Godards egen metode. Sekvensen hedder kort og godt *Introduction à la méthode d'Alfred Hitchcock* – og den fortjener en nærmere granskning.

Godards pointe med sekvensen er ikke så meget at definere Hitchcocks geni eller objektive placering i filmhistorien, så meget som det er at gøre Hitchcock til sin egen kunstneriske følgesvend – lidt på samme måde som når Dante i *Den guddommelige komedie* hidkalder den romerske digter Vergil som poetisk pejlepunkt og rundviser.

I *Histoire(s) du cinéma* bliver Godard og Hitchcock da også en form for samtalepartnere. På lydsporet snakker de bogstaveligt talt i munden på hinanden. Hitchcocks stemme stammer fra et arkivinterview om montage (højst sandsynligt fra Truffauts legendariske interview-sessions fra 60'erne); Godard læser på sin side højt af sin egen tekst om Alfred Hitchcocks metode.[2]

Billedsiden er karakteristisk for hele *Histoire(s) du cinéma*. Her klippes og klistres forskellige Hitchcock-highlights sammen til en rytmisk og farvemættet montage/collage, der fremhæver de ikoniske såvel som de materielle og teksturmæssige kvaliteter ved citaterne.

Godard læser med sin karakteristiske mumlende og svagt læspende stemme en hyldest til Hitchcock op. Men han roser ikke, som det ellers er normalt, Hitchcock for dennes suspensefyldte handlinger. Derimod hyldes han som en visuel instruktør, der formår at skabe vedholdende billeder. Som Godard selv fremfører: de fleste vil kunne huske den faldende flaske i vinkælderen i *Notorious* (1946, *Berygtet*) eller flyangrebet i *North by Northwest* (1959, *Menneskejagt*), men det er de færreste, der samtidig husker, hvad Ingrid Bergman og Cary Grant egentlig lavede i vinkælderen, eller hvorfor selv samme Cary Grant i det hele taget befandt sig i det åbne landskab.

Da Vinci-mysteriet. Graver vi dybere ned i sekvensen, vil vi dog se, at denne simple læsning af Hitchcock kompliceres af et citat, der introducerer endnu en samtalepartner i ligningen. Titlen *Introduction à la méthode d'Alfred Hitchcock* er nemlig et klassisk eksempel på Godards brug af citater – og endnu et godt vidnesbyrd om, hvilket sindrigt gennemtænkt betydningsnetværk, der sættes i gang via netop citatteknikken i *Histoire(s) du cinéma*. I dette tilfælde er det den franske digter Paul Valérys berømte hæfte *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895, *Introduktion til Leonardo da Vincis metode*). Til lejligheden har Godard byttet Valérys analyseobjekt, Leonardo da Vinci, ud med et andet, nemlig Hitchcock. Og hvad så, kan man med rette spørge? Er det ikke blot den evigt ironiske Godard, der for gud ved hvilken gang sætter en velkendt fransk åndsklassiker i drilsk lys?

Måske. Men for det første er ombytningen af ord en skriftsproglig pendant til den tidligere omtalte formmæssige dialog mellem to visuelle citater. Og for det andet åbner den citerende brug af Valérys titel, der vil få klokker til at ringe hos de fleste franskmænd, op for en større imaginær dialog på tværs af historien.

Introduction à la méthode de Léonard de Vinci er kun første halvdel af et større værk, Valéry påbegyndte i slutningen 1800-tallet. Den anden del er *Monsieur Teste* (påbegyndt 1894), og sammen udgør de Valérys stort anlagte og svært poetiske

undersøgelse af menneskets mentale og ubevidste liv. Hvor Monsieur Teste (der oversat betyder 'hr. Hoved') for Valéry er en bevidsthedens figur, er Leonardo da Vinci modpolen: kreativitetens figur. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* er derfor ikke så meget en bog *om* Leonardo, som den er en pointering af, at Leonardo for Valéry symboliserer den kreative og skabende kraft i mennesket – specifikt evnen til at kunne transponere en idé fra ét domæne til et andet (eksempelvis fra idé til form, eller fra én form til en anden).

For et værk som *Histoire(s) du cinéma*, der alene gennem visuelle, auditive og tekstuelle citater forsøger at etablere imaginære dialoger mellem så forskellige domæner som film, kunst, historie og politik, synes *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* altså at være en oplagt inspirationskilde. Og når man tager i betragtning, hvor stor en rolle Hitchcock har spillet for nybølgeinstruktørernes (herunder Godards egen) opdagelse af filmen som kunstart, er det så meget desto mere oplagt, at netop han indtræder på Leonardos plads som figur for filmkunstens potentiale. Et potentiale, der – hvis man følger ordlyden i Godards tekst – er ensbetydende med dens billeder.

Men dialogen mellem Godard, Hitchcock og Valéry stopper ikke her. Umiddelbart efter at Godard har beskrevet Hitchcocks billedskabende evner ved at påpege, hvordan vi husker lighteren, mælkeglasset og møllevingerne, men ikke den historie, der omkranser dem, beskriver han, hvordan det netop i kraft af disse billeder er lykkedes for Hitchcock, "hvad Alexander den Store, Julius Cæsar, Hitler og Napoleon ikke magtede: at få kontrol over universet."

I Valérys første beskrivelse af Leonardo da Vinci står der, at han 'altid tænker på universet', og læser man videre, finder man følgende note tilføjet til netop 'universet':

> *Univers*, – det er snarere universalitet. Jeg ville mindre betegne den *eventyrlige Helhed* (som ordet Univers plejer at vække forestillingen om) end følelsen af enhver genstands tilhørsforhold til et system, der (hypotetisk) er tilstrækkeligt righoldigt til at definere enhver genstand... (Valéry 1919: 107)

Godards metode. Når han har opbygget sin sekvens over Valérys tekst, kan man med god ret formode, at Godard også har stiftet bekendtskab med Valérys brug af ordet 'Univers'. Ikke alene indgår ordet i konklusionen på Hitchcock-sekvensen, det optræder også i titlen på afsnit *4B* af *Histoire(s) du cinéma*: *Le contrôle de l'univers*.

I tråd med ovenstående citat kan universet hos Valéry ses som en metafor for et kunstnerisk system, der kan indbefatte alle elementer – og som lader sin helhed definere af de elementer, der til hver en tid måtte indgå i det. Der er altså tale om et komplet system, som på den ene side konstant sikrer en kreativ sammenhæng mellem dets elementer, og på den anden ændrer karakter på baggrund af de elementer, det integrerer i sig.[3]

I sig selv er der derfor tale om et både abstrakt og komplekst formbegreb (som Leonardo gøres til symbol på). Men overført på Godards videoæstetik bliver det anderledes konkret. Her bliver Hitchcock symbol på det filmiske system (eller 'univers', om man vil), der ligesom Godards videocollager er stykket sammen af et væld af forskellige (og gensidigt modstridende) citater. Et system, der kan kaldes enten en collage eller – med Jacques Rancières begreb – 'en symbolsk montage', og som er åbent nok til at indbefatte både malerier, litterære og filosofiske udklip, musik- og filmsekvenser og meget, meget mere. Og dertil et system, hvis betydningsprodukt-

tion – som Bressons hænder netop har eksemplificeret – kan ændres radikalt af hvert nyt billede.

Hvis systemet er åbent nok til at lade sin betydningsproduktion ændre for hvert ekstra element, der introduceres, betyder det også, at det enkelte billede er den eneste vej til at opnå den fulde kunstneriske kontrol over universet. Samme kontrol, som Godard bruger Hitchcock som symbol på, og som han spejler sin egen alternative fortællestrategi i.

Noter

1. Godard er som sagt i åbenlys dialog med malerkunsten, men skal man nævne slægtninge inden for filmen, må det være Michelangelo Antonioni, hvis underkendte farveladefilm *Il mistero di Oberwald* (1984, *Mysteriet i Oberwald*) har talrige lighedspunkter med Godards sene videoværker, samt eksperimentalfilminstruktører som Rose Lawder, Maria Menken og den sene Stan Brakhage – der netop så de filmede farver som et mål i sig selv.
2. Teksten står at læse i Godard 1998: 76ff.
3. Det kan også bemærkes, at 'universet' – forstået som en helhed, som ændrer sig radikalt for hvert nyt element, der integreres i det – ligeledes er Gilles Deleuzes bergsonianske definition af filmen i *L'image-mouvement*.

Litteratur

Witt, Michael (2006). "Genèse d'une véritable histoire du cinéma". In: Brenez, Nicole (red.): *Documents*. Paris, Centre Pompidou.

Godard, Jean-Luc (1980). *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris, Éditions Albatros.

Godard, Jean-Luc (1998). *Histoire(s) du cinéma* bd. 4. Paris, Gallimard.

Rancière, Jacques (2003). "Godard, Hitchcock and the Cinematographic Image". In: Temple, Michael, Witt, Michael og Williams, James (red.): *For Ever Godard*. London, Black Dog Publishing.

Valéry, Paul (1919) [1894]. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris, Gallimard. Dansk oversættelse ved Peer Bundgård, Gyldendal, 1992.

Filmen mellem linjerne

Mellemtekster i Jean-Luc Godards *Weekend*

Af Lasse Kyed Rasmussen

Da lydfilmen for alvor vandt fodfæste i slutningen af 1920'erne, blev orkestrene gennet ud af biograferne, skuespillere med rustne stemmer fik ingen roller – og også mellemteksterne blev ofret på det filmteknologiske alter. Men hvor man i dag ikke længere kan finde et symfoniorkester i den lokale biograf, så anvender lydfilmen stadig skrevne oplysninger af den ene eller den anden art, ikke mindst i credit-sekvenser.

Tonefilmhistorien rummer imidlertid også markante eksempler på en yderst eksperimenterende anvendelse af mellemtekster. Således har Jean-Luc Godard gjort intensiv brug af det skrevne ord. Især *Weekend* (1967) markerer, hvordan tonefilmen kan profitere af mellemtekstens kvaliteter.

En film fundet på lossepladsen. *Weekend*s første mellemtekst lyder: 'En film drivende i kosmos' ('Un film égaré dans le cosmos'). Det centrale ved denne indledende tekst er, at den lokaliserer selve den fysiske films placering i stedet for at lokalisere, hvor handlingen udspiller sig. At denne mellemtekst retter sit fokus mod filmen selv frem for mod, hvor den udspiller sig, er en klar indikation af, at *Weekend* omhandler film og filmens situation, snarere end den interesserer sig for personer og handling.

Således markeres det altså indlednings-

vis, at *Weekend*s historie – om et hadefuldt ægteskab mellem hovedpersonerne, Roland og Corinne, der sågar planlægger at myrde hinanden, og deres jagt på en arvesum – er ganske sekundær.

Dette interessehierarki mellem handling og film cementeres af den næste mellemtekst: 'En film fundet på lossepladsen' ('Un film trouvé à la ferraille'). Denne tekst indtræffer efter filmens første egentlige scene, hvor vi gennem distanceret cinematografi og meget abrupt overværer Roland og Corinne, der hver især planlægger et nyt liv i selskab med deres respektive elskere.

For tilskueren er det umuligt at begribe personernes, kærlighedens og komplotternes relationer, og de to mellemtekster kaster ikke noget forklarende lys over den scene, som de indrammer. En sådan tekstbrug strider imod de konventioner, der var fremherskende i stumfilmtiden, for som Torey Liepa har konkluderet i *The Sound of Silents*, så skal mellemtekster drive narrationen fremad og opklare eventuelle tvetydigheder på billedsiden (Liepa 2005: 5). Men mellemteksterne i *Weekend* tjener ikke en sådan funktion, idet de fjerner fokus fra fortællingen og tværtimod bidrager til at skabe forvirring.

Ydermere pointerer teksten 'En film fundet på lossepladsen' implicit, at *Weekend* er en kasseret film – en dårlig film. Denne pointe ekspliciteres, hvis mellemteksterne ses i lyset af Esenwein og Leeds' synspunkter fra *Writing the Photoplay*: "anvendelsen af mellemtekster er i de fleste tilfælde en oprigtig indrømmelse af, at man ikke er i stand til at "formidle" et punkt i plottets udvikling alene ved den handling, der udspiller sig i scenerne " (Esenwein og Leeds 1918: 221).

*Weekend*s elendighed kommer altså til udtryk i den hyppige forkerte og forvirrende – frem for opklarende – brug af mellemtekster. Dermed positionerer Godard sig ganske selvbevidst som en inkompetent og ikke mindst selvironisk (jf. hans brede anerkendelse) instruktør allerede fra filmens begyndelse.

Ser man disse indledende og meget markante udsagn om filmens egne kvaliteter i relation til resten af filmen, giver den selvudslettende indledning god mening. *Weekend* har nemlig ingen intentioner om at være en god film, hvilket også bekræftes, hvis man kigger ud over selve tekstlæsningen og fokuserer på Jean-Luc Godards syn på eget værk, idet han om *Weekend*s overraskende kommercielle succes har udtalt: "Det er jeg ked af. Så har jeg ikke formået at lave filmen så frastødende, som jeg havde tænkt mig" (Braad Thomsen 1971: 158).

Weekend ønsker i stedet at fremstå som en undersøgelse af den undertrykkelse, som Godard mener, det klassiske filmsprog øver over for den sande filmkunst. *Weekend* indtager denne kritiske position ved at være en dårlig og afskyelig film, der fungerer i kraft af, at den gør rede for, hvorfor den ikke kan være en god film. For kun ved at destruere filmsproget, sådan som det gøres i *Weekend*, kan man kæmpe imod den undertrykkelse, som dette sprog ellers normalt understøtter. *Weekend*s ærinde bliver dermed at være en dårlig film, der via sin egen elendighed markerer filmsprogets forlorenhed – og det sker primært gennem brugen af mellemtekster.

Langt fra Robinson og Mantes la Jolie. Igennem filmen anvendes der også mellemtekster, som tilsyneladende lokaliserer filmens hændelser. Kort inde i filmen annoncerer en mellemtekst, med venlig hilsen til Balzacs menneskelige komedie: 'Scene fra livet i Paris' ('Scène de la vie parisienne'). Senere meddeles det, at Roland og Corinne nu befinder sig: '...langt

Jean Luc-Godards *Weekend* (1967, *Udflugt i det røde*) begynder som en hyggelig udflugt, men udarter til et mareridt af groteske trafikpropper, revolutionsoptøjer – og sluttelig kannibalisme

fra Robinson og Mantes la Jolie ('...Loin de Robinson et de Mantes La Jolie'). Disse oplysninger er dog ganske vage. For det første forudsættes det, at man ved, at både Robinson og Mantes la Jolie er forstadskommuner til Paris. Men selv hvis man er i besiddelse af denne viden, er oplysningerne mere eller mindre ubrugelige, idet teksten blot kundgør, at vi nu befinder os 'langt væk' fra disse steder.

Martha Carol Hamand har i *The Effects of the Adoption of Sound on Narrative and Narration in American Cinema* påpeget, at stumfilmens mellemtekster varetog rollen som alvidende fortæller (Hamand 1985: 230). Netop en alvidende fortæller burde kunne præcisere filmens hændelser helt specifikt, men det er ikke tilfældet med *Weekend*s mellemtekster, og dermed foregiver filmens fortæller (mellemteksterne) blot at være alvidende, idet de uspecificerede stedsangivelser afslører en begrænset eller tilbageholdt viden. De ikke-informative mellemtekster fremstår som et bevidst opgør med mellemtekstens funktion som opklaring og forklaring af eventuelle uklarheder og modsætninger i filmens billedside, sådan som den er beskrevet af Liepa (Liepa 2005: 5).

Effekten af denne begrænsede alvidenhed kan kortlægges, hvis man læser mellemteksterne i lyset af den distinktion mellem *online*- og *offline*-niveauer, som Torben Kragh Grodal opstiller i artiklen "Art Film, the Transient Body and the Permanent Soul" (2000). Ifølge Grodal er *online*-filmen kendetegnet ved, at dens historie udfolder sig for øjnene af filmens

agenter og tilskuere samtidig med, at begivenhederne finder sted. *Offline*-filmen antager derimod oftest form af hallucinationer, drømme eller tanker. Ydermere er *offline*-filmens univers sløret, utilgængeligt og uforståeligt, mens *online*-filmens er gennemsigtigt og gennemskueligt (Grodal 2000: 48).

I løbet af Rolands og Corinnes rejse gennem Frankrig for at få fat på arven er der – trods møder med absurde skabninger, bilvrag og fabulerende optrin – intet, der indikerer, at vi befinder os i en absurd drøm, en hallucination eller et fortrængt minde. Derfor fremstår *Weekend* mest af alt som en *online-road movie* med en fremadskridende handling og et klart defineret mål. Men netop i kraft af de ovenfor beskrevne mellemtekster og den tvivlsomme stedforankring, de tilbyder, spændes et slør ud over *Weekend*s *road movie*-fortælling, således at filmens konventionelle elementer indhylles i en esoterisk tåge, der distancerer filmen fra *online*-niveauets konventionalitet.

Sammenlignet med stumfilmen anvender *Weekend* altså mellemteksterne med omvendt fortegn, for hvor stumfilmen bruger teksterne til at tydeliggøre handling, progression og budskab, bruger *Weekend* dem omvendt til at sløre samme i en grad, så filmen ikke kan forstås uden en større fortolkningsindsats.

Lørdag kl. 14. Ved første øjekast er en række konventionelle hjørnesten som kausalitet, progression og fremadskridende handling altså til stede i *Weekend*. Men måden mellemteksterne bliver brugt på, sørger for at diskvalificere al konventionel spænding og kausallogik.

I stedet etablerer de tidsangivende mellemtekster en spænding, der knytter sig til filmens formalistiske og fortælletekniske udformning – hvorimod spændingen i den konventionelle film ville knytte sig til filmens protagonister og handling.

*Weekend*s første tidsangivende mellemtekster bruges dog foruroligende konventionelt, og de skaber ingen strukturel eller fortælleteknisk spænding. De første tidsangivende tekster er nemlig både nøgterne og i fin overensstemmelse med hinanden og filmens tidsforløb. Kort inde i filmen annonceres: 'Lørdag kl. 10' ('Samedi 10 heures'). Filmen indledes altså med en meget præcis tidsangivelse, og denne sikre tidsfornemmelse forstærkes, da det få scener efter oplyses, at det nu er blevet: 'Lørdag kl. 11' ('Samedi 11 heures'). På dette tidspunkt ser vi, at Roland og Corinne sidder fast i en bilkø. I et ekstraordinært langt *tracking shot* langs den uendelige bilkø følger vi Rolands og Corinnes kamp for at komme forbi. Da den næste tidsangivelse præsenteres, er klokken blevet 13.40. Kort efter skrives endnu et klokkeslæt: 14.10.

Disse mellemtekster markerer meget præcist det ligefremme kronologiske tidsforløb i *Weekend*s begyndelse. De af mellemteksterne fremhævede tidsoverspring gør tilskueren opmærksom på filmens elliptiske klipning (f.eks. i forhold til varigheden af bilkøen). De meget præcise klokkeslæt og den logiske kronologi får således de indledende mellemtekster til at fremstå som yderst troværdige, tidsforankrende kilder.

Dermed stemmer de fint overens med Esenwein og Leeds' karakteristik af mellemteksten som et pædagogisk redskab, der skal hjælpe tilskueren til at forstå tidsforløbet i filmen (Esenwein og Leeds 1918: 229). Mellemteksterne tjener med andre ord til at markere og tydeliggøre tidsoverspring, så tilskueren kan holde styr på filmens kronologi (Bern 1929: 75).

De efterfølgende tekster i *Weekend* for-

sømmer imidlertid rollen som pædagogisk hjælpemiddel til fordel for en selvrefleksiv problematisering af de filmiske tidsoverspring. Straks efter at klokken angives til at være 15, følger en meget kort (få sekunder), men dramatisk indstilling: Vi ser, hvordan en hånd (ikke Rolands) rykker i Corinnes hår, og hvordan hun forsvarer sig ved at bide i hånden. En ny mellemtekst oplyser: 'Lørdag kl. 16' ('Samedi 16 heures'). Også dette klokkeslæt efterfølges af et uforklaret dramatisk optrin. Denne gang er det Roland, der angribes fra forskellige sider, mens han forsøger at bevare kontrol over bilen. Der indsættes en ny mellemtekst, et piktogram af et speedometer, der angiver bilens fart. Næste indstilling afslører, at Roland og Corinne på en eller anden måde er sluppet væk fra balladen.

Tidsangivelserne indikerer et forløb på en time i fortalt tid, hvorimod fortælletiden blot er få øjeblikke, idet episoden præsenteres som en kort og fragmenteret tidsmontage. I det tidsspænd på en time, som montagen dækker, oplever Roland og Corinne mindst to meget dramatiske optrin, der begge forbliver uforklarede. Alt, hvad filmen oplyser, er, at de to dramatiske optrin finder sted. Med denne montagesekvens tydeliggøres løgnagtigheden af det klassiske filmsprogs elliptiske klipning. For med de to glimt af uforklarede optrin understreges det, at tidsoverspring altid forråder filmens verden ved at udelade dele af den. Med andre ord demonstrerer *Weekends* montage det klassiske filmsprogs undertrykkelse af filmens forløb og sandhed ved at sætte dets virkemidler på spidsen, og i ovenstående scene etableres denne pointe netop ved hjælp af mellemteksternes tidsangivelser.

Ugen med fire torsdage. Den videre kronologi-angivelse underminerer både troværdighed og hjælpsomhed yderligere og antager samtidig form af et ironisk opgør med den klassiske, tidsforankrende mellemtekst. De efterfølgende tidsangivelser er nemlig det rene nonsens. Det annonceres blandt andet: 'En tirsdag under 100-årskrigen' ('Un mardi de la guerre de 100 ans'), og det til trods for, at en film med titlen *Weekend* næppe udspiller sig på en tirsdag i fortiden. Kort derefter indtræder en ny omgang tids-nonsens: 'Ugen med fire torsdage' ('La semaine des 4 jeudis'), hvilket i sig selv er uforeneligt med en almindelig kalender.

Efter dette tillidsbrud forekommer de næste tidsforankrende mellemtekster atter at være et troværdigt hjælpemiddel. De viser sig dog i stedet at være en kryptisk leg med den ligefremme kronologi.

Rækken af tidsangivende mellemtekster lyder:

1: August-lys ('Lumière d'août')
2: September-massakre ('Massacre de septembre')
3: Pluviôse
4: Oktober-sprog ('Langage d'octobre')
5: Vendé miaire

Ved første øjekast synes teksterne 1, 2 og 4 at angive en fremadskridende kronologi, om end intet i filmens univers indikerer et forløb på tre måneder.

Denne kronologi bliver dog yderst suspekt, når man analyserer tekst 3 og 5 nærmere. Både Pluviôse og Vendé miaire henviser til måneder i den franske revolutions-kalender fra slutningen af 1700-tallet. Pluviôse var kalenderens femte måned, hvilket svarer til perioden fra 20. januar til 20. februar i vores kalender. Vendé Miaire er derimod den første måned i kalenderen, hvilket efter vores kalender svarer til perioden fra 22. september til 21. oktober (God-

ard 1972: 98, 104). Gennemskuer man disse henvisninger til en længst svunden kalender, brydes filmens kronologi efter hele to tidsregninger (jf. den manglende logik, når måned-angivelserne fra revolutionskalenderen kombineres med tidsangivelserne fra 'vores' kalender – og forholdet internt mellem Pluviôse og Vendé miaire i den republikanske kalender).

Konsekvensen af dette dobbelte kronologibrud er, ud over at spolere filmens kronologi fuldstændigt, at mellemteksterne afslører sig selv som en udspekuleret og utroværdig tidsangivende kilde. Dermed bliver selve tidsregningen i *Weekend* et emne for fortolkning, og tilskuerens hypotesedannelse vil knytte sig til den tidslogik, som udsiges af mellemteksterne, kontra den tidslogik, der ligger i filmens billedside, hvor et tilsvarende tidsspænd ikke indikeres.

I et bredere fortolkningsperspektiv kan reintroduktionen af denne klassiske tidsregning ses som en parallel til det klassiske filmsprog. Dermed rejser sekvensen en kritik af den ødelæggende effekt (jf. den løgnagtige elliptiske klipning), som det klassiske filmsprog yder mod den moderne film, ligesom henvisningerne til revolutionskalenderen spolerer logikken i den moderne kalenders tidsregning (jf. kontinuiteten mellem tekst 1, 2 og 4), og dermed filmens kronologi.

Lumière d'août/August-lys. I løbet af *Weekend* bruges mellemteksterne også til at etablere en række intertekstuelle betydningsspil, der oftest falder som raffinerede ordspil eller besynderlige ordsammenstillinger.

En ganske markant intertekstuel reference indfinder sig, da en person introduceres med mellemteksten: 'L'ange exterminateur', hvilket som bekendt også er titlen på Luis Buñuels film fra 1962 (*El Ángel Exterminador*, på dansk *Morderenglen*). Den næste intertekstuelle reference udspringer af teksten 'August-lys' ('Lumière d'août'). Det franske *août* er nemlig ligesom ordets danske oversættelse en afledning af det latinske Augustus, så på den baggrund kan teksten læses som noget i retning af 'Augustus Lumière', en oplagt kobling til filmpioneren Auguste Lumière. Hvad der umiddelbart er en tidsforankrende mellemtekst (jf. tidligere), kan altså også læses som en intertekstuel reference til filmens opfinder. Således bringer denne mellemtekst os tilbage til filmens fødsel, og dermed understreges filmens status som metafilm om filmsprogets tilstand.

Lumière-teksten efterfølges af nogle i denne sammenhæng mindre betydningsfulde mellemtekster. Men senere gengives en radiosamtale, hvor vi hører 'Gösta Berling' kalde 'Johnny Guitar'. Disse kaldenavne, der begge refererer til centrale værker i filmhistorien, nemlig henholdsvis Mauritz Stillers *Gösta Berlings Saga* (1924) og Nicholas Rays *Johnny Guitar* (1954), gør det oplagt også at foretage en intertekstuel læsning af den næste mellemtekst, der annoncerer: 'Oktober-sprog' ('Langage d'octobre'). Tager man her i betragtning, at mellemteksten i sig selv udgør en lille montage (jf. de blinkende ord og den måde, hvorpå teksten gentages), må man konkludere, at 'Oktober-sprog' henviser til Eisensteins montageværk *Oktober* (1927) og hans montageteorier, der som bekendt har haft stor betydning for filmsprogets udvikling[1].

Den efterfølgende mellemtekst fortsætter gennemgangen af filmhistorien, men på en noget kryptisk måde. Teksten lyder: 'Arizona Jules', og kort efter bekendtgør en ny mellemtekst: 'Fejlmatch' ('Faux raccord'). Denne tekst knytter sig til Arizona

Jules-teksten (de anvender præcis samme typografi og farve), og med de forudgående mellemteksters intertekstualitet og filmhistoriske overblik in mente, bliver Jim den logiske partner til Jules (og det rette match til Arizona). Dermed henvises der både til en af de helt centrale nybølge-film, François Truffauts *Jules et Jim* (1962), og til Jean Renoirs *Le Crime de Monsieur Lange* (1936), idet denne netop omhandler en fiktiv helt kaldet Arizona Jim.

Anskuer man denne brug af intertekstuelle mellemtekster i en stumfilmteoretisk optik, kan man tale om eklatante konventionsbrud. I forbindelse med omfanget af mellemtekster påpegede manuskriptforfatteren Clara Beranger ved en forelæsning på University of Southern California i 1929, at film skal fortælles i billeder og ikke i ord (Beranger 1929: 142), mens Victor Freeburg supplerende har fastslået, at mellemtekster er et underordnet virkemiddel i forhold til filmens billeder. Så selvom mellemteksterne var centrale for de stumme fortællinger, måtte de aldrig fjerne fokus fra billedsidens historier (Freeburg 1918: 168).

De intertekstuelle mellemtekster i *Weekend* bryder meget klart Berangers og Freeburgs forskrifter, idet de via deres egen intertekstuelle logik får et liv løsrevet fra filmens dramaturgiske handling. I stedet for at drive billed-handlingen fremad eller fortolke samme fortæller de deres egen filmhistoriske meta-historie.

Den fra handlingen løsrevne filmhistoriske gennemgang, som mellemteksterne skaber, bliver en overliggende fortolkningsramme i forhold til *Weekend*. Tilskueren må dog selv få øje på de intertekstuelle referencer og på det grundlag konstruere dette abstrakte filmhistoriske betydningsspil. En sådan overliggende forståelsesramme er netop, hvad Grodal refererer til, når han i "Art Film, the Transient Body and the Permanent Soul" (2000) redegør for forholdet mellem *higher* og *lower meaning*.

Grodal skriver, at *lower meaning* dækker

over, hvad vi umiddelbart kan se i filmen – som f.eks. en konkret hund eller en konkret stol. Mens *higher meaning* dækker over abstrakte begreber som f.eks. artsbetegnelser à la dyr eller møbler. Disse brede *higher meaning*-kategorier kan ikke umiddelbart ses eller vises – de må derimod erkendes gennem fortolkning, da sådanne kategorier kun eksisterer som tænkte konstruktioner i tilskuerens bevidsthed (Grodal 2000: 38).

På tilsvarende måde transcenderer betydningsspillet internt mellem *Weekend*s intertekstuelle mellemtekster filmens umiddelbare og synlige mening, og i stedet åbnes muligheden for, at tilskueren på grundlag af de intertekstuelle referencer kan konstruere og erkende en overliggende kategori/*higher meaning*, der kan sætte lagene af symbolik, abstraktion og ikke-kropsliggjorte udtryk ind i en meningsfyldt kontekst. I *Weekend* er der altså tale om *higher meaning* i form af en filmhistorisk forståelsesramme, hvorigennem filmens intenderede mening – problematiseringen af filmsprogets udvikling – vil åbenbares. Og det er en pointe, Sterrit synes at overse, når han om *Weekend*s mellemtekster konkluderer, at Godard bruger dem til at give filmen en musikalsk puls snarere end til at skabe mening (Sterrit 1999: 91).

Le-Le-Lewis Carroll-metoden. Selvbevidsthed har alle dage været et omdrejningspunkt i Godards værk. Og alene beslutningen om at reintroducere et så anakronistisk filmsprogligt virkemiddel som mellemteksten oser af selvbevidsthed. Men mellemteksternes selvbevidsthed er langt mere vidtrækkende.

I en scene ser vi Corinne gå hen over billedfladen med Roland lige i hælene. En mellemtekst forkynder: 'Mandags-eventyr' ('Conte du lundi'). Derefter startes scenen med den gående Corinne igen. Hvorpå den næste indklippede mellemtekst annoncerer: 'Lewis Carroll-metoden' ('Du côté de chez Lewis Carroll'). Umiddelbart synes der ikke at være sammenhæng mellem billedside og mellemtekst. Men med leksikalsk viden om Lewis Carroll bliver scenen et udtryk for en ekstrem selvbevidsthed og en filmisk joke. Ud over som forfatter af *Alice i Eventyrland* er Carroll nemlig mest kendt for at stamme ganske ekstremt. Genser man sekvensen i dette lys, står det klart, at Lewis Carroll-metoden henviser til den filmsproglige stammen, som den foregående scene rummer i kraft af gentagelsen.

Denne Carroll-hommage tjener ikke noget narrativt formål, og mellemteksten bliver blot en selvrefleksiv og humoristisk kommentar. En sådan brug af mellemtekster strider imod stumfilmens forskrifter, hvor mellemtekster kun skulle bruges, når de kunne intensivere og forøge billedsidens dramatiske værdi og effekt (Freeburg 1918: 168).

Mainstreamfilmen kan naturligvis også være selvrefleksiv, men her tjener selvbevidstheden oftest en klar narrativ funktion – et eksempel er *Scream* (1996), hvor den optræder som spændingsskabende faktor. *Weekend*s gentagelsessekvens og den 'dramaturgisk overflødige' brug af selvbevidste mellemtekster må derimod anses som *temps mort* – død tid. Begrebet dækker over steder eller episoder i en film, der ikke bidrager med nogen udvikling eller har nogen kausal forbindelse til resten af filmen, og det har den gentagne episode (i lighed med adskillige andre optrin i *Weekend*) ikke. Dermed anvender *Weekend* igen mellemteksterne med modsat fortegn, for hvor stumfilmen brugte dem til at drive handlingen frem, suspenderer *Weekend*s selvbevidste mellemtekster endnu en gang handlingen – og teksterne påkalder sig

opmærksomhed i egen ret i stedet for at intensivere fortællingen.

Mellemtekster som fremmedgørelse. Ofte anlægges en brechtiansk læsning af Godards værk og virkemidler, men i relation til *Weekend*s tekstbrug synes det mere givtigt at bruge den russiske formalist Viktor Sjklovskijs begreber om strukturalisme, der på sin vis foregriber den Brechtske *Verfremdung*.

Indledningsvis skal det dog præciseres, at man også i stumfilmteorien diskuterede mellemtekstens fremmedgørende natur. Paul Bern har ved en forelæsning i 1929 argumenteret for, at korrekt anvendte mellemtekster ikke er noget illusionsbrud og derfor ikke forringer filmens kunstneriske værdi (Bern 1929: 76). Esenwein og Leeds derimod antyder, at mellemteksten alene ved sin tilstedeværelse indeholder en latent fremmedgørende effekt, idet tekstens ufilmiske natur er et klart illusionsbrud, der fjerner tilskuerens opmærksomhed fra filmens egentlige 'billedside' (Esenwein og Leeds 1918: 222).

I *Art as Technique* skriver Sjklovskij om kunstens opgave, at den er at tvinge tilskueren til at bemærke ('notice') (Shklovsky 1917: 4). Ifølge Sjklovskij opnås en sådan effekt ved "... at gøre genstande 'fremmede', at gøre former vanskelige og at vanskeliggøre og forlænge perceptionen, fordi perceptionsprocessen er et æstetisk mål i sig selv" (Ibid.: 12).

Sjklovskij bringer et andet begreb i spil, nemlig *habitualisering*, hvilket dækker over en *automatisering* af forståelsen af et værk, og han uddyber: "En sådan habitualisering kan forklare de principper, der gør, at vi i almindelig tale kan undlade at færdiggøre sætninger og kun udtale ord halvt" (ibid.: 11). Den ovenfor omtalte fremmedgørelse – eller defamiliarisering – er netop metoden til at bryde med habitualisering og automatisering.

Anvender vi Sjklovskijs sidste nuancering på filmsproget og Godards brug af mellemtekster, kommer mellemteksterne til at fremstå som et opgør med den habitualisering, det klassiske filmsprog har påduttet tilskuerne i løbet af filmens historie. *Weekend*s brug af mellemtekster er nemlig et to-fronts-angreb mod en sådan habitualisering, idet mellemtekstens reintroduktion og omfattende anvendelse i *Weekend* sætter filmsproget tilbage til et urstadie, der virker klodset på den moderne tilskuer – eller, med andre ord, 'fremmed'. Men ikke nok med det, de genoplivede mellemtekster anvendes tillige med en sådan foragt for gamle konventioner, at de også i denne kontekst fremstår som 'fremmede'. Dermed tjener *Weekend*s brug af mellemtekster til at gøre op med tilskuerens automatiserede filmforståelse, der er opstået som følge af det konventionelle og habitualiserede filmsprog.

Arven fra stumfilmen. Afslutningsvis skal der kastes et blik på vore dages mainstreamfilm, som også kan anvende (mellem)tekster, om end som regel kun ganske sporadisk. I dag bruges teksterne primært til indledningsvis at præcisere tiden og/eller stedet for handlingen – som f.eks. teksten 'Den Portugisiske Kyst 1938' i *Raiders of the Lost Ark* (1981, *Jagten på den forsvundne skat*). Ydermere bruges der mellemtekster til at markere lange tidsoverspring som 'Året efter'. I stumfilmtiden kaldte Esenwein og Leeds en sådan udramatisk og nøgtern brug af mellemtekster for monoton og uelegant. De plæderede i stedet for, at mellemteksterne skulle dramatisere selve filmen yderligere ved at udtrykke egentlig handling (Esenwein og Leeds 1918: 230).

Umiddelbart virker det påfaldende, at vor tids film, der har haft mere end 100 år til at raffinere tekstbrugen, anvender mellemteksterne på en måde, der strider imod konventionerne for det meget unge filmsprog. Forklaringen på at mainstreamfilmen i dag bruger sådanne udramatiske og nøgterne (mellem)tekster frem for dramatiserede og udredende mellemtekster, er et udtryk for, at teksterne i stumfilmen var en tvingende nødvendighed for at sikre narrativ progression, hvorimod teksterne i nutidens mainstreamfilm mere end nogensinde blot er et pædagogisk redskab, der skal supplere historien med de få oplysninger, som filmsproget endnu ikke altid formår at udtrykke helt klart alene i kombinationen af lyd og billede.

Kritik af analysens gyldighed. På falderebet er det nødvendigt at knytte en bemærkning til den anvendte empiri, idet de ovenfor beskrevne og anvendte konventioner for stumfilmens brug af mellemtekster knytter sig til det, man må kalde mainstreamen inden for stumfilmen, mens analyseobjektet *Weekend* hører til i tonefilmens kunstfilm-sfære. Det faktum kan give anledning til at indvende, at misforholdet mellem mainstream-relateret teori og et kunstfilm-analyseobjekt skævvrider dimensionerne af *Weekends* konventionsbrud og afvigelser.

Men kaster man et blik på de stumfilm, hvis kunstneriske kvaliteter har sikret dem en central plads i filmhistorien, og som derfor synes at udgøre et validt sammenligningsgrundlag, undermineres analysens pointer ikke. Sammenholder man eksempelvis mellemteksterne i *Weekend* med tekstbrugen i F.W. Murnaus film, kommer *Weekends* tekster blot til at tage sig endnu mere klodsede, bevidste og konventionsbrydende ud. *Der letzte Mann* (1924, *Hotel Atlantic*) bruger et fåtal af mellemtekster, og de er sågar alle sammen diegetiske, dvs. de består af *close ups* af breve, aviser eller lignende. Resultatet er en yderst elegant film, der i meget høj grad formidler sin fortælling via billederne og samtidig overholder konventionerne for tekstbrugen i stumfilm. Så selvom den anvendte teori om stumfilm oprindeligt knytter sig til mainstream-stumfilmproduktion, opnår *Der letzte Mann* sin virtuositet og kunstneriske værdi ved netop at overholde disse konventioner via elegante og æstetisk flotte løsninger.

Også Murnaus *Sunrise* (1927), der sågar er lavet i Hollywood, er et fint eksempel på en elegant kunststumfilm, der på raffineret vis overholder konventionerne for mellemtekstbrug. I stedet for at benytte diegetiske mellemtekster gør *Sunrise* brug af dynamiske mellemtekster, hvor bogstaverne animeres, så de understøtter og illustrerer filmens handling. Murnaus film opnår altså kunstnerisk værdi ved at overholde konventionerne for brugen af mellemtekster, mens *Weekend* opnår sin kunstneriske og polemiske værdi ved systematisk at bryde selv samme konventioner.

Afslutningsvis skal det bemærkes, at stumfilmens avantgarde også rummer film med konventionsbrydende mellemtekster. Et godt eksempel er kronologiangivelsen i Buñuels og Dalís *Un chien andalou* (1928, *Den andalusiske hund*), hvor sporadisk placerede mellemtekster, der foregiver at fungere som tidsmæssig forankring, åbenbarer en helt forrykt og usandsynlig kronologi. Konventionsbruddene er dog langtfra så omfattende og meningsbærende som i *Weekend*, idet kronologibruddet i *Un chien andalou* fremstår som et rent surrealistisk virkemiddel.

Fin de cinéma. Godard har insisteret på,

at hans film også er hans kritik. I det lys kan start-60'ernes genre-dekonstruktioner tolkes som en kritik, der forsøger at revitalisere og nytænke elementer af det klassiske filmsprog – mens *Weekend* tværtimod spottende og rituelt udstiller og problematiserer samme klassiske filmsprog. Ironisk nok etableres *Weekend*s massive kritik af filmsproget netop gennem den intensive brug af skrevne mellemtekster. Sammenholder man disse forhold med *Weekend*s sluttekst: 'Fin de cinéma', der annoncerer den filmiske apokalypse, fremstår *Weekend* som Godards håndskrevne nekrolog over filmsproget, som vi kendte det.

Note

1. Senere omtales såvel Eisensteins *Bronenosets Potyomkin* (1925, *Panserkrydseren Potemkin*) og John Fords *The Searchers* (1956, *Forfølgeren*), ligeledes over radioen.

Litteratur

Beranger, Clara (1929). "The Story". In: Tibbetts, John C. (red.): *Introduction to the Photoplay* (1977). Kansas, National Film Society Inc.

Bern, Paul (1929). *The Theory of the Silent Motion Picture*. In: Tibbetts, John C. (red.): *Introduction to the Photoplay* (1977). Kansas, National Film Society Inc.

Esenwein, J. Berg og Leeds, Arthur (1918). *Writing the Photoplay – Revised edition*. Springfield, Mass., The Home Corresponding School.

Freeburg, Victor Oscar (1918). *The Art of Photoplay Making*. New York, Arno Press & The New York Times (1970)

Godard, Jean-Luc (1972). *Weekend (script)*. London, Lorrimer Publishing.

Grodal, Torben Kragh (2000). "Art Film, the Transient Body and the Permanent Soul". In: *Aura*, Vol. VI, 3/2000, Stockholms Universitet.

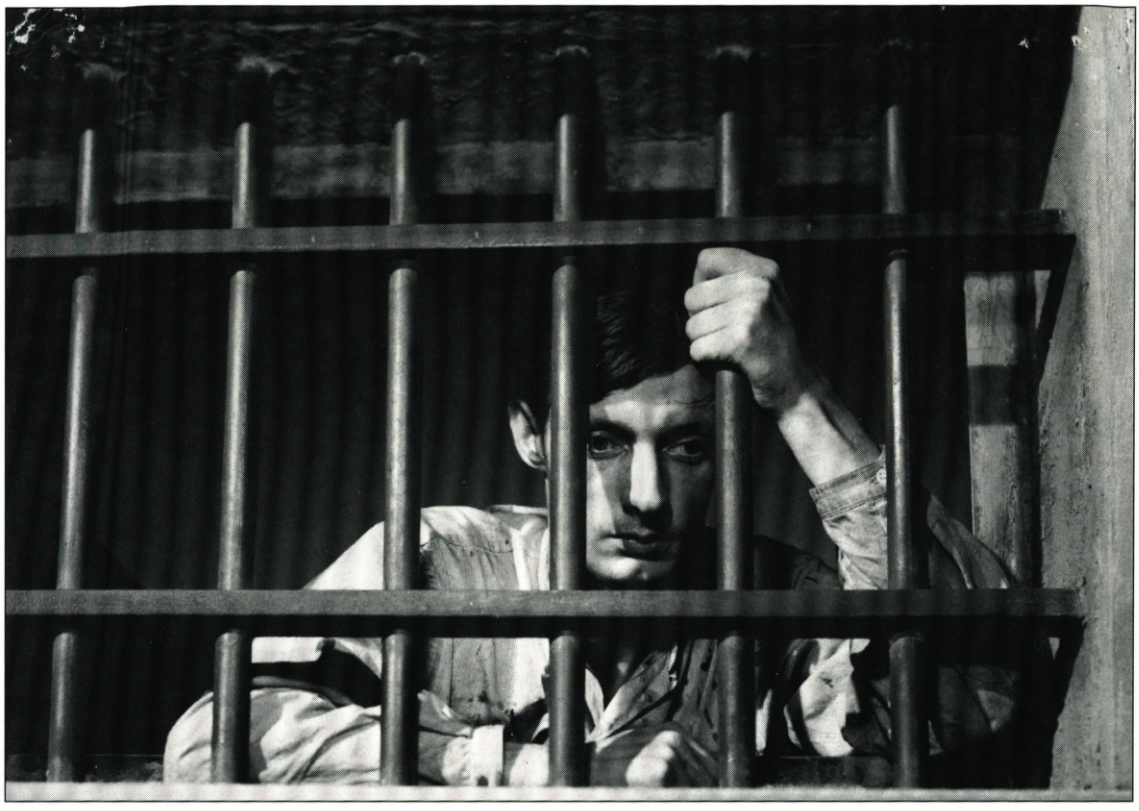
Hamand, Martha Carol (1985): *The Effects of the Adoption of Sound on Narrative and Narration in American Cinema*. Michigan, University Microfilms International.

Liepa, Torey (2005). "The Sound of Silents: Representations of Speech in Silent Film". New York University. (http://web.mit.edu/commforum/mit4/papers/liepa.pdf).

Shklovsky, Victor (1917). "Art as Technique". In: Olsen, Paul (red.): *Russian Formalist Criticism – Four Essays* (1965). Nebraska, University of Nebraska Press.

Sterrit, David (1999). *The Films of Jean-Luc Godard – Seeing the invisible*. Cambridge, Cambridge University Press.

Thomsen, Christian Braad (1971): *Godard – Fra Gangstere til Rødgardister*. København, Film/Rhodos.



François Leterrier som den indespærrede André alias løjtnant Fontaine i Robert Bressons *Un condamné à mort s'est échappé – ou Le vent souffle où il veut* (1956, *En dødsdømt flygter*)

Fortællende fragmenter

Begrænsningens æstetik hos Robert Bresson, brødrene Dardenne og Michael Haneke

Af Kristine Samson

Fortællingen i europæiske film har længe levet en skyggetilværelse. Den opbyggelige historie med moraliserende budskaber synes at være et projekt, man har overladt til den amerikanske drømmefabrik at masseproducere.

Symptomatisk nok arbejder flere europæiske instruktører tilsyneladende på at finde et formsprog, der på én gang er originalt og tager bestik af en afmatningssituation, som den østrigske instruktør Michael Haneke (f. 1942) har beskrevet således: "Europa er træt, både følelsesmæssigt og åndeligt. Man er træt og gammel, og det kan mærkes i produktionerne, der bliver irritationsprojektioner." Den inkarnerede kulturpessimist følger dog sin diagnose til dørs med den mere opløftende konstatering: "Men man kan lave nogle meget raffinerede film alligevel." (cit. Samson og

Munkholm 2004).

I denne artikel vil jeg især fokusere på den franske nestor Robert Bresson (1901-99), de belgiske brødre Jean-Pierre og Luc Dardenne (f. hhv. 1951 og 1954) og førnævnte Michael Haneke. Fælles for disse instruktører er en forkærlighed for, hvad jeg tentativt vil kalde 'fragmentfilmen' eller 'den fragmentariske fortælling', en filmtype, som står i markant opposition til mainstreamfilmens budskabsorienterede fortælling.

Det er film, der på én gang bekræfter Hanekes diagnose og hans prognose: det er netop i ruinerne af den europæiske fortælling, at det stærkeste og mest virkelighedsrettede filmsprog i øjeblikket tegner sig.

Del over helhed. Et af den fragmentariske fortællings væsentligste midler er – som betegnelsen mere end antyder – fragmentet. Nu er alle film naturligvis stykket sammen af fragmenter. Dels er de enkelte indstillinger altid blot udsnit af et større rum, og dels er det aldrig den fulde fortælling, men kun få, privilegerede øjeblikke, vi præsenteres for. Den gængse mainstreamfortælling vil dog i høj grad forsøge at camouflere, at der er tale om sammenstykkede fragmenter ved at sørge for, at det essentielle altid er til stede – at kun det uvæsentlige er klippet bort. På den måde bliver fragmenterne omdannet til byggesten, der sigter efter at få tilskueren til – per automatik – at skabe logiske synteser af de enkelte dele.

Hvad jeg her kalder fragmentfilm, opererer i langt mindre grad med automatiserede syntesedannelser, ligesom de fravælger mainstreamfilmenes implicitte garanti for, at delene 'går op' i sidste ende. Snarere prøver fragmentfilmene at destabilisere det grundlag, vi normalt deducerer os frem til helheder på. Pointen med fragmenterne er således ofte at påpege, at den form for helhedsbillede, vi normalt vil søge at etablere, er om ikke løgn så i hvert fald ikke fyldestgørende som forståelsesnøgle til det emne eller tema, filmen søger at afdække.

Man kan også formulere det sådan, at fragmentfilmen målrettet går i forbøn for *delen*; delen prioriteres over helheden. Fragmentfilmen vil aldrig forsøge at postulere en uproblematisk helhed, men i stedet betone enkeltdelene og derigennem sikre sig, at den entydige udlægning af fortællingen forbliver uopnåelig. Disse film fremstår af samme grund som løsrevne fragmenter snarere end samlinger af narrative byggesten.

Og som vi senere skal se, bliver selve fragmentformen ofte emblematisk for den dybereliggende tematik, filmene er bærere af.

To slags fragmenter. Grundlæggende betjener fragmentfilmene sig (i varierende grad og med forskellig vægtning) af to forskellige fragmentformer, som jeg vil kalde *formelle fragmenter* og *fortællefragmenter*.

Det formelle fragment betegner den måde, hvorpå en instruktør vælger at betone dele frem for helhed gennem bl.a. indramning, kamerabevægelser eller lyd. Robert Bresson betjener sig eksempelvis af formelle fragmenter, når han udelukkende viser sine personers handlinger i udsnit – hænder, der tager penge i *L'Argent* (1983, *Blodpenge*), eller et udsnit af ridderens fod i stigbøjlen frem for at vise hele kroppen i *Lancelot du lac* (1974). Det samme gør han, når han i *Un condamné à mort s'est échappé – ou Le vent souffle où il veut* (1956, *En dødsdømt flygter*) reducerer verden uden for den celle, hvor hovedpersonen holdes indspærret. Hovedpersonen orienterer sig om fængslet via lydene uden for cellen, men filmen nægter os som tilskuere ad-

gang til lydkilderne. Udsnittet vægtes med andre ord højere end helheden.

Den anden fragmentform, fortællefragmentet, har sit udspring i bl.a. Alain Robbe-Grillet, Jean-Luc Godard og Jacques Rivettes eksperimenter med sprængte fortællinger i 60'erne. Her er der tale om påfaldende elliptiske strukturer, hvor filmen f.eks. styrer uden om højdepunkter og handlingsklimakser. Det ses eksempelvis hos den portugisiske instruktør Pedro Costa (f. 1958), når han i sin film *Ossos* (1997), der beskriver det fattige underklasseliv i Lissabons slumkvarterer, vælger at klippe klimakset af et centralt selvmordsforsøg bort og i stedet lade det være op til tilskueren at gætte, hvad der sker. Eller mere markant hos tyske Valeska Grisebach (f. 1968) i debutfilmen *Sehnsucht* (2006), hvor en essentiel utroskabsscene – der ligger til grund for hovedpersonens længsel – helt klippes ud.

Hvad enten de omtalte instruktører betjener sig af den ene eller den anden form (eller begge), har fragmenterne dog altid en konstruktiv funktion: det usynlige eller ikke-tilstedeværende får en abstrakt kommenterende funktion i forhold til det, vi rent faktisk ser.

Robert Bresson. Den moderne europæiske fragmentfilms centrale skikkelse er især kendt for sine nærmest minimale billeder, der hver især holder sig til et meget begrænset udsnit af rummet. I hans *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) ses dette f.eks. ved, at forhøret af Jeanne d'Arc skildres i tre rumligt adskilte indstillinger: et billede af inkvisitoren og resten af domspanelet, et af Jeanne under forhøret og et sidste af hende siddende i sin celle. I ingen af overgangene etableres rumlig sammenhæng mellem de enkelte indstillinger.

Trods denne fragmentering er det dog forkert at sige, at billederne ikke 'taler sammen'. Det gør de, men på et formelt niveau, der er direkte knyttet til filmens tematik. Fragmenteringen understreger nemlig den fundamentale kløft mellem den anklagedes rum og de anklagendes; opdelingen i sfærer bliver således emblematisk for adskillelsen mellem den private, individuelle tro hos Jeanne d'Arc og den normative og fordømmmende overbevisning hos kirkens mænd. Den manglende rumlige helhed bliver altså produktiv, forstået på den måde, at den bærer på en tematisk pointe, snarere end den tilvejebringer fortællemæssige byggeklodser.

Hos Bresson er der således på den ene side tale om et fragmenteret rum i de enkelte indstillinger. Her er det for Bresson alfa og omega, at de *ikke* komponeres med realistisk rumlighed for øje. I sin samling af aforismer om filmens væsen og muligheder, *Notes sur le cinématographe*, skriver Bresson om fragmenteringen af rummet:

> Den er uundværlig, hvis man ikke vil forfalde til repræsentation. Hvis man vil betragte det værende og tingene som adskilte størrelser. Isolere disse dele. (Bresson 1988: 93).

På den anden side skal de isolerede dele også fungere, når de sættes sammen i billedkæder – man skal "gøre dem uafhængige for til sidst at give dem en ny afhængighed," som Bresson udtrykker det (ibid.).

> Hvis et billede, betragtet særskilt, udtrykker noget præcist, altså hvis det bringer en fortolkning med sig, vil det ikke transformere sig i kontakten med andre billeder. De andre billeder vil ikke have nogen indflydelse på det, og det vil ikke have nogen indflydelse på de andre billeder. Hverken aktion eller reaktion. (ibid.: 23)

Den nye afhængighed, instruktøren omtaler, opstår netop, når fragmenterne lader sig læse som dele af en større sammenhæng – og det vil hos Bresson ofte sige

Formalt fragment i Robert Bressons *Pickpocket* (1959)

enten en etisk eller semi-religiøs sammenhæng. En sådan fragmentering af rummet – med bredere tematisk sigte – ses bl.a. i *Pickpocket* (1959).

Hovedpersonen i filmen, Michel, er en nihilistisk enspænder, der – i fuld bevidsthed om, at han gør noget forkert – begynder at stjæle fra tilfældige menneskers lommer for senere at slutte sig til en bande af lommetyve. I en berømt montagesekvens ser vi gruppen folde sig ud med stor professionalisme i en togvogn. Men rummet er her fragmenteret; vi ser alene billedudsnit af hænder, der ubemærket lister værdier ud af folks lommer, tyvekoster, der skifter hænder og føres ind og ud af kupéer, inden de ender hos de ventende bagmænd. Selvom der logisk set er et vist mål af kausalitet mellem billederne, er billedudsnittene vævet sammen på en måde, der umuliggør et komplet overblik over tricktyvenes kneb, endsige deres rumlige indplacering i togvognen.

Ganske typisk for Bresson reorganiseres de formelle fragmenter – en hånd, der lister sig ned i en dametaske, en avis, der bruges som camouflage – ikke som dele, der etablerer indsigt i en overordnet handling. I stedet organiseres fragmenterne af hænderne i en semi-abstrakt collage. Vi får ganske vist en billedkæde, som er visuelt sammenhængende, men den er løsrevet fra fortællingen – den har sin egen dynamik som væsentligste omdrejningspunkt.

På den måde bygger Bresson i *Pickpocket*, som filosoffen Gilles Deleuze (1983: 153) har påpeget det, stykke for stykke et rum op af fragmenter (her en billedkæde)

med det sigte at stille fortællingens helhed op over for fragmentets løsrevne og i den forstand 'betydningsløse' poetik. En poetik, der har sit etiske sidestykke i den amoralske, motivløse kriminalitet, Michel bedriver. Bressons hensigt er kort sagt ikke at fortælle en god historie, så meget som det er at pege i retning af en ny formel måde at bygge en tematisk fortælling op på.

Det særligt karakteristiske ved fragmentfortællingen i Bressons aftapning er, at budskabet fremtræder *i* formen, hvor det i den gængse mainstreamfortælling ville være omvendt – her ville formen være motiveret af budskabet og dermed typisk fungere som støtteben for en moralsk fortælling. Fragmentet bliver således brugt til at skabe en form, en ny billedetik, hvorigennem man kan se tingene på ny og måske skabe en anderledes helhed for den enkelte at gå ind i.

Formel frihedsbegrænsning. En anden af Bressons anvendelser af formelle fragmenter ses som allerede nævnt i *Un condamné à mort s'est échappé*. Her er det rumlige fragment brugt til at illustrere begrænsningen af individets frihed. Aktivisten André er fængslet af nazisterne, og filmen følger hans indædte, møjsommelige planlægning af flugten. Hans store problem er, at han ingen indsigt har i bygningens overordnede grundplan. Hans redning er således betinget af hans evne til at gennemskue helheden ud fra det meget begrænsede udsyn og de spredte lyde, han kan opfange.

Bressons kunstgreb består i – gennem klipning, lyd og kameraindstillinger – at lade vores viden svare nøjagtigt til den indsattes: vi ser, hvordan han møjsommeligt med en bøjet ske filer et hul i muren, og først da han får hul, får vi mulighed for at se ud på gangen. Vi hører stemmerne fra nabocellerne, men er ligesom den indsatte henvist til at gøre os forestillinger om, hvem de andre fanger er, og hvordan de ser ud.

Da vi endelig når til den store flugtdag, distraheres André af en tilbagevendende, udefinerbar lyd, der ikke blot er *offscreen*, men hvis kilde også for os er umulig at identificere. Bresson bryder med den fortællende films grundprincipper ved at gøre denne meningsløse, asymbolske og uafkodelige lyd til det fragment, der for en dødsdømt flygtning bliver afgørende for hans chance for overlevelse.

Det er i det formelle spil mellem afgrænsning og overskridelse, at *Un condamné à mort s'est échappé* bliver til som fortælling. Det er en film så at sige uden handling, en film, som får både form og betydning gennem rammesætning og lyd- og billedmæssige brudstykker.

På tilsvarende vis præsenterer Bressons øvrige film typisk *udsnit* af virkeligheden. En virkelighed, der aldrig vises i sin helhed og derfor virker vanskeligt afkodelig og ofte fremmedgørende i forhold til det private, karakterbundne rum, tilskueren får adgang til. Men det er netop gennem denne ubalance, at det lykkes at etablere en form, der går i dialog med virkeligheden snarere end at indskrive den som et forhåndsdefineret udgangspunkt for forståelsen.

Outsiderens karakterpsykologi. Blandt de instruktører, der mest konsekvent har arbejdet videre med Bressons fragment-æstetik, finder vi den belgiske duo Jean-Pierre og Luc Dardenne. I forhold til Bressons poetiske, langsomme og ofte rørende naturalisme virker deres tonefald dog langt hårdere, mere uroligt og kaotisk. Ligeledes er vi på det tematiske plan rykket tættere på den sociale virkelighed – et trøstesløst Belgien præget af arbejdsløshed, fattigdom

Émilie Dequenne som den hårdtarbejdende teenagepige i *Rosetta* (1999, instruktion: Jean-Pierre og Luc Dardenne)

og postindustrialisme. Men Dardenne-brødrenes ekvilibristiske karakterskildring via formelle fragmenter minder i slående grad om Bressons.

I Dardenne-brødrenes gennembrudsfilm, *Rosetta* (1999), følger vi den forhutlede teenagepige Rosetta, der bor på en campingplads. Vi er vidne til hendes ihærdige kamp for et job og et normalt liv, så hun kan betale regningerne og forsørge sin fordrukne mor. Det er ikke noget let liv; faktisk er filmen bundet op på den manglende integration mellem Rosetta og hendes omgivelser. Og det er her, at det formelle fragment er en central faktor. Det er nemlig ikke mindst gennem den dynamiske brug af fragmenter, der lydligt eller billedmæssigt ligger uden for billedet, at Dardenne-brødrene formidler den manglende integration.

Halsende af sted med samme stakåndethed som Rosettas urolige åndedræt følger kameraet i det meste af filmen i hælene på titelpersonen. Det rystende, håndholdte kamera forsøger at følge med i hendes desperate kamp op ad den sociale rangstige, men formår sjældent at indfange hende fra andet end ryggen eller i glimt på vej ud ad billedrammen. Det gør det både visuelt og psykologisk svært at afkode Rosetta. Tilskueren får simpelthen ikke ordentlig adgang til karakteren, der synes spændt ud i en urolig flakken mellem at være fanget i en socialt ulykkelig situation og en personlig vilje til at bryde ud af den.

I en karakteristisk sekvens ser vi Rosetta flygte fra en knallertlyd, der høres uden for billedets ramme – en larmende knallert, der på det nærmeste dirigerer hendes opmærksomhed rundt i manegen. Kilden

til reallyden er således fraværende, men alligevel sært nærværende; som en udefrakommende, usynlig magt er den konstituerende for den handling, der udspiller sig i billedet. Den stilistiske lighed med sekvensen i *Un condamné à mort s'est échappé* er slående, og den tematiske medbetydning er også parallel: offscreen-lyden skaber en spænding mellem Rosettas frie vilje og de fysiske rammer (læs: den sociale konstruktion), hun er placeret i.

Indsnævret råderum. Også i Dardenne-brødrenes øvrige film er der nær sammenhæng mellem de portrætterede karakterer og filmenes formelle greb. Personerne er – ligesom i Bressons værker – alle outsidere i forhold til det etablerede samfund. De er enten håndværkere eller krejlere, hvis utilpassethed i forhold til omgivelserne bliver katalysator for filmenes drama. Og som i *Rosetta* skildres personernes kamp mod samfundet især ved uroligt kameraarbejde og påfaldende billedbeskæring. Det rolige nærbillede synes at være en umulighed.

Dardenne-brødrenes *L'Enfant* (2005, *Barnet*), der blev tildelt De Gyldne Palmer i Cannes, bruger samme formelle greb, og ikke mindst beskæringer, til at skildre manglende forståelse og integration mellem to unge mennesker – parret Bruno og Sonia.

Filmens hovedperson er den småkriminelle Bruno, der, på trods af at han elsker sin kæreste højt, ikke vil acceptere de moralske og menneskelige forpligtelser, det fører med sig at være blevet far.

Brunos småkriminelle gøremål i starten af filmen skildres gennem hurtig klipning, tidsellipser og abrupte sceneskift. Man får på den måde en fornemmelse af Bruno som en flakkende person uden evne til at være nærværende. Filmen skifter dog tempo i den nøglescene, hvor Bruno af akut mangel på penge beslutter sig til at sælge sin og Sonias søn til børnesmuglere. Bruno skal aflevere barnet i et forladt hus og har fået besked på ikke at have kontakt med bagmændene. Han efterlader som aftalt barnet og gemmer sig i et tilstødende rum. Vi ser ham lure gennem dørsprækken, mens barnet afhentes.

Gennem fragmentering og begrænset udsyn får vi her indtryk af Brunos snævre råderum. Vi ser ikke selve den centrale handlingssekvens, da børnehandlerne afhenter barnet, selvom vi må formode, at Bruno kan se dem. Vi ser således ikke, hvad Bruno ser, men bliver i kraft af det manglende udsyn opmærksomme på, at Bruno fra at have været i centrum – som den aktive part i den hurtigt klippede indledende del af filmen – nu er blevet flyttet til periferien. Han er handlingslammet, begrænset i sit råderum, formelt pacificeret af sin egen forhastede og moralsk forkerte handling. Sekvensen er et godt eksempel på, hvordan rammesætningen og fragmenteringen af fortællingen har indflydelse på vores syn på og forståelse af personerne.

Anerkendelse er en form(s)sag. Som opsummering kan det således konstateres, at både Dardenne-brødrene og Bresson bruger formelle fragmenter til at illustrere en social begrænsning af personernes frie vilje og handlinger. Individet har typisk ikke midler eller position til at kunne etablere sig i fællesskabet, hvad enten dette er moralsk (*Pickpocket*), socialt (*Rosetta*), juridisk (*Un condamné à mort s'est échappé, Procés de Jeanne d'Arc*) eller medmenneskeligt (*L'Enfant*).

I en scene i *L'Enfant* opfordrer Sonia Bruno til at gå med på rådhuset for at 'anerkende barnet', altså påtage sig faderskabet. Men Bruno vil ikke gå ind på samfundets præmisser – han vil ikke selv

anerkendes af systemet. Ligeledes er Rosettas kamp for at få et arbejde en kamp for anerkendelse og 'et normalt liv', som hun udtrykker det.

I Dardenne-brødrenes univers er social anerkendelse i mere end én betydning en form(s)sag. Personernes handlinger og vilje til at stritte imod den misère, de ofte er sat i, skildres gennem formen, mere specifikt den abrupte klipning, det rystende kamera og den rå billedbeskæring. Dermed skabes en begrænsningens æstetik, hvor klipning, rammesætning og kameraets kamp med at indfange personerne bliver et direkte udtryk for filmens tematiske drama: individets kamp mod samfundet. Det er en formel form for socialrealisme, der tillige markerer den enkeltes 'kamp mod den generelle fortælling'.

Den narrative, rumlige eller perspektiviske begrænsning af personernes råderum har – i de mest vellykkede af filmene – som nævnt en forfriskende etisk tilgang som sit opbyggelige afkast. De formelle begrænsninger er med til at tegne et billede af social ulighed eller moralsk deroute i et postindustrielt Europa, der er ved at falde fra hinanden. I både konkret og metaforisk forstand handler det således om, hvad der er inden for og uden for billedet. Det handler om dialektikken mellem fastlåsning og frihedstrang – og måske i sidste ende om, at billedet ikke kan blive helt og stabilt, førend den sociale eller moralske kontekst er blevet det.

Hanekes fortællefragmenter. Det er samme strategi, østrigske Michael Haneke tager udgangspunkt i i sine film. Ligesom både Bresson og Dardenne-brødrene dyrker Haneke de formelle fragmenter – ikke mindst i kraft af hård klipning og aktiv brug af *offscreen*. Men hans fragmentbrug omfatter ikke kun formelle stilgreb. Også hans fortællestrategi er i mange tilfælde bevidst fragmentarisk.

Hanekes sigte er at etablere et handlingsfragment, der unddrager sig integration i fortællingen som helhed og derigennem bliver del af en afsværgelse af symbolik og skræddersyede budskaber. Hos Haneke går fortællestrategien kort fortalt ud på at konstruere en slags tilfældighedens kronologi, der som virkelighedsafspejlende form kan tjene til at binde de enkelte fortællefragmenter sammen.

Gennem hele sin efterhånden omfangsrige produktion (ni spillefilm og adskillige tv-produktioner) har den politiserende samfundsrevser konsekvent beskæftiget sig med den europæiske virkelighed – og ikke mindst de moralske og etiske konsekvenser, det har, når samfundet holdes sammen af medierne med deres lemfældige omgang med virkeligheden. Hanekes film er på samme tid en samfundskritik og en mediekritik – de protesterer mod den måde, vi er blevet vænnet til de homogene fortællingers sømløse formsprog på. Ifølge Haneke må fortællingens fragmentering betones, hvis hverdagens barske realiteter skal skildres i en form, der mimer den.

Tilfældighedens kronologi. Med sine tre første film, den såkaldte *Vergletscherung-Trilogie* eller 'tilfrysningstrilogi', har Haneke det overordnede sigte at sætte spørgsmålstegn ved den fremstilling af vold, man møder i medierne. Historierne i de tre film, *Der siebente Kontinent* (1989), *Benny's Video* (1992, *Bennys video*) og *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994), er alle hentet fra voldsomme forsidehistorier. Men Haneke ønsker ikke at pirke til vores sensationslyst. I stedet prøver han at vise virkeligheden 'umedieret' for derved at få tilskueren til at reflektere over sin egen position i forhold til de voldelige billeder:

Fragment af en ufuldstændig fortælling: Lukas Miko som studenten Maximilian B., der uden åbenlys grund begår massedrab i en bank i *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994)

> Spørgsmålet er ikke: 'Hvordan viser jeg volden?' Det er snarere: 'Hvordan viser jeg tilskueren hans position i forhold til volden og dens repræsentation?' (cit. Frey 2003, upag.).[1]

Midlet til at omgå medieringen bliver netop fragmentet. I det følgende vil jeg fokusere på trilogiens sidste film, der i tematik og stil på mange måder kan sammenlignes med Gus Van Sants *Elephant* (2003).

I *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* er Hanekes fragmentering af handlingen nærmest altoverskyggende. Historien om en ung studerende, der tilsyneladende umotiveret plaffer en flok tilfældige mennesker ned i en bank, er i den østrigske instruktørs hænder blevet til en række usammenhængende brudstykker af de impliceredes hverdag forud for den voldelige episode. Det sker vel at mærke på en måde, så der ikke skabes den mindste fornemmelse af årsagssammenhænge mellem handlinger, personer eller begivenheder.

Der er med andre ord ingen god historie, der kan aflede tilskueren, ej heller nogen samlende årsagsfortolkning, der kan tjene til beroligelse bagefter. Ud fra filmens flerstrengede struktur kunne nogen måske nok foranlediges til at kalde filmen for en tidlig multiplot-film, men Hanekes stil er for nihilistisk til at kunne favne nogen som helst form for skæbnetolkning eller dybere fællesskab mellem karaktererne. Det eneste, der binder filmens 71 handlingsfragmenter sammen, er, at de skildrer forskellige mennesker, der alene ved tilfældets ugunst befinder sig i en bank på netop det tidspunkt, da en skudepisode finder sted.

Typisk for hans tidlige og radikale tilfrysningsstil opererer Haneke således ikke med at formidle et psykologisk traume eller motiv, sådan som han eksempelvis gør det i de senere *La Pianiste* (2001, *Pianisten*) og *Caché* (2005, *Skjult*). I stedet er hans fragmentariske fortælleform stærkt anti-melodramatisk. Intet forløses, hverken gennem afdækning af personernes motiver eller gennem en moralsk domfældelse over deres handlinger. Fragmenterne får med andre ord ikke lov til at 'gå op' – de forbliver fragmenter af ufuldstændige fortællinger.

Haneke distancerer sig herigennem fra den kausalt orienterede måde, vi normalt omgås med virkeligheden på – særligt under påvirkning af den form for medieformidling, som Haneke betragter som utilstrækkelig og i værste fald løgnagtig. Skal filmen undgå nyhedsmediernes faldgrube, bør den nødvendigvis levere budskabet uden at opridse det i betryggende kæder af årsager og virkninger. Og netop derfor er handlingsfragmenterne hos Haneke sat sammen, så de ikke etablerer en sammenhæng, men udelader de linjer, der kan forklare omstændighederne.

Når koden er ukendt. Den konsekvente brug af fortællefragmenter ses også i Hanekes første franske film, *Code inconnu*

Angst og kommunikationssammenbrud i Michael Hanekes *Code inconnu* (2000, *Kode ukendt*)

(2000, *Kode ukendt*), der bærer den sigende undertitel *Récit incomplet de divers voyages* – 'ukomplet fortælling om forskellige rejser'.

Et af Hanekes varemærker er, at hans personer ikke undergår en udvikling, men i stedet er placeret i en række situationer, der ikke virker restløst integreret i filmens overordnede handling. Og *Code inconnu* er på mange punkter den af Hanekes film, der mest konsekvent og kompromisløst bruger handlingsfragmentet til at etablere den særlige form for formel realisme, der understøtter hans samfundskritiske filmprojekt som helhed.

Akkurat som i *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* følger vi her en række hverdagsscener, denne gang i Paris i stedet for Wien. Scenerne er typisk situationsbilleder, der placerer os *in medias res* i centrum af en konflikt af social eller etisk karakter. De er alle filmet i realtid og består typisk kun af en enkelt indstilling.

I *Code inconnus* åbningscene ser vi eksempelvis kvinden Anne (Juliette Binoche), der bliver involveret i en konflikt mellem en sort fyr og en hjemløs på gaden. Som situationen udvikler sig, forsøger hun dog at stikke af fra konflikten. Og her ser vi Hanekes mest karakteristiske stilgreb for første af mange gange i filmen: han forlader scenen, netop som den er ved at udvikle sig, og lader i stedet kameraet følge med Anne. Konsekvensen er, at vi som tilskuere aldrig får nogen forløsning. Vi hører i nogen tid konflikten fortsætte *offscreen* (endnu et tilbagevendende Haneke-greb[2]), men bliver først ledt ind i den igen, da Anne beslutter sig for at gå tilbage.

På det tematiske plan tegner *Code inconnu* et bredt billede af, hvordan manglen på et fælles forståelsesgrundlag ofte fører

til konflikter – både på gadeplan som i indledningssekvensen og på globalt niveau. Den manglende integration af forskellige kulturer og sprog skaber konstant spændinger, som det – hvis der blot fandtes et fælles sprog, en fælles kode – måske ville være muligt at kommunikere sig udenom. Men en sådan kode findes ikke; den er, som titlen anfører, ukendt.

Filmen præsenterer imidlertid ikke denne nedslående morale som resultatet af en rationel dissektion af samfundet, ligesom den ikke får karakter af et budskab, der udtrykkes gennem en hovedpersons udvikling eller en alvidende fortællers formaninger. Netop fordi en homogen fortælling vil basere sig på illusionen om en fælles kode, et kollektivt forløsningens sprog, er en sammenhængende fortælling ikke mulig i *Code inconnu*.

Snarere skaber filmen gennem sin fragmentariske stil et alternativ til den globaliserende, helhedsskabende fortælling. Fortællefragmenter (narrativ undvigelse af klimakser) og formelle fragmenter (brug af *offscreen space*) bruges til at vise, hvad der sker på et socialt og etisk plan, når vi ikke har det samme sprog. Nemlig at det samfund, der ellers burde fungere som fællesskab, i stedet opfattes som en mystisk uigennemskuelig logik, der ligger uden for den enkeltes rækkevidde.

Også tilskueren får dette at mærke, når handlingstråde brat klippes over, og forløsningens håndtag synes at være gået endegyldigt i baglås. På den måde får Haneke med sin anti-kommunikative fragmentform indirekte, men effektfuldt peget på nogle af socialitetens brudflader.

Den fragmenterede europæiske virkelighed. Den belgiske billedteoretiker Stéfan Leclercq har i forbindelse med Bressons fragmenter slået til lyd for, at filmmagerens opgave ikke er at gengive virkeligheden, men at placere billedelementerne så favorabelt, at det er muligt at skabe forbindelser mellem dem. Ikke som en trofast reproduktion af virkeligheden, men som en måde at *skabe* den på:

> Billedet er ikke længere centrum for handlingen. Det er derimod detaljen, udsnittet af den virkelighed, der overgår enhver ramme. I det fortællende fragment er der aldrig en handling, der udfoldes, men en virkelighed, der udtrykkes – som de konflikter, der ligger mellem det private og det fælles, det almengyldige og det partikulære. (Leclercq 2003: 6)

Som vi allerede har set, er fragmentformen i den nyere europæiske film et fænomen, der i høj grad rækker tilbage til Bressons billedæstetik. At fragmentet som form desuden er et fænomen, der kan iagttages i andre varianter, og som kulturhistorisk er forbundet med en særlig form for formel realisme i europæisk kunst, er en anden diskussion. Men det er dog på sin plads at bemærke, hvordan fragmentformen ikke tilhører den gode røverhistories område, men tværtimod – som det fremgår af bl.a. Haneke, Dardenne-brødrene og Valeska Grisebachs film – passer som fod i hose til beskrivelsen af de barske realiteter og dilemmaer, vi kender fra virkeligheden uden for biografsalen.

Sammenlignet med den fortrinsvis amerikanske multiplot- og multiprotagonist-film, der umiddelbart også synes at gøre brug af en sprængt fortælleform – man kunne i flæng nævne Emilio Estevez' *Bobby* (2006), Paul Thomas Andersons *Magnolia* (1999) og Alejandro González Iñárritus *21 Grams* (2003, *21 gram*) – er den fragmentfortælling, som udfolder sig i Europa i disse år, karakteriseret ved *ikke* at ville binde stumperne sammen i et overordnet skæbnefællesskab. Tværtimod peger den fragmentariske fortælling ofte på den

uløste konflikt mellem del og helhed – på såvel det samfundsmæssige niveau som på filmens eget formelle plan.

Noter

1. Som Haneke selv har sagt om trilogien: "I de tre film handler det ikke om vold, det handler *blandt andet* om vold. Jeg tror lige så meget, at det drejer sig om, hvordan folk omgås årsagerne og følgerne af vold; hvordan de tackler skyld." (cit. Grabner, Larcher og Wessely 1996: 13, min kursivering).
2. Med Hanekes egne ord: "Som instruktør er det en af mine pligter at benytte mig af *offscreen space*. En film er mere end billedet. Både i lyden og i billedet er der en illusion af kompleksitet. Og da man alligevel kun kan vise små fragmenter af lyd og billede, er det med dem, man bliver nødt til at skabe en virkelighed. Så det er bestemt en metode, jeg bruger i alle mine film. Det, man ikke ser, filmens *offscreen space*, er lige så interessant som det, man ser." (cit. Samson og Munkholm 2004).

Litteratur

Bresson, Robert (1995). *Notes sur le cinématographe*. Paris, Gallimard.

Deleuze, Gilles (1983). *Cinéma. I. L'Image-mouvement*. Paris, Éditions de Minuit.

Frey, Mattias (2003). "Michael Haneke". http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/haneke.html

Grabner, Franz, Larcher, Gerhard og Wessely, Christian (red.) (1996). *Utopie und Fragment: Michael Hanekes Filmwerk*. Thaur, Kulturverlag.

Leclercq, Stéfan (2003). *La métaphysique des films érotiques de Robert Bresson*. Mons, Sils Maria.

Samson, Kristine og Munkholm, Thure (2004): "Jeg vil gnide salt i samfundets sår" (interview med Michael Haneke). In: Filmmagasinet Mifune nr. 4, juni-juli 2004.

Der dvæles ofte ved pauser i fortællingen og ved de fysiske omgivelser i Hirokazu Kore-edas film. Her i den billedskønne samurai-fortælling *Hana* (*Hana yori mo naho*, 2006)

Mellemrum og fantasmagorisk lys

Karakterforladte rum hos Yasujiro Ozu og Hirokazu Kore-eda

Af Peter Skovfoged Laursen

Yasujiro Ozu (1903-63) udgør lidt af et mysterium i filmhistorien. Gennem konsekvent reduktion af sine virkemidler skabte den japanske instruktør et filmsprog funderet på en lille håndfuld særprægede teknikker, som han især perfektionerede i sine efterkrigstidsfilm. Hans lave, statiske kameraposition og personernes frontale henvendelse til kameraet i dialogsituationer er blot et par eksempler på hans ukonventionelle stilistiske greb.

Disse greb har skabt forundring blandt vestlige kritikere. Ozu er således både blevet hyldet som 'filmkunstens ypperste formalist' (Schrader 1972: 22) og kritiseret for sit 'frosne akademiske filmsprog' (Burch 1979: 173).

Hvad der især har vakt undren og spe-

kulation er Ozus brug af 'tomme indstillinger' – billeder af løsrevne objekter eller gader og korridorer blottet for identificerbare karakterer – som optræder i overgangen mellem scener (og undertiden inden for den enkelte scene).

Jeg vil i det følgende bruge betegnelsen 'karakterforladte rum' frem for 'tomme sekvenser', fordi sekvenserne – som det vil fremgå – på ingen måde kan siges at være tomme. Termen 'karakterforladte' skal altså heller ikke forstås som 'intetsigende', men refererer til manglen på handlingsbærende personer i sekvenserne. Skønt der i mellemsekvenserne undertiden optræder mennesker, er disse ikke del af filmens centrale persongalleri, dens karakterer.

Yndere af mellemrummet. Men hvad laver så disse karakterforladte rum inde midt i en narrativ film? Fra et plot-orienteret perspektiv rummer de kun ubetydelige begivenheder, hvis tilstedeværelse det er svært at finde motivering for i filmens fremadskridende handling. Men alligevel er disse rum noget af det, man husker allerstærkest fra en Ozu-film. Måske netop fordi de ved deres stoflighed, lyrisme og æstetiske overskud synes at række langt ud over en snævert narrativ funktion.

Det er da også især i eksperimentalfilmens historie, at karakterforladte rum har haft deres naturlige plads. Her, hvor fortællingens tyranni er sat i bero, kan instruktørerne slå sig løs i 'dehumaniserede' rum, som det f.eks. ses i Michael Snows *La région centrale* (1971), hvor et kamera monteret på en mekanisk arm filmer et mennesketomt landskab fra utallige vinkler i tre timer.

I den plotbaserede spillefilm udgør de karakterforladte rum derimod et paradoks. På den ene side fremstår de frigjort fra fortællingen, fordi ingen af filmens karakterer er til stede. På den anden side signalerer deres blotte tilstedeværelse, at de bør tolkes i forhold til fortællingen.

Flere europæiske spillefilminstruktører har arbejdet med karakterforladte rum. Det gælder ikke mindst Michelangelo Antonioni med hans udstrakte brug af *temps mort* – død tid – som nåede sit ekstravagante klimaks i *L'eclisse* (1962, *Ukendte nætter*), der afsluttes af en syv minutter lang montage af billeder af et forstadskvarter.

Ingen vestlig instruktør har dog benyttet sig så systematisk af karakterforladte rum som Ozu, der adskiller så godt som hver eneste scene fra den næste ved hjælp af tomme korridorer, dampende skorstene, anonyme mennesker, farvestrålende neonskilte. Denne strukturelle systematik kombineret med indskrivningen af Ozu i en specifikt japansk kulturtradition har medvirket til at give overgangssekvenserne en eksotisk aura i den vestlige filmkritik.

Denne artikel vil se nærmere på både de karakterforladte rum og deres reception. Det centrale analyseobjekt vil være Ozus sidste film, *En eftermiddag i efteråret* (*Samma no aji*, 1962), men for at perspektivere analysen og nuancere spørgsmålet om kulturspecificitet vil jeg også kigge på en anden japansk instruktør, der benytter karakterforladte rum som overgange. Det drejer sig om Hirokazu Kore-eda (f. 1962), der i 1995 spillefilmdebuterede med *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*). Filmkritikeren Roger Ebert ser i sin anmeldelse af filmen ligefrem Kore-edas karakterforladte rum som en hyldest til Ozu (Ebert 1997).

Hvorvidt Kore-edas brug af karakterforladte rum er tænkt som en *hommage* til Ozu, eller den beror på deres fælles japanske kulturbaggrund, er ikke til at sige med sikkerhed. Interessant er under alle omstændigheder den måde, hvorpå Kore-eda

har formået at bruge de karakterforladte rum på en måde, der både tematisk og æstetisk adskiller sig fra Ozus. Forskellene vender jeg senere tilbage til.

I de næste par afsnit skal det primært handle om de overordnede træk ved de karakterforladte rums funktion – og nogle af de kulturelle analogier, der er forsøgt anvendt til at forklare den.

Grafisk navigation i rum. Handlingsmæssigt tager *En eftermiddag i efteråret* sit udgangspunkt i en klassisk Ozu'sk konflikt: bruddet mellem far og datter. Hirayamas giftemodne datter bor stadig hjemme hos faderen, der er enkemand. Ingen af dem ønsker at blive skilt fra hinanden, men efterhånden som filmen skrider frem, bliver Hirayama stadig mere bevidst om, at datterens afrejse er nødvendig for at sikre hendes fremtidige lykke.

Det er umiddelbart svært at se, at filmens karakterforladte rum skulle have en narrativ funktion. Ganske vist udgør mange af sekvenserne pendanter til den klassiske films *establishing shots*, hvor lokaliteten for en scene etableres. Ozu kan f.eks. finde på at afbilde et skilt eller en korridor, vi genkender fra tidligere i filmen. Men alene antallet af indstillinger i de karakterforladte sekvenser peger på, at funktionen ikke svarer til det klassiske etableringsskuds. Ozus overgangssekvenser indeholder typisk tre til seks indstillinger, og deres informationsværdi hvad angår kausalitet og tid er påfaldende ringe. I stedet for at udpege en specifik lokalitet starter sekvenserne ofte med billeder af umiddelbart uvedkommende bygninger, gader og skilte.

David Bordwell har i bogen *Ozu and the Poetics of Cinema* lavet en imponerende stilistisk analyse af overgangssekvenserne, hvor han demonstrerer, at de indgår i, hvad han kalder en *dominant-/overtoneprocedure*. Den beror på, at hver enkelt indstilling indeholder to eller tre distinkte 'komponenter' – det kan være alt fra osende fabriksskorstene eller et neonskilt til en flaske saké – hvoraf én altid har en mere fremtrædende position end de andre. Denne dominant fungerer som bindeled til den følgende indstilling, hvori den også optræder. I løbet af en længere billedsekvens kan der, demonstrerer Bordwell, være flere komponenter, som på skift antager den dominerende rolle som bindeled.

Ozus karakterforladte rum er således ikke tilfældige, men hænger sammen på subtil og grafisk kompleks vis. Hvor den klassiske filmfortælling sammenkæder sine billeder gennem en kausalt orienteret aktion/reaktions-struktur, så er Ozus strategi en ikke-kausal måde at navigere i tid og rum på.

***Renga* og *ma*.** Hirokazu Kore-eda benytter i *Maborosi* en tilsvarende strategi. Filmen handler om den unge, lykkeligt gifte kvinde Yumiko, hvis mand, Ikuo, en dag begår selvmord ved at gå ud foran et tog. Yumiko er knust af sorg og tvivl over mandens uforklarlige selvmord. Hun gifter sig flere år senere med en anden mand, Tamio, og flytter til et afsidesliggende fiskeleje, men mindet om Ikuo forfølger hende stadig og forhindrer, at hun kan genetablere en lykkelig tilværelse.

Kore-edas karakterforladte sekvenser er ofte kortere end Ozus og ikke styret af samme strenge formalisme, men han sammenkæder ligeledes billederne ved at skabe associationer mellem den fysiske verdens komponenter. En overgangssekvens til brylluppet mellem Yumiko og hendes nye mand begynder med billedet af en bleg husmur med en rød postkasse til højre og et vindue til venstre. Det næste billede viser en række sko inde i huset, mens vi på

lydsiden hører muntre stemmer. Vinduet, hvorigennem man kunne skimte husets interiør, har med andre ord fungeret som bindeled. Kameraet dvæler nu ved skoene, indtil en person passerer forbi øverst i billedfeltet. Først da bliver man som tilskuer klar over, at muren bag skoene faktisk leder op til en døråbning. Og Kore-eda klipper herefter ind til selve festen, som tilsyneladende foregår bag døråbningen.

Denne grafiske sammenkædning af billeder minder på mange måder om den såkaldte *renga*-digtning, der fandt sin form inden for det japanske hof og i det 15. og 16. århundrede blev den mest prominente genre i japansk litteratur. På engelsk kaldes renga-digtningen for *linked verse*. Digtformen udmærker sig ved, at den skabes af en gruppe mennesker i fællesskab. De enkelte strofer består af et fast mønster på 5+7+5 stavelser (alternativt 7+7 stavelser), og hver deltager skal komponere en strofe, som er forbundet med den forrige deltagers sidste verslinje (Ueda 1967). Selve sammenkædningen kan ske efter forskellige retningslinjer. Enten kan et ord fra den foregående verslinje gentages, eller en bestemt betydning, stemning eller kontrast kan skabe forbindelsen.

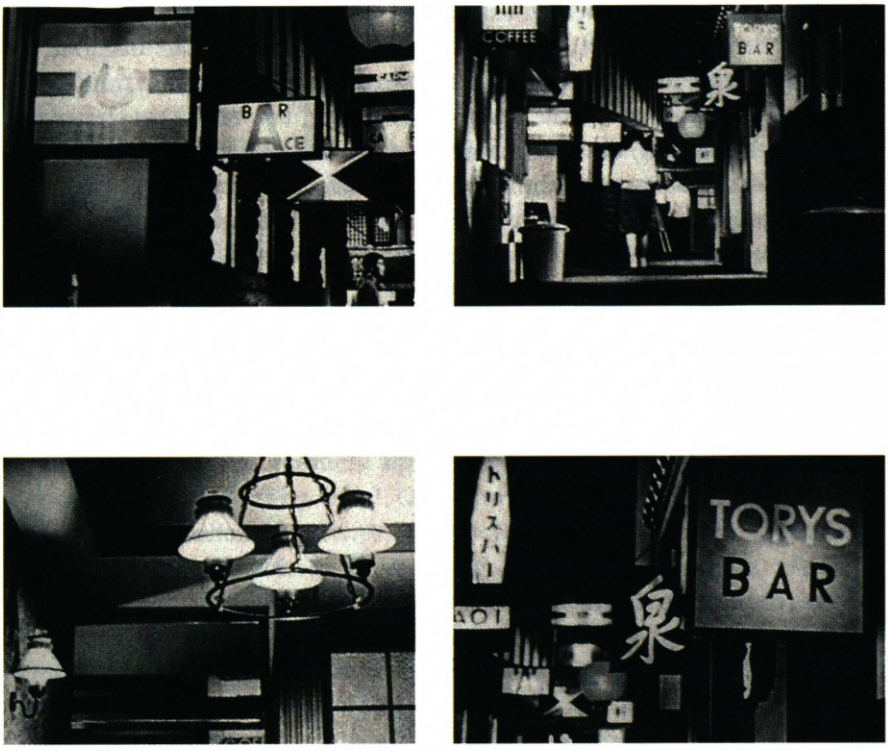
Yasujiro Ozu har personligt sammenlignet filmklipning med renga, som han bl.a. selv dyrkede i britisk krigsfangenskab under Anden Verdenskrig. Og med sin ordleg og sine stemningsoverlap kan renga udmærket ses som det poetiske sidestykke til de grafiske associationsprincipper hos både Ozu og Kore-eda.

Men renga-digtningen er blot en af mange kulturelle analogier, der er søgt benyttet til at forklare de to japanske instruktørers forkærlighed for karakterforladte rum. En anden analogi finder vi i det japanske begreb *ma*, der betegner intervallet mellem to størrelser. Hvor vi i Vesten betragter rummet som en 'beholder', objekter potentielt kan placeres i, fremhæver *ma* 'den rene tomhed'. I *ma* vies overgangen, grænsen og marginen en opmærksomhed, som er fraværende i vestlig tænkning. Denne tomhedsæstetik kan genfindes i alt fra japanske blomsterarrangementer, hvor tomheden mellem grenene er en integreret del af formen, til malerkunstens *one-corner style*, hvor kun et enkelt hjørne af kanvasset bliver malet, mens resten forbliver blankt. Tomheden er ikke blot en umalet baggrund, men en integreret del af maleriet.

Zen og kunsten at stå stille. Noël Burch tager i sin bog *To the Distant Observer* udgangspunkt i denne tomhedsæstetik i et forsøg på at forklare Ozus overgangssekvenser. Med reference til den traditionelle japanske poesis såkaldte *pillow words* kalder han overgangssekvenserne for *pillow-shots*. Et *pillow word* er et konventionsbundet tillægsord (eller attribut til et ord), som skaber et hvilested eller en pause i digtet. Det udfylder med andre ord en verslinje og skaber *ma* inden for verset.

Kernen i et *pillow-shot* ligger ifølge Noël Burch i dets ekstra-diegetiske *stilstand*. Derfor koncentrerer hans analyse sig om stillebener, hvor ingen bevægelse finder sted. Problemet er blot, at mange af instruktørens overgangssekvenser faktisk indeholder bevægelse – f.eks. i form af en person, som krydser en korridor eller slingrer beruset ned ad en gade. Dette forhold undlader Burch at grave i.

I forlængelse heraf bliver det uklart, hvad han i det hele taget mener med ekstra-diegetisk. Er diegesen fortællingens spatio-temporale verden, eller er den forbeholdt scener med fysiske handlinger? Burchs brug af begrebet *pillow-shot* bliver på den måde ulden. Fokus er så meget på den kulturelle analogi, at den specifikke



En karakteristisk mellemsekvens fra Yasijiro Ozus *En eftermiddag i efteråret* (*Samma no aji,* 1962)

kontekst havner i den blinde vinkel.

Edward W. Said har i sine mange studier af orientalisme vist, hvordan man altid angriber en anden kultur med sin egen kulturs målestok. Receptionen af Ozu i Vesten er et eksempel på, hvordan det ikke altid udgør en forandring til det bedre, når kritikken prøver at tage de fremmede, kulturspecifikke briller på. Der er næppe nogen asiatisk instruktør, som har været udsat for flere halsbrækkende quasi-japanske fortolkninger end Ozu. Lad os se på endnu en af slagsen.

Transcendentale rum. En af de mest toneangivende tidlige studier af Ozus film er Paul Schraders bog *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Schrader argumenterer her for eksistensen af en 'transcendental stil' hos Ozu; en stil, som gennem bestemte greb – kameravinkler, dialog, klipning – udtrykker det transcendentale eller guddommelige.

Der er ifølge Schrader tale om en transkulturel filmform, som man ligeledes kan finde hos Bresson og Dreyer, men i Ozus tilfælde kæder forfatteren det transcendentale sammen med den zenbuddhistiske religion. Ifølge Schrader har zenbuddhismen gjort den transcendentale oplevelse til en etableret del af den japanske kultur, og han fremhæver i den forbindelse, hvordan Ozus film har overført traditionel japansk tænkning og kunsttradition til det moderne filmmedie.

Den transcendentale stil udspringer ifølge Schrader af en afpsykologisering af personerne, der simpelthen er drænet for følelser og psykologiske nuancer. Han tager udgangspunkt i det zenbuddhistiske

begreb *mu*, som udtrykker en negation eller et tomrum[1]. *Mu* er i zen synonymt med oplevelsen af *satori*: selve oplysningen og erkendelsen af altings tomhed.

Schrader finder i Ozus overgangssekvenser (som han kalder 'codaer') et udtryk for *mu*. Han finder, at de opfylder samme formål, som *mu* gør mellem stenene i den berømte Ryōan-ji-have; mennesket er antydet, men aldrig til stede, hvilket afstedkommer en følelse af længsel og ensomhed hos betragteren.

Schrader mener endvidere at kunne påvise, hvordan zenbuddhismens fire uoversættelige stemninger – *sabi*, *wabi*, *aware* og *yugen* – kommer til udtryk i Ozus tomme indstillinger. Når vesterlændinge har svært ved at genkende de fire stemninger i Ozus film, så er det, siger Schrader, fordi vi er bundet til vestlig psykologisk realisme. Værdien af Schraders analyse er dog ikke mere kulturelt betinget, end at en japansk filmforsker som Mitsuhiro Yoshimoto ryster på hovedet af postulaterne:

> Jeg kender ikke til eksistensen af et troværdigt studie, som udlægger nuancerne mellem *wabi*, *sabi*, *aware* og *yugen* i Ozus film. Og jeg har endnu ikke mødt en japaner, som kan opfange det subtile skift fra *wabi* til *aware* og *yugen*, som fremmanes af det berømte billede af vasen i *Late Spring*. (Yoshimoto 2000: 15)[2].

Der hersker næppe nogen tvivl om, at Ozu var præget og inspireret af japansk kunst og kulturhistorie, men at hans originalitet skulle ligge i en direkte konvertering af en specifik form for religiøsitet til filmstilistik, kan næppe siges at være godtgjort.

Hvis man ønsker højtsvungne spirituelle forklaringer på Ozus karakterforladte rum tilsat eksotiske krydderier, så er Schraders teori muligvis kærkommen. Men som akademisk studie kommer den uvægerligt til kort, fordi den aldrig prøver at løse uklarheder logisk, men hele tiden undslipper ved at henvise til zenbuddhistisk ambivalens.

Tematiske understrømme. Analogierne til den japanske kulturarv giver os måske nok en vis forståelse for kompleksiteten af Ozus karakterforladte rum, men de giver kun begrænset indblik i sekvensernes tematiske relevans i forhold til fortællingen – altså deres kontekstspecifikke funktion. Det skyldes naturligvis ikke mindst, at flere af de allerede omtalte kritikere er af den opfattelse, at sekvenserne reelt ikke *har* tematisk betydning. I David Bordwells neoformalistiske optik er sekvenserne mestendels en perceptuel leg med tilskueren, mens Noël Burch som nævnt mener, at de ligger uden for diegesen.

I den modsatte lejr er der dog også kritikere, som mener at kunne finde meningsfuld symbolik i sekvenserne. Kathe Geist er således i sine to essays "Yasujiro Ozu: Notes on a Retrospective" og "Narrative Strategies in Ozu's Late Films" meget optaget af en tematisk og symbolsk læsning af Ozu. Hendes tilgang er udpræget auteurteoretisk, idet hun hæfter sig ved genkommende elementer i sekvenserne fra film til film. Tilstedeværelsen af røg og vasketøj bliver i hendes fortolkning til symboler på livets flygtighed, mens billeder af korridorer, gange og tog symboliserer en overgang/passage mellem to stadier i personernes liv.

Et par nedslag i *En eftermiddag i efteråret* antyder dog, at Geists læsning siger mere om hendes metode end om analyseobjektet. F.eks. er det svært at se, hvordan den røgfyldte åbningsscene med fabriksbygninger skulle kunne symbolisere livets flygtighed. Tværtimod tjener de rygende skorstene og maskiner til at lokalisere hovedpersonen Hirayama som del af den hastigt voksende industrikultur.

I en anden overgangssekvens, der for-

binder en scene i golfklubben med sønnen Koichis lejlighed, optræder et tog. Men intet i konteksten underbygger, at dette tog skulle symbolisere en overgang mellem to faser i personernes liv. Hvad man derimod bemærker, er, hvorledes toget synes at køre tværs gennem boligkvarteret – en understregning af urbaniserings- og moderniseringsprocessens fremskredne stadie.

Geists analyse viser, hvor risikabelt det kan være at tildele et genkommende element universel betydning. Når den tematiske eller symbolorienterede læsning tager udgangspunkt i et på forhånd fastlagt konnotationsmønster, kan man være temmelig sikker på at overse den kontekstspecifikke betydning.

På den anden side ville det være forkert at hævde, at overgangssekvenserne generelt skulle være lænset for symbolik eller tematisk betydning.

Tag for eksempel Ozus genkommende sammenkædning af ægteskab og død. Dette tema bliver allerede udfoldet i film som *Late Spring* (*Banshun*, 1949) og *Equinox Flowers* (*Higan-bana*, 1958), og i *En eftermiddag i efteråret* lader Ozu sin hovedperson verbalisere det ganske konkret. Da Hirayama efter datterens bryllup træder ind på et værtshus, spørger barpigen, om han har været til begravelse. Hertil svarer Hirayama: "Det kan man godt sige."

To overgangssekvenser i samme film understreger sidestillingen af ægteskab og død. Den første sekvens kommer, da familien har begivet sig af sted til brylluppet, og kameraet dvæler ved datterens efterladte værelse badet i sollys. I den anden og afsluttende sekvens genfinder vi det samme rum, men nu hyllet i mørke skygger, mens Hirayama bedrøvet og ensom stirrer op ad trappen. Rent visuelt udtrykker Ozu i disse to sekvenser ironien i, at datterens indgang til et nyt liv (ægteskabet) går over Hirayamas ensomhed – med døden ventende i sidste ende.

Nyt og gammelt. Det japanske samfunds stormende moderniseringsproces er som allerede antydet et centralt tema i *En eftermiddag i efteråret*. Sønnen Koichi og hans kone er fuldstændig opslugt af den nye forbrugerkulturs materialistiske glæder og bekymringer. Han forelsker sig kælent i et par MacGregor-golfkøller og begynder at opføre sig barnagtigt, da han opdager, de ikke har råd til at købe dem. Børn har parret heller ikke råd til, men de snakker konstant om at låne penge af Hirayama til et nyt køleskab og andre forbrugsgoder.

Ozu lader denne forbrugerfetichisme afspejle sig i flere af de karakterforladte rum, hvor enorme reklameskilte knejser over byen.

Ligeledes finder vi en kommentar til konflikten mellem tradition og modernitet i en overgangssekvens, der leder til en scene i den gamle lærer Sakumas spisested. I denne kontekst udgør overgangsbillederne af industriel slum og fattigdom en rammende beskrivelse af, hvordan Sakuma, repræsentanten for de traditionelle værdier, er blevet løbet over ende af den industrielle revolution. Det er i den forbindelse ganske sigende, at Sakumas restaurantskilt er et af de få, som udelukkende er skrevet med japanske skrifttegn.

Ozus karakterforladte rum er således fyldt med skjulte *cues,* som konstant beriger filmens tematiske omdrejningspunkter: sammenstødet mellem den gamle og den nye generation, mellem det traditionelle og det moderne samfund, mellem faderens ensomhed og datterens nye liv.

Men *En eftermiddag i efteråret* rummer også mange billeder, hvor det er svært (måske umuligt) at udlede en konkret betydning. Hvad betyder eksempelvis det

genkommende billede af en loftslampe i en bar eller det abstrakte mønster, som en korridor skaber i overgangen mellem to scener?
I disse billeder oplever vi en betydningsmæssig stumhed, men også en stor suggestiv rigdom. Selv de billeder, som bærer en tematisk betydning, synes at indeholde noget mere – et overskud, som vores betydningsfastlæggelse blot ikke er i stand til at indfange[3].

Omgivelsernes spejl. Kore-edas *Maborosi* er en film, der på flere planer omhandler sprogets utilstrækkelighed. Som nybagt enke er Yumiko efterladt med ingenting, bortset fra selvmordets totale uforklarlighed.

Filmens eneste forklaring på Ikuos selvmord er ganske sigende et fantasmagorisk lys (hvilket er, hvad filmens oprindelige titel, *Maboroshi no hikari,* betyder). Som svar på Yumikos desperate spørgsmål om, hvorfor hendes første mand begik selvmord, fortæller Tamio en historie om sin far, som på en fisketur blev draget af et mystisk og smukt lys. William R. La Fleur bemærker, at historien henviser til en række buddhistiske fortællinger, hvor et særligt dragende lys fik folk til at tage ud på havet og aldrig vende tilbage (LaFleur 2002: 163).

Hvor talrige andre instruktører har forsøgt sig med psykologiske forklaringer på selvmord, trækker Kore-eda i den stik modsatte retning: ord kan ikke gengive eller forklare bevæggrundene for Ikuos selvmord. Ord kan heller ikke hjælpe Yumiko til at genetablere en lykkelig tilværelse. Fortidens tragedie lurer konstant i baghovedet på Yumiko, selvom hun ikke er i stand til at udtrykke det.

Denne erkendelse af sprogets begrænsning overfører Kore-eda til filmens visuelle stil. De karakterforladte rum bliver på den måde del af en gennemgående strategi, hvor omgivelserne udtrykker de indre mentale tilstande, som personerne ikke er i stand til at sætte ord på.

Eksempelvis springer vi fra Yumikos og Tamios bryllupsfest til et billede af en tom korridor, hvor dagslyset fra et vindue synes at kæmpe en hård kamp mod korridorens altomsluttende mørke. Som alle andre indstillinger i filmen er billedet nøje komponeret og lyssat: det er den usædvanligt skrøbelige måde, hvorpå lyset falder ind i rummet, der giver scenen stemning og karakter. Selv i menneskets fravær bærer omgivelserne på ekkoer af dets følelser.

Det objektive korrelat. Kore-edas brug af omgivelserne til at tegne sindbilleder indebærer, at de karakterforladte rum nogle gange er ladet med en meget konkret og indlysende betydning. Det gælder eksempelvis billedet af Ikuos grønne cykel, der optræder, netop som vi får at vide, at Yumiko har fundet en ny mand – et rammende billede på, at Ikuo stadig spøger i hendes bevidsthed.

Andre ved første øjekast tomme indstillinger viser sig senere at være handlingsforegribende. Tag eksempelvis toget, som dræber Ikuo. Det optræder i mange af billederne fra byen, mens han stadig lever, og man fornemmer allerede hans fascination af toget, mens han cykler om kap med det gennem natten.

Når Kore-eda i en efterfølgende karakterforladt indstilling fastholder billedet af et passerende nattog i hele 25 sekunder, fascineres man som tilskuer uvægerligt af denne lysende drage, der tordner tværs gennem boligkvarteret. Men i retrospekt er det indlysende, at hvor Ozu i *En eftermiddag i efteråret* brugte en lignende indstilling til at tegne konturerne af en civilisati-

Enken Yumiko og hendes lille søn i Hirokazu Kore-edas *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*, 1995)

onskritik, så er indstillingen i *Maborosi* primært et forvarsel om den snarlige tragedie: Ikuos selvmord.

Der er dog endnu et niveau i denne indstilling; et niveau, som er meget sigende for Kore-edas metode. Toget fungerer nemlig også som en eksternalisering af den følelse, Ikuo i tavshed bærer rundt på. Toget er både hans skæbne *og* et sindbillede på den dragende fascination, som skal blive hans endeligt – en slags *objektivt korrelat*.

Begrebet objektivt korrelat stammer fra T.S. Eliot og er især forbundet med den moderne forfatters erkendelse af sprogets begrænsninger, når det gælder formidlingen af følelser og indre tilstande. Ifølge Eliot var den eneste måde, hvorpå man kunne udtrykke en følelse gennem kunsten, at finde et 'objektivt korrelat', som han definerede således:

> Nogle objekter, en situation, en række begivenheder, som udgør formularen for den *specifikke* følelse. Når de ydre faktorer er de rette, vil følelsen omgående blive vakt og munde ud i en sanseoplevelse. (Eliot 1960: 100).

I en filmisk kontekst kan det objektive korrelat bruges til at betegne eksternaliseringen af følelser i andet end ord, bevægelser og ansigtsmimik. Netop den type eksternalisering, som gør *Maborosi* til så særpræget og stærk en oplevelse.

I filmens helt centrale sekvens, hvor Yumikos nye mand, Tamio, netop har fundet hende på en stenbanke ved havet, giver Yumiko endelig udtryk for sin desperate fortvivlelse over Ikuos selvmord. Scenen er filmet i supertotal. Himlen er farvet af

dagens sidste lys, og begge personer står som silhuetter, mens deres kroppe spejles i vandet foran dem.

Billedet er en malerisk triumf, men det giver os ingen mulighed for at aflæse følelserne i de to personers ansigter. Men det er også overflødigt. Omgivelserne fungerer igen som et objektivt korrelat for deres indre liv.

Kore-eda og Ozu. Lad mig afslutningsvis pege på nogle af forskellene og lighederne de to instruktører imellem.

Næsten hele *Maborosi* består af lange totalindstillinger, hvor der fysisk sker meget lidt, hvorfor der er rig mulighed for at lade blikket afsøge rummet. Kore-eda filmer ofte sine personer indhyllet i mørke eller med ryggen til kameraet, og netop derfor får man følelsen af, at filmen rummer flere karakterforladte rum, end der faktisk er. Personerne bliver på det nærmeste opslugt af landskabet eller gemt i skygger og bag mørke klæder.

Distinktionen mellem karakterforladte og ikke-karakterforladte sekvenser er med andre ord ikke så indlysende som i Ozus film; i *Maborosi* er det under alle omstændigheder omgivelserne, der i det store og hele fører ordet.

Enkelte gange bruger også Ozu noget, der i slående grad minder om Kore-edas objektive korrelater. Den afsluttende montage af tomme rum i *En eftermiddag i efteråret* er et mesterligt eksempel. Hirayama er kommet hjem fra sin datters bryllup. Hans ældste søn er netop gået sammen med sin kone, og den yngre er gået i seng. Ensom sidder Hirayama tilbage og synger fordrukne viser. Der klippes herefter til en karakterforladt sekvens med billeder af datterens værelse hyllet i mørke skygger, afsluttende med et billede af Hirayama, som grædende står for foden af trappen.

Effekten er kuldslående. Sekvensen af tomme rum afspejler savnet, ensomheden og visheden om den nært forestående død; det giver portrættet af Hirayama en overvældende følelsesmæssig dybde og efterklang. Man skulle nærmest tro, at Kore-eda havde taget udgangspunkt i denne sekvens af tomme rum, den allersidste i Ozus œuvre, og gjort den til udgangspunktet for *Maborosi*.

Efterhånden som *Maborosi* skrider frem, synes tilstedeværelsen af de karakterforladte rum desuden tæt forbundet med filmens fokusering på det daglige liv, årstidernes skiften og lysets mange nuancer i det lille fiskerleje. Den handlingsdrevne fortælling viger i denne fase for en detaljemættet beskrivelse af de daglige sysler. Hvert billede synes at bære budskabet: se, livet er enkelt, hvis du blot åbner dine øjne. Men så længe Yumiko er forblændet af fortiden, kan hun ikke se skønheden i nutiden.

Løsningen på Yumikos fortvivlelse er ikke at finde et svar på Ikuos selvmord, for der findes intet svar. Løsningen ligger i genetableringen af et meningsfyldt dagligt liv. Og denne poetisering af det simple liv, som de karakterforladte rum fungerer som en integreret del af, er et af de træk, der stærkest forbinder *Maborosi* med Ozus film.

Sansning og intellekt. Set fra et vestligt synspunkt synes Ozus og Kore-edas kunstneriske udgangspunkt at have meget til fælles med fænomenologien. Maurice Merleau-Ponty skriver i essayet *Filmen og den nye psykologi*, at film ikke tænkes, men *perciperes*. Ifølge Merleau-Ponty er det kunstens rolle at søge tilbage til en oprindelig, før-bevidst kontakt med verden. Kendsgerninger og idéer udgør kun kunstens materialer:

Maborosi (*Maboroshi no hikari*, 1995)

> Det vil sige, at forestillingerne og de prosaiske kendsgerninger kun er til stede for at give skaberen lejlighed til at afsøge dem sindsbilleder heraf, hvis synlige og hørbare signatur opridses. (Merleau-Ponty 1993: 22).

Både Ozus og Kore-edas karakterforladte rum udgør rammende poetiske sindsbilleder på de konflikter, deres film udstikker: sorgen over en død ægtemand, tabet af en bortgiftet datter, den artificielle forbrugerkulturs fremmarch. Det er rum, som først og fremmest taler til vores sanser og først sidenhen til vores intellektuelle efterrationalisering.

Sansning spiller naturligvis også en stor rolle for vores perception af en traditionel handlingsmættet scene, men det er ofte en meget motorisk sansning. De karakterforladte rum inviterer derimod til stille kontemplation og fordybelse i detaljen. Men det er også rum, som betydningsmæssigt fremstår dybt tvetydige, fordi de ikke er åbenlyst motiveret i forhold til handlingens fremdrift. Denne tvetydighed bliver kun endnu mere udtalt af, at Ozu og Kore-eda sjældent arbejder med åbenlyse symboler og metaforer, men er langt mere subtile i deres billedsprog.

Vi befinder os med andre ord i et mellemrum, hvor betydning på samme tid opstår og synes at forsvinde som sand mellem fingrene. Udspændt mellem et stort sanseligt nærvær og en betydningsmæssig usikkerhed synes de karakterforladte rum at vibrere med betydning, som ofte forbliver lige uden for rækkevidde.

I vid udstrækning er det nok lige netop denne vibration, denne konfrontation mellem sansning og intellekt, som afstedkommer højtsvungne læsninger – kulturspecifikke eller ej – om transcendens og åndelig indsigt. For når vores sansning hverken kan finde afløb i handling eller konkret forståelse, så står vi pludselig med en æstetisk erfaring, som vi ikke længere behersker.

Noter

1. Schrader synes i øvrigt ikke at skelne mellem den rumlige tomhed i *ma* og den religiøse, formløse tomhed i *mu*. Han benytter således *mu* til også at beskrive tomheden i blomsterarrangementerne og malerkunstens *one-corner style*.
2. Yoshimoto henviser her til Schraders analyse af *Late Spring* (*Banshun*, 1949), hvori det postuleres, at det første billede af vasen fremmaner *wabi*, mens billedet anden gang ligeledes konnoterer *aware* og *yugen* (Schrader 1972: 34).
3. Endnu en funktion af de karakterløse sekvenser hos Ozu bør nævnes her. De 'tomme' huller fungerer nemlig ofte som en grafisk legeplads, hvor Ozu sammenkæder former, teksturer og farver i forunderlige mønstre.

Litteratur

Bordwell, David (1988). *Ozu and the Poetics of Cinema*. London, British Film Institute.

Burch, Noël (1979). *To the Distant Observer*. Berkeley, University of California Press.

Ebert, Roger (1997). "Maborosi". *The Chicago Sun Times*, 21. marts 1997.

Eliot, T. S. (1960). *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. London, Methuen & Co. Ltd.

Geist, Kathe (1983). "Yasujiro Ozu: Notes on a Retrospective". In: *Film Quarterly*, vol. XXXVII, nr. 1, efterår 1983.

Geist, Kathe (1992). "Narrative Strategies in Ozu's Late Films". In: Nolletti, Jr., Arthur og Desser, David (red.). *Reframing Japanese Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.

LaFleur, William R. (2002). "Suicide off the edge of explicability: awe in Ozu and Kore'eda". In: *Film History*, vol. 14, nr. 2, 2002.

Merleau-Ponty, Maurice (1945). "Le cinéma et la nouvelle psychologie". Oversat som "Filmen og den nye psykologi". In: *Philosophia*, årg. 22, 3-4, 1993.

Said, Edward W. (2002). *Orientalisme. Vestlige forestillinger om Orienten*. Roskilde, Roskilde Universitetsforlag.

Schrader, Paul (1972). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley, University of California Press.

Ueda, Makoto (1967). *Literary and Art Theories in Japan*. Ann Arbor, The Press of Western Reserve University.

Yoshimoto, Mitsuhiro (2000). *Kurosawa*. Durham, Duke University Press.

Amarcord (Federico Fellini, 1973)

Kødelige excesser

Den groteske realisme som verdensanskuelse, stil og udfordring

Af Mikkel Fugl Eskjær

At filmfortællinger kan være populære (i den dobbelte betydning af succes *og* folkelig forankring) og samtidig bryde med en række normer inden for den klassiske film, det demonstrerer bl.a. de film, som her vil blive benævnt grotesk realistiske. Der er langtfra tale om en homogen gruppe af film, og i en narratologisk sammenhæng skal filmene lokaliseres i gråzonen mellem art cinema og klassisk filmfortælling.

I det følgende søges begrebet grotesk realisme indledningsvis indkredset gennem en række afgrænsninger af det groteske. I næste omgang opstilles en række karakteristiske træk ved den groteske realisme på film, efterfulgt af en skitse over den groteske realismes filmhistoriske udvikling. Disse afsnit danner grundlag for

Freaks (Tod Browning, 1932)

en fortælleteoretisk analyse af kausalitetens og stilens betydning i den groteske realisme på film.

Filmen og det groteske. Det groteske synes fra starten at have appelleret til filmmediet. Tom Gunning beretter om en tidlig film, der viser en elefant blive aflivet ved hjælp af elektrisk strøm – *Electrocuting an Elephant* (1903) (Gunning 1999). Sådanne eksempler er ikke usædvanlige i den tidlige film, som var snævert forbundet med det spektakulære, markedspladsen, Grand Guignol osv.

Skuespilleren Lon Chaneys mutilerede kroppe og, ikke mindst, Tod Brownings *Freaks* (1932) bragte det groteske ind i studiesystemet, og siden er det blevet fast inventar i traditionelt 'lavkulturelle' filmgenrer som horror og sci-fi. Med New Hollywoods forkærlighed for disse genrer (Thompson 1999) – og den deraf følgende kulturelle legitimering – er det groteske med tiden blevet en del af mainstream.

I europæisk film har det groteske spillet en væsentlig filmhistorisk rolle. Den tyske ekspressionisme (bredt defineret) fandt i det groteske (løst defineret) en række figurer og repræsentationer, som tilsyneladende anskueliggjorde mellemkrigstidens tyske erfaringer med overindividuelle kræfter (krig, inflation, krise) og ubehaget ved det moderne (aftraditionalisering). Dr. Caligari, Dr. Mabuse, Der Golem, Nosferatu osv. er alle groteske skikkelser i groteske universer.

Den europæiske avantgardes forkærlighed for det absurde tangerer i flere tilfælde

det groteske. Et eksempel er det frivole begravelsesoptog i René Clairs dadaistiske *Entr'acte* (1924). Men det var Buñuels tidlige film – *Un chien andalou* (1929, *Den andalusiske hund*), *L'Âge d'or* (1930, *Guldalderen*) samt den semidokumentariske *Las Hurdes* (1933) – der for alvor introducerede det groteske i den europæiske filmkunst.

Inden for nyere avantgarde vil man muligvis kunne tale om det groteske i newyorker-undergrundens såkaldte 'cinema of transgression' – bl.a. Nick Zedd, Lydia Lunch og Richard Kern – ligesom Shinya Tsukamotos japanske *Tetsuo*-film (1989/95) repræsenterer en slags 'teknogroteske'. I en kategori for sig finder man Takashi Miike, ikke mindst hans *Visitor Q* (*Bizita Q*, 2001): et *low-tech* angreb på den japanske familieinstitution i kraft af filmhistoriens til dato mest groteske familieportræt.

Googler man ordene 'groteske film', præsenteres man for et omfattende materiale, hvoraf det meste er noget, man ikke ønsker at kendes ved. Det groteske findes således i alle afskygninger. I langt de færreste tilfælde er der imidlertid tale om grotesk realisme.

Problemet er naturligvis, at filmmediets indbyggede 'realisme', dvs. dets fotografiske reproduktion af en før-filmisk 'virkelighed', altid vil forlene en filmisk repræsentation af det groteske med et vist mål af realisme. For præcisionens skyld er vi derfor nødt til at reservere betegnelsen grotesk realisme til en særlig type film og fortælling.

Grotesk realisme og film. Begrebet grotesk realisme knytter an til litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtin. I sin analyse af Rabelais og middelalderens latterkultur betegner Bakhtin grotesk realisme som latterkulturens æstetiske formsystem, hvor "det kosmiske, det sociale og det kødelige optræder (...) i en ubrydelig enhed (...). Og denne helhed er morsom og positiv" (Bakhtin 2001: 42). Grotesk realisme er snævert forbundet til middelalderens karnevalskultur, der udgjorde en modkulturel praksis eller et socialt *time out* i forhold til samtidens religiøse kultur og sociale orden. I karnevalet finder man en omvending af det religiøse verdensbilledes hierarki og værdisystem. Det ophøjede fornedres, og det fornedrede ophøjes gennem visuelle omrokeringer af op og ned samt forskellige former for degradering og profanering.

Karnevalets kommunikative udtryk bygger netop på en omvendingslogik af himmel og jord, højt og lavt, indre og ydre (bukser på hovedet, vrangen ud, hovedet for neden osv.). Dette var ifølge Bakhtin udtryk for en hyldest til kroppen og det jordiske menneske i opposition til den religiøse lære og dogmatik. I latterkulturen fejres menneskets kropslige eksistens og de overgangsriter og forandringsfænomener, der knytter sig til kroppen. Og de fremstilles som regel i overdrevne og forvrængede proportioner, der fastholder både det latervækkende og det positive ved tilværelsens kødelige dimension.

Overføres begrebet grotesk realisme til film, kendetegnes det kort beskrevet ved at udtrykke en verdensanskuelse, som kommer til udtryk i følgende træk: 1) en betoning af ikke-psykologiske kræfter, 2) et universalistisk verdensbillede, 3) en fokusering på det kødelige, og 4) en humoristisk-poetisk vision.

Disse punkter udgør en forsøgsvis definition af den groteske realisme, som vil blive uddybet i det følgende. Problemet er imidlertid, at det groteske er notorisk vanskeligt at definere. Som Geoffrey Harpham påpeger, genkender vi uden problemer det groteske, men så snart vi leder efter definitoriske eller konstitutive træk, glider be-

grebet os af hænde (Harpham 1982). Bl.a. fordi det groteske, som antydet, grænser op til en række beslægtede områder såsom karnevalet, *danse macabre,* det barokke, det absurde, det surreelle, det primitive, satiriske, magiske osv. Det betyder, at de færreste værker er entydige udtryk for grotesk realisme, men snarere rummer elementer af det groteske. Man kan derfor tale om mere eller mindre (proto)typiske varianter af grotesk realisme, afhængigt af hvorvidt det pågældende værk besidder mange eller få af ovennævnte træk.

I omgangen med den groteske realisme må man således acceptere en vis begrebslig elasticitet, som ikke mindst kommer til udtryk ved, at begrebet dækker over det, man med et genreteoretisk begrebspar kunne kalde for både en bred (eller inklusiv) og smal (eksklusiv) filmform.

Det groteske som modalitet. At grotesk realisme udtrykker en verdensanskuelse, betyder, at det groteske optræder som narrativ modalitet i forskellige typer af fortællesystemer. Grotesk realisme repræsenterer et formsystem, som kan erstatte eller supplere både den klassiske films og art-cinemas dominerende modalitet. I klassiske film er denne modalitet præget af en rationel indstilling med fokus på målorienterede agenter. I art-cinema optræder derimod en verdensanskuelse med udgangspunkt i 'la condition humaine' (Bordwell 2002), hvor det moderne subjekts oplevelser og (ofte komplicerede) selvforståelse står i centrum. I mødet med den groteske realisme får disse fortælleformer en drejning i retning af de træk, som blev opstillet ovenfor. I første omgang ved at den kraftige psykologisering, som kendetegner de fleste fortællende film, bliver udfordret.

Skønt klassisk film og art cinema opererer med en væsensforskellig subjektfremstilling (det målrettede subjekt over for det projektløse, aktion over for reaktion), så er omdrejningspunktet for begge fortælleformer det psykologiserede individ. Det er i begge tilfælde subjektet, som driver handlingen fremad, hvad enten der er tale om den klassiske films dobbelte plotlinje – at vinde krigen og score klassens smukke pige – eller det fremmedgjorte individs indre rejse i den moderne art cinema (Bordwell 1985).

Over-individuel realitet. I den groteske realisme udsættes individet imidlertid for ikke-psykologiske kræfter og overindividuelle fænomener. Individet er i højere grad et produkt af kroppens drifter end af psykens laster, og dets biografi er summen af kroppenes, slægtens og det kødelige fællesskab – som det f.eks. ses i Fellinis *Amarcord* (1973) og Kusturicas *Hvid kat, sort kat* (*Crna mačka, beli mačor,* 1998). På samme måde er tid og rum uafhængigt af individet – jf. f.eks. Buñuels *El ángel exterminador* (1962, *Morderenglen*) – eller følger en epokal, historisk tid – som f.eks. i Kusturicas *Underground* (1995). Individets projekter er således indkapslet i, eller et udslag af, en før-individueret realitet.

Indlejringen i kroppens og naturens kredsløb er overgribende i forhold til den individuelle biografi. I det kosmiske verdensbillede er individets historie (eller erindringen herom) indskrevet i et cyklisk forløb af karnevalistiske festligheder, årstidernes skiften ("Jeg føler allerede foråret i mig," siger Gradisca, begærets omdrejningspunkt i Fellinis *Amarcord*), bryllupper, begravelser og kropsligt begær.

Vanskeligheden ved at gøre f.eks. Fellini til en entydig art cinema-instruktør i samme kategori som Antonioni, Bergman, Resnais o.a. er netop, at Fellinis personer ikke bare er modernitetens 'ofre' eller spej-

linger, men (også) repræsentanter for et førmoderne, nærmest tidløst subjekt (jf. Fellinis interesse for jungianske arketyper)

Ikke-dikotomisk virkelighed. Den groteske realismes universalistiske verdensbillede kommer til udtryk ved, at traditionelle klassifikationssystemer og distinktioner (jordisk/himmelsk, ung/gammel, normalitet/anomali, syg/rask, besiddende/besiddelsesløs osv.) nedbrydes. I stedet træder et ikke-dikotomisk univers, hvor smuk og grim, rig og fattig, ung og gammel repræsenterer en mere horisontal realitet. Denne verden udgør en anden, men lige så bindende realitet som den, der udgår fra den sociale ordens distinktioner. Også de privilegerede og ophøjede spiser, drikker, kopulerer, brækker sig, blomstrer op, visner væk og genopstår i naturens kredsløb.

Den groteske realisme gør således vold mod traditionelle kategorier. Velkendte former deformeres, og deformationer genformes på ukendte, tabu-belagte eller overraskende måder. Et oplagt eksempel er blandingen af det menneskelige og det dyriske. I *Amarcord*s pubertære erindring er Volpina en blanding af sexmonster, hundjævel, prostitueret og galning – og noget tilsvarende gælder for La Saraghina i *8½* (1963). I Fruit Chans *Hollywood Hong Kong* (*Heung gong yau gok hor lei wood*, 2001) udviser den joviale, men overvægtige, svedende, prustende, onanerende slagterfamilie et adfærdsmæssigt slægtskab med de svin, som grilles – hvilket antager bogstavelig karakter i overvejelserne om at gøre husholdningens enorme so til rugemor for et menneskefoster. I *Livet er et mirakel* (*Zivot je cudo*, 2004) lader Kusturica optakten til den jugoslaviske borgerkrig symbolisere af en bjørn, som raserer et bondehus. Menneskelig og dyrisk adfærd smelter sammen, og groteske visioner udfordrer klassiske distinktioner i forståelsen af menneskets natur.

På det formale plan sker der en tilsvarende proces, idet den klassiske fortællings distinktioner mellem helt og skurk, eksposition og konflikt, uddybning og klimaks, detaljerigdom og fortælleøkonomi udlignes. I en verden, hvor der er vendt op og ned på højt og lavt, bliver også forestillinger om helte og skurke relativeret. I *Commedia dell'Arte* er 'Il capitano' og 'Il dottore' begge repræsentanter for samfundets højere klasser, men dog kujoner og bedrageriske. Heltene er tjeneren 'Arlecchino' og den Robin Hood-agtige 'Scarramuccia'. Noget tilsvarende ser man i den groteske realisme. Her gøres sociale randeksistenser som sigøjnere og klovne til 'helte', eller også erstattes gode og onde med karikaturer og patetiske projektioner af historiske kræfter – som i georgiske Tengiz Abuladzes *Anger* (*Monanieba*, 1984) og Kusturicas *Underground*.

Uden helte og klare psykologiske mål udviskes også handlingsforløbet. Konflikter påføres udefra snarere end at udgå indefra, handlinger knytter sig til cykliske fænomener snarere end til individuelle agenter, og klimaks er overgangen til noget nyt snarere end en afslutning på noget forgangent. Samtidig med at eksposition, uddybning og klimaks erstattes af tematiske indkredsninger og episodiske fremstillinger. Fellinis karriere illustrerer dette aspekt. Fra at fortælle (neo)realistiske fortællinger om enkeltpersoner – *La Strada* (1954) og *Le notti di Cabiria* (1957, *Cabirias nætter*) – bliver hans sene film (efter *8½*) studier af tematiske fænomener – som f.eks. *Roma* (1972) og *Satyricon* (1969).

Kroppens primat. Forskelsnedbrydningen kommer tydelig(s)t til udtryk i fokuseringen på det kødelige som en lystfyldt

Poetisk-humoristisk vision: Emir Kusturicas *Livet er et mirakel* (*Zivot je cudo*, 2004)

fejring af alt kropsligt: højt og lavt, indre og ydre, tykt og tyndt. I den karnevalistiske latterkultur finder man ifølge Bakhtin en betoning af "selve kroppen og af spisning, drikkeri, kropsudskillelser, kønsliv. Ydermere optræder disse ting i en overdreven hyperbolsk form" (Bakhtin 1999: 41).

I den tidlige trickfilms fremstilling af kroppe, som sluges, fortæres, parteres, spyttes ud, genskabes og genfødes, såvel som i nyere fabulerende film om destruktiv livsappetit og ukontrollable drifter, oplever vi en glæde ved eller blot en simpel konstatering af tilværelsens kødelige aspekter. I *Underground* ser en ufødt baby ud gennem livmoderen, i *Sort kat, hvid kat* havner en Roma-høvding i bogstaveligste forstand i lort til halsen, og i *Livet er et mirakel* (*Zivot je cudo*, 2004) bliver en kvindes vellystne bagdel behandlet som boksepude i en af filmhistoriens mere groteske sexscener.

Den konstante henvisning til kroppen og dens tvetydige fænomener bidrager til at opløse traditionelle forskelle. Blod, bræk, urin, afføring, sekreter osv. (i den psykoanalytiske tradition kaldet 'det abjekte') både tilhører kroppen og udstødes af den. Disse ubestemmelige og kategorisk uklare fænomener udtrykker deres egen ambivalente sandhed om menneskets kropslige eksistens og dekonstruerer officielle dikotomier mellem det lyse (idéer og indsigt) og det dunkle (drifter og begær), mådehold og ødselhed, selvkontrol og selvfortabelse, fordybelse og nydelse, ånd og natur.

Den groteske vision. Et sidste karakteristisk træk ved den groteske realisme er forestillingen om en anden virkelighed. Man kan sige, at muligheden for at repræ-

sentere en anden verden i denne verden er et iboende træk ved enhver fortælling, ja ved al kunst. Men i den groteske realisme er denne anden verden mere end blot en formmæssig præmis. Den får karakter af en poetisk-humoristisk vision.

Denne vision antager to former. Den kan enten optræde som en subversiv utopi om et folkeligt ligeværdighedsprincip eller som en social-psykologisk diagnostik.

I det første tilfælde markeres utopien af en indifferens over for traditionelle distinktioner, hierarkier og dikotomier til fordel for et universalistisk og kropsbetonet verdensbillede, hvor alle – uanset alder, størrelse, køn og klasse – har plads og hører hjemme (om man vil det eller ej) parallelt med den sociale ordens regulerede realitet. Til denne utopi knytter sig et håb om en verden, hvor mennesket er i samklang med en anden og mere grundlæggende eksistens som et alternativ til den sociale ordens fantasiløshed og konformitet – jf. f.eks. Kusturicas *Arizona Dream* (1993) – den økonomiske verdens ulighed og fattigdom – hans *Sigøjnernes tid* (*Dom za vešanje*, 1989) – samt den politiske verdens magt og brutalitet: *Malik – far er på forretningsrejse* (*Otac na službenom putu*, 1985).

I den anden form tjener den groteske realisme til at skildre eksistentielle og/eller social-satiriske problemstillinger, for det meste uden den første forms subversive indstilling. Det groteske bliver her et billede på en verden, hvor "*time is out of joint*". Enten i form af eksistentiel fremmedgørelse og ensomhed, som det f.eks. ses i hhv. Fellinis *La dolce vita* (1959, *Det søde liv*) og Giuseppe Tornatores *Stjernemageren* (1995, *L'Uomo delle stelle*), eller som satirisk angreb på totalitære ideologier eller samfundsmæssig ubalance (*Anger*).

Ikke mindst sidstnævnte kategori blander det groteske med andre udtryksstrategier. *Anger* indledes med, at den karismatiske og despotiske borgmester tilsyneladende ikke vil begraves, men konstant står op af graven (hvilket han arresteres for!). I de efterfølgende scener oprulles borgmesterens liv og despotiske virke i en blanding af groteske indslag, kafkask absurditet og poetisk desperation. Det groteske fastholdes som gennemgående modalitet, men er ikke udtryksmæssigt enerådende.

Hvor forskellige de end er, deler de to former et fælles humoristisk fundament. De er aldrig alvorlige eller formanende, men fremstår som livsbekræftende og poetiske visioner, hvor det groteske er mere lattervækkende end skræmmende.

Fra fødsel til modernisme. Ovenstående karakteristik skal ses i relation til den filmhistoriske udvikling og de forskydninger og betoninger, som følger heraf.

Filmens første narrative eksperimenter byggede i vidt omfang på grotesk realistiske fremstillingsformer og karakterer. Det gælder ikke mindst Méliès, hvis baggrund (som ejer af Théâtre Robert-Houdin) var det folkelige teater med dets magi, pantomime, show-numre mm. Men det gælder også en række af Pathés tidlige film. Begge steder støder man på den groteske realismes traditionelle persongalleri bestående af Harlekin og Pierrot, alkymister, djævle, hekse, havfruer og gadesælgere.

Set i lyset af den klassiske norm, som indstiftes i årene op til 1920, er de første fortællende film således udtryk for en 'alternativ fortælleform'. Hvor den klassiske film har baggrund i det 19. århundredes realistiske roman og det såkaldte 'velgjorte skuespil', udspringer den før-klassiske film af samtidens populærkultur: vaudeville, variété, Grand Guignol, music hall osv. Forbindelseslinjen mellem den groteske realismes tidlige og sene form varetages,

Bornholms stemme (Lotte Svendsen, 1999)

som Gunning påpeger, af den historiske avantgarde, hvor en række af attraktionsfilmens karnevalistiske elementer lever videre (Gunning 1987).

I efterkrigstidens film spores to linjer i den groteske realisme: art cinema (f.eks. Buñuel og Fellini) og den fabulerende fortælling (f.eks. Kusturica). Denne deling svarer til Bakhtins fremstilling af det groteskes genfødsel i det 20. århundrede, hvor der skelnes mellem en modernistisk og en mere populærkulturel version. På filmens område kan desuden tilføjes en poetisk retning – repræsenteret ved instruktører som georgisk-armenske Sergei Paradjanov og tadsjikiske Bakhtyar Khudojnazarov – hvor det groteske bliver mindre udfordrende og bevæger sig i retning af det lyriske snarere end det absurde og barokke.

På dansk grund finder man en række film med affiniteter til den groteske realisme. Eksempelvis hos Erik Clausen (*Cirkus Casablanca*, 1981) og Helle Ryslinge (*Flamberede hjerter*, 1986), der ofte udmærker sig ved at bruge grotesk realisme som social-satirisk udtryksform. Til gengæld er disse film ikke fortalt i samme vidtløftige og høje tempo, som kendetegner visse nyere eksempler på grotesk realisme. En film som *De grønne slagtere* (Anders Thomas Jensen, 2003) bygger på en grotesk-humoristisk fortælling af stor narrativ finesse. Derimod kan det diskuteres, om filmens narrative overskud modsvares af et tilsva-

rende visionært.

Et sted midtimellem finder man Lotte Svendsens *Bornholms stemme* (1999), der trækker både på den groteske realismes logik og på dens vision. Filmen lægger øre til folkelige forestillinger og tilbyder en hyperbolsk satire over fiskernes natur- og konjunkturbestemte tilværelse med klare stilistiske referencer til den groteske realisme. Fiskernes momentane velstand fremstilles i super-kulørte billeder, naturens magt og kraft giver sig udslag i overtro og myter, og tilværelsens tragiske side skildres i sørgmunter stil (en mand hænger sig iført Krølle Bølle-kostume).

Den groteske stil. Den groteske realismes narratologiske og stilistiske udformning præges af de førnævnte kendetegn. F.eks. medfører fokuseringen på tilværelsens kødelige aspekt et særligt billedudsnit. Som *Commedia dell'Arte* (der skjuler ansigtet bag masker og kommunikerer ved hjælp af et kodificeret kropssprog) fortæller den groteske realisme ved hjælp af kroppen.

Kroppen er simpelthen den groteske realismes kommunikationsmedie. Man finder derfor ikke så mange af den klassiske films nærbilleder og emotionelle *reaction shots*. Det er ikke ansigtets mikro-fysignomi (som filmteoretikeren Balázs hyldede), men kroppens udtryksfuldhed, der står i centrum. Selv når der tales og konverseres, er det kroppen, som kommunikerer. Af samme årsag domineres den groteske realisme af halv- og hel-totaler, som favoriserer kroppenes interaktion og udtryk. Endvidere finder man ofte lange indstillinger og et mobilt kamera, der trækker kroppen frem fra baggrunden og giver den form og soliditet.

Jeg vil imidlertid opholde mig ved to andre aspekter ved den groteske realismes narrative udformning: kausalitet og miseen-scène.

Grotesk kausalitet. At den groteske realisme ofte øver vold mod traditionelle kategorier, får afgørende indflydelse på dens kausalitetsprincip og fortælleform. Denne svinger fra den episodiske fortællings løst sammensatte univers til deciderede brud på den fysiske verdens normale fremtræden. Hos Fellini er det ofte subjektet (det kriseramte, erindrende, arketypiske), som, i overensstemmelse med art cinemas koder, binder fortællingens episoder sammen. Progressionen i disse episoder kan enten følge subjektets udvikling eller overindividuelle forhold såsom årstidernes gang (jf. *Amarcord*). I modsætning til de episodiske fortællinger, som kendetegner en række nyere amerikanske film – som f.eks. Robert Altmans *Short Cuts* (1993) og Paul Thomas Andersons *Magnolia* (1999) – er der ikke tale om, at episoderne knyttes sammen på udspekuleret narrativ vis. De enkelte episoder lever deres eget selvstændige liv, og selektionen og rækkefølgen af dem er delvist arbitrær.

I den mere radikale ende af skalaen er det selve det fysiske verdensbillede og dets distinktioner mellem det mulige og det umulige, det logiske og det ulogiske, det poetiske og det ordinære, som suspenderes. På det ikonografiske plan kan et brudeslør sejle gennem natten, stole og fisk svæve i luften, en seng blive til et flyvende tæppe, tiden gå i stå, og et brassband spille musik ophængt i et træ.

Det ikonografiske plan tilføjer ofte det groteske en poetisk dimension, hvorimod det groteske på det narrative plan ofte nærmer sig det absurdistiske. Her præsenteres vi for vanvittige historier om frihedskæmperen og hans familie, der lukkes inde i en kælder i 40 år (*Underground*), hævndrab med en gaffel styret ved hjælp af telekinese

(*Sigøjnernes tid*), kærlighed og genopstandelse blandt Donaus sigøjnere (*Sort kat, hvid kat*).

Der er tale om fortællinger, som både på det ydre (Historiens) og det indre (fortællingens) niveau bryder med faktuelle forhold såvel som med traditionelle normer for sandsynlighed.

Når vi alligevel rives med, skyldes det for det første, at den groteske realisme på det formale plan opbygger sin egen indre norm. Personer og handlinger opfører sig konsistent i forhold til det groteske univers. For det andet er der ofte tale om et rablende højt fortælletempo, hvor utallige sidehistorier og digressioner kredser om den centrale fortælling. Der er ikke tale om art cinemas dvælende *temps morts*, postdiegetiske kamerakørsler eller psykologiske symbolisme. Snarere står vi over for et narrativt eksprestog, der bringer os fra det ene bizarre optrin til det næste. For det tredje er de enkelte scener ofte så spektakulære, overraskende og detaljemættede (se nedenfor), at vi som tilskuere hverken gives tid, plads eller anledning til at betvivle den narrative logik.

Den nonchalante omgang med vores kausale forventninger medfører, at lydsiden ofte indtager en fremtrædende rolle. Dermed opnås en kohærens på det stilistiske plan, som er fraværende på det narrative. Både Fellini og Kusturica betjener sig af diegetisk musik (dvs. musik, som indgår i det narrative univers), hvilket bidrager til at integrere det narrative og det stilistiske plan, men også tilføjer fortællingen endnu et grotesk element. I Kusturicas univers følges svirebrødre, bryllupper og sigøjnere som regel af et brassband, som dukker op i tide og utide. På tilsvarende vis er de mange satiriske skildringer af officielle ceremonier ofte iscenesat med musikken som omdrejningspunkt, hvad enten denne overdøver de officielle taler (*Anger*) eller fører an i ceremoniernes kaotiske opløsning (*Underground* og *Livet er et mirakel*). I den sammenhæng kan man tillige bemærke, at musikken (særligt hos Fellini og Kusturica) ofte trækker på samme folkloristiske register.

Grotesk mise-en-scène. Den groteske realismes tendens til at anvende totalbilleder er tidligere blevet nævnt. Hertil kunne føjes et ofte ekvilibristisk kamera. Ingen af delene begrænser sig imidlertid til den groteske realisme. Inden for klassisk film deler den groteske realisme billedudsnit med f.eks. episke film og kostumedramaer, og det bevægelige kamera har (tidligere) været kendetegnende for art cinema (Antonioni, Tarkovskij, Jancsó). Jeg vil derfor fokusere på et andet stiltræk med betydning for den groteske realismes fortællemåde.

Det drejer sig om dens mise-en-scène, hvor man ofte møder en overdådighed, som nærmer sig det barokke. De grotesk realistiske billeddannelser er spændt til bristepunktet af genstande og rekvisitter eller mættede af farver og handlingsplaner. Denne overdådighed bryder såvel med den klassiske films fortælleøkonomi som med art cinemas narrative askese. F.eks. bliver det umuligt at skelne væsentligt fra uvæsentligt eller det overordnede fra det underordnede. I den klassiske film ved vi, at når en skuffe trækkes ud, og indholdet afsløres – f.eks. en pistol – så er denne afsløring signifikant: pistolen vil erfaringsmæssigt optræde på et senere tidspunkt i handlingen. I art cinema bliver overfokusering på tilsyneladende arbitrære genstande ofte signifikante billeder på psykologisk ubalance eller eksistentiel isolation. Den groteske realisme giver ikke tilsvarende fortolkningsskemaer. Som tilskuere ved vi ikke, hvad vi skal stille op med scener, der

Underground (Emir Kusturica, 1995)

er fyldt med en tilsyneladende uendelig mængde af detaljer.

Undergrounds mise-en-scène eksemplificerer dette aspekt ved det groteske i begrebets etymologiske betydning. Grotesk kommer af *grottesche,* der stammer fra renæssancens opdagelse af antik ornamentik i nyudgravede romerske ruiner. Nedsænket i disse ruiner fandt man, som i forhistoriske grotter, et ukendt billedsprog, hvor mennesker, dyr og planter smeltede sammen i fantasifulde mønstre.

Underground er en sådan filmisk *grottesche*: filmens kælderunivers er et virvar af aktivitet, hvor aber, gæs, mennesker og det obligatoriske brassband kæmper om pladsen med en camoufleret kampvogn, vasketøj og rørføring, mens der produceres våben, spises, drikkes, hviles og afholdes bryllupper i dette underjordiske grottesamfund.

Den groteske mise-en-scène peger på en anden orden hinsides den klassiske films fortælleøkonomiske organisering af rummet, hvor hensynet til den narrative fremdrift udgør det dominerende organisationsprincip. Imidlertid skal denne orden ikke forveksles med det irrationelle eller subjektive som i art cinema, men snarere med det excessive i ornamentet. De mange detaljer i den groteske realismes mise-en-scène er i sig selv simple; vi ser og genkender en brud, der sænkes ned på en gynge, en fisk, som svæver gennem rummet, en kvinde, hvis bagdel fungerer som boksepude. Men i deres sammenstilling bliver disse detaljer forvirrende og tvetydige. Hvorfor gynger bruden? Hvorfor bokse med en bagdel?

Denne tvetydighed vanskeliggør forstå-

elsen og afkodningen af helhedens overflødighedshorn af heterogene detaljer og indtryk. Det bliver svært (hvis ikke umuligt) at skelne mellem det centrale og det marginale; de to griber ind i hinanden. Er *Undergrounds* tunneller og sansemættede underverden et billede på politisk manipulation, på drifternes repression, nationalistisk formørkelse, kreativ livsenergi eller på destruktiv selvisolation?

Vanskeligheden hænger sammen med det groteskes grundlæggende tvetydighed. Den grotesk realistiske iscenesættelse er så indlysende fortegnet og hyperbolsk, at universet fremstår som ren fantasi. Alligevel peger iscenesættelsen på en anden orden og en anden realitet bag den forvrængede verden. Fornedrelsen af det ophøjede bliver opstigningen til det lave, hvor det officielle afslører sin egen hulhed. I den forbindelse minder det groteske om forbudet, der både fungerer som advarsel og invitation. Vi fascineres af det tvetydige, som vi tiltrækkes af det forbudte, fordi det rummer både tillokkelsen og gruen ved det ukendte. Det er håbet iklædt det forrykte; det lattervækkende i favntag med det horrible.

Stil og fortælling. De foregående afsnit viser, at i den groteske realisme er stilens funktion hverken sammenfaldende med den klassiske film, hvor stilen er underlagt plottet (syuzhet'et), eller art cinema, hvor stilen kan antage form af et autonomt parameter. I den groteske realisme er stilen overvejende bundet til handlingsforløbet (præ- eller post-diegetiske kamerature findes stort set ikke). Og også perifere stilelementer kredser om den ganske vist fragmenterede handling. Men omfanget og inkongruensen heraf gør det umuligt at udpege entydigt autonome eller narrative elementer. Der er tale om en løssluppen fortælling, hvis detaljerigdom neutraliserer forskellen på stil som henholdsvis uafhængig eller en funktion af plottet.

Den groteske realisme lever hverken af en stram fortælling (den klassiske film), modernistiske identitetskriser (art cinema) eller stringente formeksperimenter (avantgarde, parametrisk film). Grotesk realisme kan intellektualiseres, men er som udtrykstrategi selv dejligt befriet herfor. Der er først og fremmest tale om film, der skal sanses og opleves, som er visuelle og fabulerende, som vil vise frem for at bevise, og som appellerer til følelserne snarere end til intellektet.

Det groteskes udfordring. Begrebet grotesk realisme har med interessen for Bakhtin opnået stor udbredelse inden for humanvidenskaberne. Ikke mindst i poststrukturalistiske analyser af såkaldt subversive fænomener, hvor man med henvisning til populærkulturens karnevalistiske elementer har indlæst sprækker og ustabilitet i den herskende orden og/eller fundet eksempler på modkulturel praksis og subkulturel modstand.

Alligevel yder den groteske realisme til stadighed sin egen modstand. Den er hverken politisk korrekt eller behagesyg. Det er sigende, at Fellinis groteske univers altid har øvet modstand over for entydige modernistiske læsninger, hvorfor Fellini ikke har været omfattet af samme kritiske interesse som f.eks. Antonioni, Godard eller Bergman. Ligeledes blev Fellini fra starten anklaget for sit brud på den neorealistiske fremstilling, ligesom hans mange kvindefremstillinger aldrig har passet ind i et modernistisk-progressivt paradigme.

Kusturica har med sine tilsyneladende pro-serbiske tendenser formået at forarge den herskende konsensus om Balkans fordeling af skurke og helte og har, i overensstemmelse med den generelle kulturelle

præference for realistisk filmkunst, mødt mere forståelse for sine 'virkelighedsreferende' film end for sine rendyrket groteske film.

På et tidspunkt, hvor det groteske har invaderet populærkulturen (tænk blot på et fænomen som *Jackass* eller tv's make-over-programmer), kunne det se ud, som om det groteske har udspillet sin rolle som alternativ fortællestrategi (eller er blevet offer for sin egen succes). Man bør dog næppe forledes til at tro, at det groteske dermed har mistet sin funktion. Som deformation af det velkendte og som satire over den officielle kulturs 'naturlige' orden vil den groteske realisme højst sandsynligt antage nye former og fremelske nye udfordringer, der fortsat vil fascinere, forarge, frastøde og begejstre.

Litteratur

Bakhtin, Mikhail (2001). *Karneval og latterkultur*. København, Det lille forlag.

Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. London, Routledge.

Bordwell, David (1979). "The Art Cinema as a Mode of Film Practice". In: Fowler, Catherine (red.): *The European Cinema Reader*. London, Routledge, 2002).

Gunning, Tom (1987). "Attraktionsfilmen. Den tidlige film, dens tilskuer og avant-garden". In: *Tryllelygten* nr. 2. København, Københavns Universitet, 1995.

Gunning, Tom (1999). "An Aesthetic of Astonishment; Early Film and the (In)Credulous Spectator". In: Braudy, Leo og Cohen, Marshall (red.): *Film Theory and Criticism*. New York, Oxford University Press.

Harpham, Geoffrey G. (1982). *On the Grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*. Princeton, Princeton University Press.

Thompson, Kristin (1999). *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

Nikolaj Lie Kaas som Alex, der i *Reconstruction* (2003) betages af to kvinder – begge inkarneret af Maria Bonnevie

Alex i eventyrland

En indføring i Christoffer Boes fortryllende fortællinger

Af Sophie Engberg Sonne

Den unge danske instruktør Christoffer Boe (f. 1974) har med bare tre spillefilm markeret sig som en enestående æstetisk stemme i dansk film. Siden sin afgang fra Den Danske Filmskole med filmen *Anxiety* (2001) har han perfektioneret et univers, hvor en fragmenteret fortællestil spejles i et fantastisk rum, og hvor tid og sted opløses i brudstykker for siden at lade sig samle til en kompleks filmisk mosaik. Hans film transcenderer virkeligheden – og lægger ikke skjul på det. Det rum, hans film udgør, er et spejl af virkeligheden, men det er også et konstrueret *locus*, der skabes i mødet mellem billede og æstetik, erindring og drømme.

Bedrageriske byer. Christoffer Boe begyndte sin filmiske løbebane med studier på Filmvidenskab på Københavns Universitet, hvor han blandt andet beskæftigede sig med Lars von Triers film, inden han i 1997 blev optaget på Den Danske Filmskole.

På skolen lavede Boe[1] en trilogi bestående af *Obsession* (1998), *Virginity* (1999) og afgangsfilmen *Anxiety*. Alle tre film fortæller om en ung mands dragen mod en smuk kvinde i en mystisk storby, hvor intet er, hvad det foregiver at være. Byen fremstår i Boes optik som et spejlkabinet af falske billeder, der ikke kan holdes fast, men konstant transformeres for vore øjne.

I denne artikel skal det især handle om *Anxiety* og Christoffer Boes usædvanligt helstøbte debutfilm *Reconstruction* (2003), der for alvor satte Boe på det filmiske landkort både i Danmark og i udlandet (i Cannes blev filmen belønnet med den prestigefyldte *Caméra d'Or*-pris).

Succesen blev fulgt op med de knap så vellykkede *Allegro* (2005) og *Offscreen* (2006), som vil blive behandlet mere kortfattet sidst i artiklen.

Filmskole-trilogien. Inden vi når frem til *Anxiety* og *Reconstruction*, er det værd at runde *Obsession* og *Virginity*, der kan betragtes som skitser til de senere produktioner.

Obsession er en metafilm om instruktøren Christoffer Boe (spillet af Boe selv), der med sit filmhold er ved at optage en film, *Obsession*. Holdet (for)følger den smukke Anna (Helle Fagralid), der tilsyneladende er uanfægtet af hans konstante tilstedeværelse.

Det er åbenlyst, at Boe i *Obsession* endnu ikke helt har fundet sin visuelle stil. Billederne fremstår f.eks. unødigt grovkornede (grænsende til det komplet utydelige). Men det, der siden har vist sig at være Boes gennemgående tematik, er tydeligt allerede her: filmen-i-filmens instruktør mister kontrollen over kvinden og kunsten. Allerede her gælder det, som skal blive et credo i de senere film, at alt er konstrueret – men at noget alligevel undslipper auteurens greb; de menneskelige reaktioner og følelser, der ikke lader sig kontrollere.

I *Virginity* møder vi Leos (Nikolaj Lie Kaas), der er kæreste med den smukke svenske Xania (Maria Bonnevie). Deres tilsyneladende lykkelige forhold er dog præget af hans jalousi, der tærer på de kærlige følelser mellem dem. I en scene tidligt i filmen går Leos rastløs rundt i sin lejlighed. Han åbner sit garderobeskab, hvor Xania har en kasse med sine ting stående, og vi får et flashback til den dag, hun efterlod den hos ham. Hun spurgte dengang, om hun kunne stole på, at han ikke rodede i hendes ting, hvortil han svarede: "Hvad er du så nervøs for? Det er da altid piger, der er nysgerrige og roder i alting. Sådan noget gør drenge sgu da ikke!"

Dermed omvender Leos hendes spørgsmål og slipper for at besvare det. Scenen er et mikroportræt af filmens overordnede fortælling om, hvordan hans ætsende jalousi redigerer virkeligheden, så den passer til hans version af den. På trods af hans afvisning af hendes spørgsmål åbner Leos efterfølgende kassen og finder Xanias dagbog, der bestyrker ham i hans jalousi. Han er overbevist om, at hun er ham utro med en tidligere kæreste, og han forfølger hende derfor rundt i København. For tilskueren er det ikke tydeligt, at denne angst skulle være berettiget, men for hovedpersonen er den altdominerende. Leos er ude af stand til at se Xanias kærlighed til ham, da den overskygges af hans konstante frygt for at miste hende.

Set i forhold til *Obsession* fremstår *Virginity* langt mere helstøbt, med en særpræget kameraføring, der understøtter hovedpersonens forstyrrede sind. Da Leos' jaloux paranoia topper, følger kameraet ham rundt i Københavns gader – rystende og rystet. Hans virkelighedsopfattelses skibbrud forlænges dermed ud i det æstetiske:

Nikolaj Lie Kaas og Maria Bonnevie som Leos og Xania i Christoffer Boes afgangsfilm, *Anxiety* (2001)

det er en gal mands paranoide vision, vi oplever.

Afgangsfilmen *Anxiety* begynder nogenlunde, hvor *Virginity* slap. Xania bor nu i Stockholm, hvor hun arbejder som skuespiller på den svenske nationalscene, Dramaten. Leos rejser til Stockholm for at besøge hende, men hans jalousi blokerer for nærheden mellem de to. Hvor angsten i *Virginity* synes ubegrundet, er situationen i *Anxiety* mere dobbelttydig. For denne gang lader hele filmen til at være fortalt fra Leos' jaloux perspektiv, og hans dybe ængstelse (titlens 'anxiety') kan ikke undgå at smitte af på tilskuerens perception. Tid og rum sejler, forskudte handlinger fortælles parallelt, og det efterårsgrå Stockholm er indfanget i en tåge, der gør det vanskeligt at skelne mellem virkelighed og fantasi. Er Xania virkelig undvigende, og gøder hun dermed hans jalousi? Eller fremstår det udelukkende sådan, fordi det hele er medieret gennem Leos' forvrængede perspektiv?

Anxiety introducerer for alvor bytematikken i Boes produktion. København er til stede i både *Obsession* og *Virginitys* forfølgelsesfantasier, men i *Anxiety* opstår der en form for dialektik mellem København og Stockholm. Byen er det grundvilkår, de to hovedpersoner hver især eksisterer i og i forhold til.

Det fremmede sted. At handlingen i *Anxiety* finder sted i Stockholm, begrunder Christoffer Boe på dvd-udgavens kommentarspor med, at den svenske hovedstad

ikke er bebyrdet med erindring eller associationer for den danske hovedperson. Den rejsende (såvel som instruktøren, kunne man tilføje) bevæger sig anonymt i en by, der er fremmed for ham; der er intet, der holder ham fast, og ankomsten til de nye omgivelser indeholder en række muligheder, løfter og forventninger.

Men hele vejen gennem *Anxiety* fremstår Stockholm som en *unheimlich* spøgelsesby. Leos' sygeligt jaloux sind præger filmens rum, der virker klaustrofobisk og menneskeforladt – et *Palle alene i verden*-univers, hvor kun han og manglen på hende eksisterer. Fremmedheden er ikke kun geografisk; den er også mærkbar i filmens scenografi og fotografering, der gør den drømmeagtige by til en sær, let nostalgisk og sepiatonet kulisse.

Christoffer Boe udnytter denne fremmedhed ved at lade filmen være bygget op om åbninger og optakter. Altid er personerne på vej et sted hen, og selv når de er 'hjemme', befinder de sig på et hotel. Midlertidighed præger filmen, hvilket også kommer til udtryk ved, at hovedpersonen Leos forsøger at fastholde sin kæreste Xania i en form for nutid, mens hun konstant undslipper ham.

Rejsen repræsenterer som allerede nævnt en overskridelse; en bevægelse ind i et ukendt territorium, et fremmed sprogområde og en form for rituel tærskelhandling. Men rejsen er skudt ind i fortællingen på en sådan måde, at det fremmede territorium også bliver et billede på hans sårbarhed i relationen til hende. Filmens narrative fragmentation, dens sprækker og mellemrum, efterlader et indtryk af usikkerhed – en metafor for kærlighedens ustabilitet og Leos' voksende ængstelse.

Dobbeltgængere og spejlinger. *Anxiety* tager imidlertid sin begyndelse i København, nærmere bestemt på Amagertorv, hvor en klovn underholder en gruppe tilskuere ved at imitere de forbipasserendes gang. Leos kommer løbende hen over pladsen, men går i stå og falder i staver på klovnens selvbestaltede gadescene. Klovnen gør først nar ad den unge grubler, og publikum morer sig, indtil Leos pludselig synker sammen, og klovnen afbryder sin forestilling for at spørge: "Is something wrong with you?" Leos forbliver sammensunket i et minuts tid, inden han pludselig rejser sig og går videre. Klovnens spørgsmål har stillet skarpt på filmens centrale person og hans åbenlyse problemer. Skønt scenen er en næsten ordløs pantomime, afslører den med al ønskelig tydelighed, at Leos er en mand i krise. Der er noget vildt og ukontrolleret over hans pludselige sammenbrud midt i det offentlige rum.

Klovnens imitation af Leos foregriber filmens mange paralleller og spejlinger, ligesom figuren peger i retning af filmens egen leg med fantasi og uvirkelighed. Altså et metabevidst træk, der – allerede inden den egentlige handling er begyndt – peger på filmens mange lag og virkelighedsniveauer.

Efter Leos' bratte exit fra Amagertorv ser vi ham ankomme med fly til Stockholm. I en storslået Wong Kar-wai'sk bevægelse panorerer kameraet fra et fly, der letter, til et massivt 2-tal (dobbeltheden igen) på lufthavnens facade. En fortællerstemme (den svenske skuespiller Erland Josephson) undskylder i voice over, at han lige må afbryde, og præsenterer herpå sig selv og filmens grundlæggende præmis for tilskueren. Denne korte kommentar etablerer filmen som en kunstnerisk konstruktion. Der er tydeligvis nogen, som bestemmer over filmens fortælling – et faktum, der virker besynderligt betryggende efter den voldsomme indledningsscene på Amagertorv.

Erindringens kinesiske æske. Mellem indledningsscenen på Amagertorv og ankomsten til Stockholm er der et tilbageblik, der kræver en kort forklaring. Leos sidder hjemme i sin lejlighed i København og åbner en æske, hvori Xanias dagbog ligger. Vi ser ham læse i bogen, alt imens hendes stemme i voice over fortæller, hvad hun har skrevet. Scenen er optaget i en anden filmkvalitet end resten af filmen og synes at have erindringens patinerede præg med blegt gulnede farver og en grovkornet tekstur, der giver mindelser til private smalfilmoptagelser fra en fjern fortid. Ved nærmere eftersyn viser det sig, at der er tale om genbrug af en scene fra Boes midtvejsfilm, *Virginity*. Dermed bliver Leos' blik i Xanias dagbog et glimt tilbage i tiden på samme måde, som Boes genbrug er et (meta)glimt fra hans egen filmiske fortid. Erindringen finder således både sted inden for filmens rammer og uden for.

Men der er endnu et lag i erindringen. I scenen fra *Virginity* indgår der nemlig yderligere et flashback til den dag, Xania efterlod sin dagbog i hans lejlighed. En slags erindringens erindring. Scenen i *Anxiety* bliver dermed en lag-på-lag-struktur af erindringer, en hukommelsens kinesiske æske, og gentagelsen filmene imellem spejler sig i de mange øvrige gentagelser i *Anxiety*: Man genkender repetitionen, men husker ikke nøjagtig hvorfra, og de intratekstuelt inkorporerede referencer til den tidligere film øger den tidslige desorientering.

Desorientering og destabilisering. *Anxiety* ryster i det hele taget de rumlige og tidslige kategorier på raffineret vis. Efter ankomsten til Arlanda Lufthavn hentes Leos af Xania. Der klippes fra deres samtale i lufthavnen til den efterfølgende køretur, mens dialogen fortsætter i realtid. Dermed kommer de to tider – nutiden i lufthavnen og den nære fremtid i bilen på vej til Stockholm, eller om man vil: fortiden i lufthavnen og nutiden i bilen – til at eksistere simultant. Krydsklippene mellem lufthavnen, køreturen og den efterfølgende ankomst til Stockholms indre by skaber en tidslig smeltedigel, hvor det fremtidige på magisk vis indskrives i nutiden.

Forvirringen øges, da dialogen pludselig spaltes, så den dels foregår i lufthavnen, dels 'fortsættes' i bilen. Der opstår dermed en parallelhandling – en klassisk filmisk teknik, hvis man ønsker at sammenstille to lignende eller kontrasterende situationer. Men i dette tilfælde udspiller parallelhandlingen sig mellem de samme to personer og mellem to situationer med meget kort tidslig og rumlig afstand. Det er et usædvanligt træk. Parallelhandlingen hensætter tilskueren i en svævende tilstand af samtidighed og adskilthed, nærhed og afstand på én og samme tid.

Tid og sted opløses i lufthavnsscenen og fortsætter på en række forskellige locations (bilen, byen), mens lydsiden stædigt fastholder idéen om en ubrudt tidslig enhed. Samme scene udspiller sig med andre ord mange forskellige steder på én gang, mens dialogen fortsætter, som om den foregik i et traditionelt tidsforløb.

Sammenhængen bliver kun endnu mere kringlet, da Xania siddende i bilen begynder at nynne med på filmens underlægningsmusik, som traditionelt set befinder sig uden for filmens diegese. Filmen gør dermed opmærksom på sin egen konstruktion og ekspliciterer filmmediets iboende muligheder for manipulation.

Hvor virkelighedens kronologiske tid er en regelmæssig, fremadskridende bevægelse, er filmens tidsforhold potentielt diskontinuerligt, krydsende, elliptisk og spredt. *Anxiety* udnytter hele dette spek-

Reconstruction (2003)

trum af muligheder: Her er tiden blevet et underligt fluidum uden retning. Boe genskaber det mentale rum, Leos befinder sig i, ved at dekonstruere tid og rum og skabe et fragmenteret *tids-rum*, hvor fortid blandes med fremtid og skaber en mildt sagt forvirrende 'tilstand' af nutid.

"Alt bliver godt". Når tiden og stedet ophæves, bliver der kun scenens kerne – dialogen og den menneskelige tilstedeværelse – tilbage, og dermed kommer filmens handling og den centrale kærlighedshistorie i fokus.

Efter scenen i bilen ankommer det unge par til Stockholm, hvor de indlogerer sig på et hotel. Deres bevægelse fra lufthavnen til bilen til hotellet udspiller sig i mellemrum og ikke-steder; midlertidige rum, hvis flygtighed både gør Leos usikker på Xania, og tilskueren usikker på personernes rumlige og tidslige forankring.

Den fejlslagne kommunikation mellem Leos og Xania understreges af det faktum, at de ikke taler samme sprog. Når han spørger, hvorfor de ikke kan bo hjemme hos hende, svarer hun bare: "Alt bliver godt. Det lover jeg." Hendes replik er naturligvis en kliché; en betryggende ramme, der skal lulle både Leos og tilskueren tilbage i troen på, at dette er en ganske almindelig kærlighedsfortælling, der bliver sammenhængende igen lige om lidt – men det klinger som et hult løfte i denne hyperkonstruerede film.

Filmens hurtige og uforståelige skift mellem tid og sted, fantasi og virkelighed, bevirker, at filmens kærlighedsforhold

kommer til at virke ustabilt og uforudsigeligt. De to elskende synes forbundne, men er alligevel fremmede for hinanden, og der er ingen reel udvikling i deres forhold, der snarere er præget af en komplet uforståelig kausalitet; i samme øjeblik hun har hvisket i hans øre, at hun elsker ham, beder hun ham vredt om at forsvinde.

Helt grundlæggende er der en vekselvirkning mellem begreberne by, rum, tid, identitet og erindring i Boes film: Når én af disse kategorier rystes, har det konsekvenser for de øvrige. I *Anxiety* er hverken tiden, rummet eller byen rationelt begribelige, men heller ikke Leos' sind er til at stole på. Dermed kommer han til at miste sig selv et udefineret sted mellem tiden, rummet, byen og kvinden. Hele hans eksistens går ud på at fastholde og forstå hende, for uden hende aner han ikke, hvem han er.

Problemet er blot, at hun er flygtig og upålidelig som fiktionen; hun forsvinder i samme moment, han prøver at holde hende fast i sin egen diskurs. Leos' identitet er dermed lige så usikker og vaklende som tiden og rummet, og i filmens dramatiske vendepunktssekvens udvikler hans krise sig til en kamp på liv og død.

Falsk tryghed. Den 30 minutter lange afgangsfilm ender, hvor den begyndte: i klichéens trygge arme. Slutscenen viser et tog, der kører gennem et skovdækket landskab. Røgen fra toget aftegner en hvid linje gennem alt det mørkegrønne, og det rolige overblik er en velgørende kontrast til den foregående scenes drama. Inde i toget sidder Leos og ser roligt ud af vinduet. Xania sætter sig ved hans side, han lægger hovedet i hendes skød, mens hun blidt aer hans ansigt. Scenen repræsenterer hjemrejsen – futtoget, der skal bringe Leos trygt hjem – og en arkaisk fortællemæssig konvention; vores hovedperson vågner af den onde drøm.

Den alvidende fortællerstemme afslutter med at pege i retning af en happy ending, som var det et folkeeventyr (understreget af, at vi befinder os i eventyrverdenens tidløse ingenmandsland, de uendelige svenske skove). Men klog af skade har tilskueren ikke længere tiltro til det, der fortælles. Det er alt andet end indlysende, at denne fortælling vil ende lykkeligt. Der kaldes på klichéen, men den holder ikke vand.

Alt er konstruktion. Boes debutfilm, *Reconstruction* (2003), er en endnu mere stilsikker opvisning i fragmenterede fortælleformer, der udspiller sig i et fantastisk byrum. De samme to skuespillere som i afgangsfilmen spiller igen et dansk-svensk kærestepar, men i *Reconstruction* går Boe hele vejen ud ad den planke, han kun tentativt afprøvede i *Anxiety*: denne gang lader han den kvindelige hovedperson være udspaltet i to forskellige skikkelser.

"Vi begynder sådan her. Det er ikke begyndelsen, bare rolig. Men det er vigtigt. Tro mig. En mand træder ind på en bar og ser en smuk kvinde. Kender de hinanden? Det virker ikke sådan, og dog ... de virker bekendte. Hvem kender egentlig hvem? Er det en begyndelse eller en slutning? Det er det, vi skal se. Begyndelsen og slutningen. Kærligheden og afskeden. Jeg ved ikke, hvorfor jeg siger det, men husk på – alt er film, alt er konstruktion, men alligevel gør det ondt."

Reconstruction indledes og afsluttes med den metabevidste fortællerkommentar "alt er film, alt er konstruktion, men alligevel gør det ondt". Det metabevidste står således helt centralt i fortællingen om den unge fotograf Alex og hans møde med kærligheden i skikkelse af de to kvinder, Simone og Aimee (begge spillet af Maria Bonnevie). Mens den indledende voice over skaber en særpræget fortællemæssig kontrakt mel-

lem tilskuer og fortæller, ser man en tryllekunstner, der får en cigaret til at svæve frit mellem sine hænder til tonerne af Fred Astaire, der synger Cole Porters klassiker 'Night and Day'. Ud over at være en smuk sekvens har tryllescenen den funktion, at den så at sige åbner ballet for filmens trylleri og hypnotiske forandring af virkeligheden. Vi kan vente os hvad som helst af denne film, synes Boe at sige. Illusionen indtager således allerede fra begyndelsen en helt central rolle.

Filmens fundamentale præmis er, at kærligheden forandrer alt. Det lyder umiddelbart som en banal Hollywood-kliché, men i *Reconstruction* gøres metaforen konkret: Alex mister ganske enkelt sin identitet og sit tidligere liv den aften, han indleder en affære med den gifte Aimee. Hans lejlighed forsvinder, og hans venner og familie genkender ham ikke længere – og selv da han den følgende dag igen mødes med Aimee, bliver han i tvivl om, hvorvidt hun har nogen erindring fra den skæbnesvangre aften forinden.

Hans kæreste Simone og 'den anden kvinde', Aimee, fungerer som billeder på Alex' overgang fra ét sted i livet til et andet, og mødet med Aimee bliver et afgørende vendepunkt i Alex' liv. Han smider alt, hvad han har i hænderne, og binder sin identitet op på denne fremmede kvinde – blot for at opdage, at også hun er et fantombillede, som til sidst forsvinder og efterlader ham alene.

Alex i eventyrland. Boe holder denne gang fast i scenen for handlingen, nemlig København. Selv når man som tilskuer har mistet fornemmelsen af, om en scene foregår i nuet eller i fortiden, i hovedpersonens fantasi eller i virkeligheden, bevarer *Reconstruction* forankringen i den specifikke geografi, som udpensles via overbliksskabende luftfotos, der hele tiden viser, hvor i byen handlingen finder sted. Denne balance mellem det manipulerede og det realistiske tjener til drilsk at fastholde en form for virkelighedsforankring; den geografiske nøjagtighed bliver en navlestreng for den desorienterede tilskuer.

Det skal snart vise sig at være en skrøbelig navlestreng, for også de rumlige omgivelser undergår en dramatisk forandring i *Reconstruction*. Efter Alex' nat med Aimee har København vendt vrangen ud og skubbet Alex fra sig. Selv om byen stadig er genkendelig, er den fuldstændig forandret. Bag velkendte døre bor folk, der ryster overbærende på hovedet ad Alex' insisteren på, at han kender dem. Hverken tilskueren eller Alex kan længere stole på det tilsyneladende. Alex er – nøjagtig som Leos i *Anxiety* – blevet en fremmed.

Dekonstruktion og rekonstruktion. En stor del af fascinationen ved *Reconstruction* ligger i dens dekonstruktion af den klassiske fortælling. I selve filmens titel ligger der et implicit løfte om en struktur, der overskrider den klassiske fortællings grænser – og det løfte indfrier filmen til fulde. Tidsforløb og sammenhænge splittes op, og kausaliteten brydes, så tilskueren sidder tilbage med en udfordring om at stykke fortællingen sammen på en ny måde. Boe hylder derved Jean-Luc Godards berømte udtalelse om, at en film skal have en begyndelse, en midte og en slutning – men ikke nødvendigvis i den rækkefølge. Filmens ydre bevægelse går således fra dekonstruktion til mulig rekonstruktion.

Eksempelvis hersker der mellem Aimee og Alex tvivl om, hvornår og hvordan de mødtes første gang. Om dette skyldes Aimees mand Augusts omskrivninger af historien, eller om der snarere er tale om, at to forskellige fiktive niveauer støder

sammen, er vanskeligt at afgøre.

I filmens udlægning af historien møder Alex Aimee første gang en aften på Bobi Bar, hvor han inviterer hende til Rom, fordi "det lyder rigtigt." Scenen står dog i en vis forstand uden for filmens øvrige kronologi, da den kommer før filmens prolog. Da en tilsvarende scene udspiller sig et stykke inde i filmen, er det ikke tydeligt, om det er den samme scene, der gentages, eller om der er tale om en ny. Personerne i filmen virker heller ikke sikre på, om det er noget nyt eller blot en gentagelse af noget, der allerede har fundet sted.

Tilskuerens kamp for at skabe orden i fortællingen, at rekonstruere den, er en central del af filmens drivkraft. Men der er ingen lette løsninger her: De tidslige forskydninger vedbliver at øge forvirringen og gøre fortællingens struktur uoverskuelig.

Almægtig eller afmægtig fortæller? Lag-på-lag-strukturen stopper dog ikke her. Fortællekunsten som sådan spiller nemlig en væsentlig rolle både formmæssigt og indholdsmæssigt i *Reconstruction*. Aimees mand, August, er en anerkendt forfatter, der er i København for at give interviews om sit forfatterskab, alt imens han arbejder på sin kommende roman; en tilsyneladende klassisk kærlighedsfortælling om en mand og en kvinde. Det er desuden Augusts stemme, der fungerer som voice over-fortæller i filmens begyndelse og slutning. Altså er han både filmens og sin egen romans fortæller, samtidig med at han optræder som person på filmens diegetiske niveau.

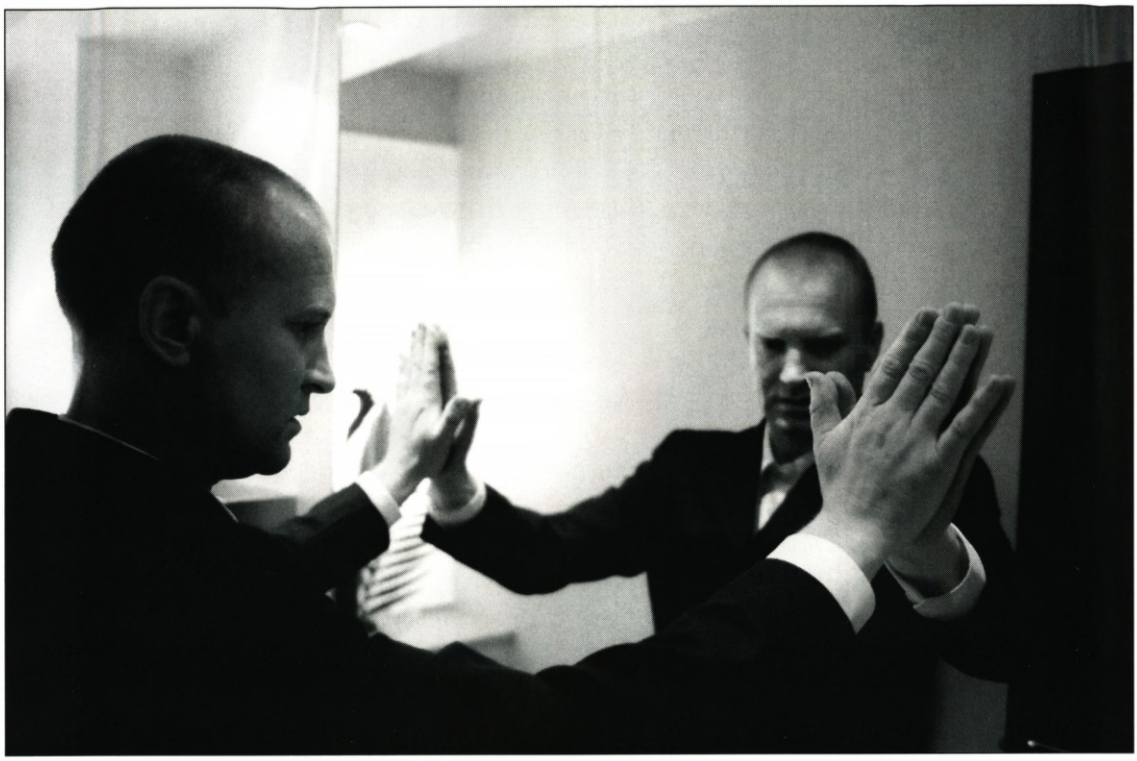
Allerede i filmens indledende sekvens demonstreres Augusts magt som autoritet over filmen. Her ser vi Alex i en tom københavnsk gade, hvortil fortællerstemmen på lydsporet bemærker: "Nej, han er ikke alene ... endnu." I samme sekund fyldes gaden med liv.

Men August er ikke urørlig. Nok er det tilsyneladende ham, der sidder med pennen og dikterer handlingens fremdrift, men fortællingen forekommer – ligesom byen, som vi senere skal se – at føre en parallel-eksistens, der gør den uigennemskuelig.

August skriver om en ung mand, der forelsker sig i hans unge kone, Aimee, som gengælder hans følelser – ligeledes i en dimension, som August ikke har magt over. Da Alex en nat, hvor August er udenbys, tilbringer natten sammen med Aimee på Hotel Hilton, synes August at have mistet grebet. Han kommer hjem og finder hotelværelset i et syndigt rod, der mere end indikerer, at hans kone har haft natlig visit, men forlader det igen, så hun kan nå at rydde op, for dermed at bevare deres personlige historie intakt.

Det virker, som om historien her bevæger sig i en retning, som August ikke har forudset, og han kvitterer med at 'skrive' Alex ud af hans liv, så Alex mister sin personlige historie og i stedet havner i en fiktion, han ikke kan slippe ud af.

I scenen, hvor August kommer hjem på hotellet, skaber Boe en næsten Hitchcock'sk *suspense*. Alex har som en hilsen til Aimee efterladt sin lighter på hotellets badeværelse, så da August møder Alex på hotelgangen og beder ham om ild, svarer Alex, at han "lige har givet sin lighter væk." August tænker ikke synderligt over det, før han ser hotelværelsets rod og opdager lighteren på badeværelset. Denne vidensfordeling, hvor vi som tilskuere ved noget, August ikke ved, forlener scenen med både humor og drama, men den øger også tilskuerens forvirring, idet det bliver endnu mere uklart, hvem der reelt styrer begivenhedernes gang.



Fra Z til A: Pianisten Zetterstrøm (Ulrich Thomsen) må i *Allegro* (2005) søge i sin egen erindring for at opspore kvinden Andrea

Klichéen som konstruktion. Nøjagtigt som *Anxiety* er *Reconstruction* hæmningsløst spækket med klichéer. Når vi i *Reconstruction* får en fornemmelse af, at vi har set en mand møde en kvinde på en bar før, skyldes det både visheden om, at det er sket tidligere i denne film, og en viden om, at det er set hundredvis af gange før i alle mulige andre film. Boe knytter altså en intertekstuel erindring til filmhistoriens utallige *boy-meets-girl*-scener, samtidig med at han indskriver en intratekstuel filmisk erindring til tidligere scener i den samme film.

Også på metaniveau flyder det med klichéer i *Reconstruction*. Af dvd-udgaven fremgår det, at filmen er inddelt i ti kapitler med hver sin titel. Det første kapitel hedder "En begyndelse" og det sidste "En slutning". Et åbenlyst hint til Godards diktum, men også et vink med en vognstang om, at man ikke kan tage kronologien for pålydende; begyndelsen er blot en *potentiel* start, ligesom slutningen kun er en af mange mulige afslutninger på fortællingen. Dette understreges af fortælleren, som i prologen spørger: "Er det en begyndelse eller en slutning?" Dermed vandrer Boe resolut ind i konventionen, men peger samtidig på klichéen som en konstruktion.

***Allegro* og *Offscreen*.** Efter *Reconstruction* instruerede Boe *Allegro* (2005), hvor han benytter nye ansigter og søger tilflugt i en på nogle punkter mere traditionel fortælleform. De karakteristiske metatræk er dog fortsat i behold.

Allegro indledes som *Reconstruction*

med fremlæggelsen af en præmis om, at alt er fiktion. I prologen bliver filmens hovedpersoner præsenteret i spotbelysning som 'mand' og 'kvinde'. Filmens og fortællerens projekt er, får vi at vide, at få manden 'ned med nakken', og fortællerstemmen afslører allerede fra begyndelsen, at han kontrollerer fortællingen og ved, hvad der skal ske. Via prologen, der fungerer som en slags rammefortælling, gøres København til et plastisk-fantastisk materiale, som fortælleren kan ændre på efter forgodtbefindende. Prologen gør endvidere byen lig med fiktionen, der igen er lig med filmen – et kunstnerisk produkt, hvor det er svært at finde rammen i rammen i rammen.

Til forskel fra *Reconstruction* kan man i *Allegro* omtrent stole på rækkefølgen i fortællingen, skønt der i et område af København – den såkaldte "Zone" – kan rykkes rundt på tidspunkter alt efter fortællerens humør.

Kort fortalt kan man sige, at hvor *Anxiety* handlede om frygten for det fremmede, handler *Allegro* om angsten for det velkendte. I Zonens mystiske rum møder hovedpersonen, den verdensberømte pianist Zetterstrøm (Ulrich Thomsen), nemlig på én gang sin fortid, sin nutid og måske sin fremtid i skikkelse af kvinden Andrea (Helena Christensen).

Med sin seneste film, *Offscreen* (2006), drejer Boe sine filmiske ambitioner i en helt ny retning. Det er en film, der forklæder sig som dokumentar, men i virkeligheden er en højst konstrueret historie om en mand (Nicolas Bro, spillet af Nicolas Bro selv), der ser verden gennem et kamera og dermed mister ikke alene alle omkring sig, men også sig selv.

I sin skildring af en mand, der ikke længere kender grænserne mellem det virkelige og det imaginære, fastholder Boe det ustabile virkelighedsniveau, der kendetegner hans produktion, og *Offscreen* cementerer Boes status som dansk films kompromisløse *art cinema*-instruktør. Men hvor det uforklarlige og mystiske i de tidligere film var indlejret i selve det filmiske rum – i de uforklarlige spring i tid og i stedernes transformationer – er mystikken her reduceret til en gal mands vrangforestillinger. Dermed bliver filmens univers langt mere realistisk, men også visuelt fattigere end Boes øvrige film.

Offscreen er ikke decideret vellykket, men den vidner om bredden i Boes evner og øger nysgerrigheden efter at se, i hvilken retning, Boe vil bevæge sig i fremtiden.

Der er dog ingen tvivl om, hvor Boes talent ligger: i mødet mellem klichéen og fornyelsen. Netop blandingen af det velkendte og det spritnye er Christoffer Boes varemærke. Han går klichéen og den klassiske filmfortælling i møde, men bedst som man tror, man har regnet opskriften ud, flytter han rundt på alle brikkerne og skaber dermed en ny type fortælling.

Dette kombineret med et æstetisk gennemarbejdet og visuelt smægtende univers giver Boes film en poetisk friskhed, der virker herligt ude af sync med dansk film i øvrigt. En storslået og poetisk maksimalisme som modsætning til den minimalisme, der ellers har kendetegnet dansk film siden Dogme 95: melodrama og melankoli frem for middelklassefortællinger.

Mens mange nutidige instruktører forsøger at holde sig på stor afstand af genrebetegnelser, laver Boe deciderede genrefilm, der på en og samme tid fejrer den pågældende genres konventioner (kærlighedsfilmen i tilfældet *Anxiety* og *Reconstruction*) og flytter dens grænser. Det lykkes ham på fornem vis i både *Anxiety* og især *Reconstruction*, der står som en modig og visionær nytænkning af filmmediets fortællemæssige muligheder.

Denne artikel er blevet til på baggrund af et speciale skrevet i samarbejde med cand. mag. Katrine Sommer Boysen.

Note

1. Allerede i filmskoleårene benævnte den unge Christoffer Boe sit *auteur*-jeg 'Hr. Boe', og sammen med sine medstuderende – produceren Tine Grew Pfeiffer, tonemesteren Morten Green og ikke mindst fotografen Manuel Alberto Claro – dannede han kunstnerkompagniet Hr. Boe & Co., der siden har stået for alle Boes film.

Bynke Majbøll i *Honda, Honda* (1996)

En himmel fra et klart lyn

Pernille Fischer Christensens vej fra poesibog til sæbeopera

Af Christian Braad Thomsen

Da Pernille Fischer Christensen (f. 1969) på Berlin-festivalen 2006 fik hele to bjørne for sin spillefilmdebut *En Soap*, kom det for de fleste som et lyn fra en klar himmel. Men for de få, der har fulgt med i, hvor det for alvor foregår i dansk film, kom *En Soap* snarere som en himmel fra et klart lyn – for nu at parafrasere et kærlighedsdigt af Per Aage Brandt.

Pernille Fischer Christensen har de seneste ti år været et af vore mest originale og derfor oversete filmtalenter. Hendes filmsprog er fra starten 'alternativt' i den forstand, at det er ubesværet personligt inden for en branche, der skyer det personlige. Hun arbejder så intimt med sit materiale, at man kan opleve hendes film som personlige breve – og det er intet tilfælde, at hun netop lagde ud med at visualisere brevformen.

I 1990'erne lavede hun med støtte fra Det Danske Filminstituts filmværksted en række unikke kortfilm. Den første var *Poesie Album* (1993) om en 8-årig pige, der sidder bøjet over poesialbummet, hvis remser, digte og formaninger udgør film-

ens lydside. Vi ser hende desuden med sin mor og i stilfærdig alene-leg, og fra disse ydre situationer associeres til en indre scene. Poesibogens uskyldige rim fra vor fælles barndom får i denne sammenhæng en betydning, som vi ikke mere er helt trygge ved. Filmen indledes med et vers, som alle danske børn i poesibog-generationerne er vokset op med. Nu kommer disse ord til at stå som en advarende, men jo samtidig sært lokkende portal til Pernille Fischer Christensens produktion:

Pas på, lille øje, hvad du ser.
Pas på, lille hånd, hvad du rør.
Pas på, lille mund, hvad du siger.
Pas på, lille øre, hvad du hører.

Når Pernille Fischer Christensens lillesøster Stine[1] med sit sørgmodigt-drømmende ansigt læser disse og andre vers op, tages uskylden ud af poesibogen. Vi bliver opmærksom på en truende dobbeltbund i de velkendte ord og får samtidig syn for sagn, når der f.eks. kommer kolde, hvide perler ud af moderbrystet og papirengle ud af mors mund, mens hendes billede stænkes til med blod under verset:

Husk som mor at være god.
Ellers blir din mælk til blod.

I en enkelt scene tager pigen en stilfærdig hævn over poesibogen: hun leger dukketeater, mor er en porcelænsdukke, og far en røget sild. Da han spørger, hvad de så skal have til middag, svarer hun engleblidt: "Stegt sild." Det er den eneste gang, et stille smil spiller om pigens mund.

Poesie Album er på det formelle plan en undersøgelse af filmsprogets muligheder og et sammenskrab af alskens forskelligt teknisk materiale: professionelle 16 mm optagelser, familieagtige super 8 strimler, animation, dukketeater og stills arbejder både ubesværet sammen og skurrer mildt mod barndomsidyllen.

Hypnogrammer. Efter således at have dekonstrueret skolepigens traditionelle drømmebog opfandt Pernille Fischer Christensen sin egen poetiske drømmegenre, *hypnogrammet*. Det betyder 'søvnbrev', og inspirationen fandt hun i de billeder, der kommer til os om morgenen, når vi befinder os på grænsen mellem søvn og vågen tilstand. Hypnogrammerne varer syv-otte minutter og er filmet på super 8, som derefter er overført til video, hvorved de sort/hvide billeder får et stiliseret grafisk præg, som bringer de tilsyneladende realistiske hændelser nærmere drømmen – eller drømmen nærmere virkeligheden – med en selvfølgelighed, som man ellers kun kender fra Jytte Rex' spillefilm. Hypnogrammerne er rene billedfortællinger uden dialog, og to af dem er i al deres beskedenhed små mesterværker.

Pigen som var søster (1995) fortæller en enkel og grum historie om en cirka ti-årig pige (Stine Fischer Christensen), der kører sin sovende lillebror ned til stranden i en trækvogn og sejler ham ud på det åbne hav, hvor hun kaster ham i vandet: hun *var* søster, men er det med en vis eftertrykkelighed ikke mere. Filmen er uforklaret som en drøm, men som drømmen rummer den elementer, der stritter i forskellige retninger og derfor indbyder til en tolkning.

Pigen plastrer sine spæde bryster til som for at forhindre dem i at udvikle sig og føre hende ind i en uønsket pubertet. Hendes destruktive omgang med en flødeskumslagkage antyder desuden en anorektisk holdning til mad – og også anoreksien kan jo opfattes som et værn imod at blive voksen. Hendes beslutning om derpå at skaffe sin lillebror af verden har Pernille Fischer

Stine Fischer Christensen i *Poesie Album* (1993)

Christensen i et interview begrundet med, at søster og bror måske udgør det samme menneske, og at han repræsenterer den 'mandlige' del af hende.[2] At hun således likviderer det mandlige princip i sig selv, strider egentlig mod hendes destruktive holdning til bryster og lagkage, som jo tager sigte på at fastholde den barnlige kønsindifferens imod den voksenhed, der gør barnet til enten kvinde eller mand. Man kan ligeledes mene, at hendes overordentligt håndfaste måde at befri sig for sin mandlige side på indikerer, at hun da sandelig er mand for at føre ubehagelige beslutninger ud i livet.

Men den, der her vil se en forvirring snarere end en ambivalens, overser, at drømmen og hypnogrammet har det privilegium frem for virkeligheden og mainstreamfilmen, at de har lov at operere med følelser og holdninger, som for den vågne bevidsthed udelukker hinanden. Når pigen til sidst efter at have skaffet broderen effektivt af vejen, opsøger en hest på en mark, synes hun at have overvundet konflikten og er nu rede til at byde sin kvindelige eros velkommen: hesten repræsenterer den libidinøse indgang til verden.

Pigen som var søster kan sagtens opleves uden de fortolkende briller, men bliver dog et rigere værk gennem tolkningen. *Honda, Honda* (1996) fortæller derimod en fabel så enkel, at den egentlig tolker sig selv: en ung kvinde i storbyen (Pernille Fischer Christensen) får øje på en nøgen og forkommen jævnaldrende kvinde på sin altan, hvordan hun så end er havnet der. Hun inviterer det stakkels væsen inden-

for, bader og mader hende og lader hende overnatte i sin seng. I løbet af natten vokser der vinger ud på den fremmedes ryg: mødet med kærligheden kan gøre selv de mest forkomne iblandt os til engle. Næste morgen skilles de igen, de er begge en mirakuløs oplevelse rigere og har fået nyt mod på livet.

Det mest bemærkelsesværdige ved disse to hypnogrammer er, at de ikke er stiløvelser, men fuldt færdige og konsekvente værker. Selv de betydeligste instruktører undgår sjældent, at deres første forsøg har karakter af netop forsøg. Men Pernille Fischer Christensen springer fra starten ud som en fuldmoden filmkunstner. Med sit sikre blik for begrænsningens kunst sprænger hun grænser. Når disse film alligevel forblev en godt bevaret hemmelighed, skyldtes det primært, at filminstituttet udsultede og til sidst nedlagde sin kortfilmdistribution, og at tv i samme periode på det nærmeste bandlyste filmkunsten og i den frie konkurrences navn satsede på junk i stedet for på kvalitet. Filmene kom derfor aldrig ud til den offentlighed, som ellers nok ville have spærret øjnene op.

Novellefilm. Man kunne frygte, at en fireårig prosaisk uddannelse på Den Danske Filmskole ville fratage Pernille Fischer Christensen netop de poetiske kvaliteter, der var hendes adgang til skolen. Det stigende problem med filmskolens afgangsfilm er, at de oftere opleves som ansøgninger til en stadigt mere kommerciel og mainstream-agtig filmbranche.

Det kan man ikke beskylde hendes afgangsfilm, *Indien* (1999), for at være, men den lægger sig et umage sted mellem det poetiske, som er hendes udgangspunkt, og det episke, som hendes udfordring. Det kræver næsten en historie at komme ind på livet af filmens hovedperson (Trine Dyrholm), men historien fortaber sig lidt i diffuse antydninger og interessante farveeksperimenter: en ung kvinde mister både kæreste, logi og arbejde og havner på den anden side af loven, men holder sig oppe på nogle vage drømme om at rejse til Indien – indtil hun havner i en hospitalsseng og opdager, at Indien består af ordene 'ind i en', en mildest talt noget anstrengt pointe.

Om denne indre rejse bliver forløsende eller fører til skizofreni, står uklart, og filmen er i mine øjne mere fortænkt end vellykket; den er netop en filmskolefilm snarere end et værk. Men jeg kan trods flere gennemsyn være gået fejl af den, og filmen fik i hvert fald en række fornemme internationale priser, deriblandt Cinéfondationprisen i Cannes, hvor instruktørbrødrene Jean-Pierre og Luc Dardenne sad i juryen, samt prisen som bedste film på den internationale filmskolefestival i München.

Derefter fik Pernille Fischer Christensen støtte til en 30 minutters novellefilm, *Habibti min elskede* (2002), om en kvindelig lægestuderende fra en muslimsk familie, der bliver gravid med sin kæreste, en etnisk dansker. Hun er nært knyttet til sin far, der dybt såret forlanger, at hun får en abort, og forstøder hende, da hun nægter.

Det er en konflikt, som pressen normalt kun beskæftiger sig med, når den ender med æresdrab, skønt den ude i virkeligheden plejer at ende med en del mindre end det. Pernille Fischer Christensen insisterer på at lave et positivt modbillede til pressens sensationsmageri og lader derfor far og datter forsones i en scene, der både er opløftende og tragisk: han accepterer hendes synspunkt om at gennemføre graviditeten, men da har hun allerede accepteret hans synspunkt og gennemført aborten.

Habibti min elskede er en smukt instrueret film, som det er fristende at kalde mainstream, fordi dens formsprog er helt

Nadja Hawwa Vissing i *Habibti min elskede* (2002)

traditionelt. Men til mainstream-begrebet knytter der sig også en vis overfladisk og klichéagtig omgang med følelserne, sådan som man ser i mange af disse års vildt overvurderede danske folkekomedier. I dag kan man derimod ikke kalde det særligt mainstream, hvis man tør spille følelserne rent ud – ligesom det jo heller ikke er særligt avantgarde, hvis man i et eksperimenterende formsprog er følelsesmæssigt forloren. Man kan med større ret sige, at i en så følelsesforskrækket tid som vores er det netop avantgardistisk at tilkende følelserne deres ret. Pernille Fischer Christensen tør se melodramaet i øjnene uden at blinke. Derfor undgår hun at falde i dets fælder og kan i stedet drage nytte af dets følelsesmæssige frimodighed.

Habibti min elskede fik både en Robert og Odense Film Festivals pris som bedste novellefilm samt en pris på Premiers Plans i Angers, hvor Claude Chabrol var juryformand. Den burde vises på tv en gang om året. *Så* mange positive film findes der jo heller ikke om, at menneskelighed er stærkere end kulturens byrder.

Afslag. Man skulle tro, at alsidigheden og kvaliteten i Pernille Fischer Christensens rigt prisbelønnede produktion nu uden videre måtte kvalificere hende til at lave spillefilm. Men sådan tænker de ikke på Det Danske Filminstitut, hvis kriterier for tildeling af filmstøtte bliver stadigt mere problematiske. Hun fik afslag på sit første spillefilmprojekt, uden at konsulenten overhovedet havde sat sig ind i hendes hidtidige produktion. Det mener filmkonsulenterne ikke er nødvendigt, idet de tror, de kan vurdere et filmprojekt på instruktørens skriftlige oplæg. Men det kan de ikke. At vurdere en film på et verbalt oplæg

svarer til, om malere og komponister skulle beskrive deres kommende værker i ord, før de fik adgang til farver og klaver. Men hvad der er indlysende grotesk inden for andre kunstarter, er selvfølgelige vilkår for filmkunstnerne. Også TV Drama var afvisende over for de projekter, hun kom med.

Det største talent i ung dansk film fik derfor først støtte til en spillefilm, da den nye talentudviklingspulje trådte i funktion. Og her er prisen for støtten, at instruktøren skyder en væsentlig del af sin løn ind i produktionen i en så lav prioritering, at den aldrig vil komme til udbetaling. Filminstituttet sikrer andre debuterende instruktører fuld løn med en tilstrækkelig rundhåndet støtte, mens den af årets spillefilm, som har vakt størst international opsigt, kun kunne laves, fordi Pernille Fischer Christensen indvilgede i at give afkald på en del af sin løn. De bureaukrater, som dikterer disse vilkår, får naturligvis selv fuld løn for at forhindre kunstnerne i at få det. Det er ikke en acceptabel måde at drive et statsligt filminstitut på, men i det offentlige system er skam i livet en sjældenhed.

Sæbeopera. Med *En Soap* griber Pernille Fischer Christensen tilbage til sine første hypnogrammer og udfolder deres problematik i en spillefilm, der er større, end man måske umiddelbart tror, fordi den ved første blik kan virke så beskeden. Dens beskedenhed kommer bl.a. til udtryk ved, at filmen end ikke har en rigtig titel, men dækker sig ind under en af de mest uglesete og foragtede underholdningsgenrer, som den samtidig hæver sig suverænt, men uhoverende op over – lidt lige som instruktøren gjorde, da hun kaldte sin første film *Poesie Album*. Quentin Tarantino gjorde det samme, da han opkaldte *Pulp Fiction* (1994) efter en lige så foragtet genre.

Begrebet 'soap opera' blev i 1930'ernes USA hæftet på en række umådeligt populære radioserier, som i dagtimerne henvendte sig til hjemmegående husmødre. De blev ofte sponsoreret af firmaer, der producerede rengøringsmidler, og derfor kaldtes de 'sæbeoperaer'; opera-betegnelsen henviste ironisk til dramaernes svulstige, patetiske spillestil. I 50'erne smittede genren af på en række biograffilm, og den største af alle soap-film er Douglas Sirks *Imitation of Life* (1959), hvis sigende titel kan dække hele genren: dens personer imiterer livet, sådan som de tror, det skal leves, og opfatter imitationen som mere sand end det liv, der kunne skabes på grundlag af deres egne misrøgtede følelser. Genren overførtes siden til tv med pionerværker som *Soap* (*Skum*, 1977-81), *Dallas* (1978-91) og *Dynasty* (*Dollars*, 1981-89).

I en vis forstand forholder Pernille Fischer Christensen sig til den traditionelle sæbeopera, lidt ligesom Jean-Luc Godard i sine 60'er-film forholdt sig til Hollywoods klassiske genrer som gangsterfilm, musicals og melodramaer. Hun holder helt uironisk af soap-genren og deler sin film op i kapitler, der skal simulere afsnit i en serie med en tilbagevendende tv-speaker, der rekapitulerer situationen fra forrige afsnit. Men samtidig ved hun udmærket, at den oprindelige soap-genre ikke kan rumme de erfaringer, som hun nu overfører fra genrens konventionelle kulisser til en ekstremt personlig film.

Den traditionelle sæbeopera kendetegnes ved komplicerede og nervepirrende intriger, så det er ikke uden grund, at den transseksuelle soap-fan Ulrich/Veronika i *En Soap* konstant har nedbidte negle. Pernille Fischer Christensens 'soap' har derimod ikke det, der ligner en intrige, når man lige ser bort fra den MacGuffin[3], at Ulrichs overbo Charlotte kommer til at skubbe det brev, som giver ham tilladelse

Trine Dyrholm og David Dencik i *En Soap* (2006)

til en kønsskifteoperation, ind under nogle gamle aviser, hvorfra det først materialiserer sig mod filmens slutning. Det er held i uheld, for i den opslidende frist, han ufrivilligt får inden operationen, lærer de to nu hinanden at kende.

I denne proces folder Pernille Fischer Christensens personskildring sig for alvor ud. Hvad der på papiret tager sig ud som en ekstrem beretning om erfaringer, der er ukendte for de fleste af os, bliver i hendes nænsomme regi til en helt almen historie om en kærlighedslængsel, vi alle har del i. Det er ingen ringe kunst.

Charlotte er lige flyttet fra sin mand, og gennem hele filmen ligger hendes lejlighed i et syndigt flytterod, der kan opleves som en konkret forlængelse af hendes indre kaos. Intet er, hvor det hører hjemme, alle kasser står åbne og er fyldt med tilfældigt ragelse som et billede på hendes psykiske rod: sin erotiske sult forsøger hun at stille med tilfældige *one night stands*, men bagefter væmmes hun ved mændene og smider dem ud igen med en foragt, der nok så meget er rettet mod hende selv. Når hun begynder at interessere sig for sin mærkelige underbo, der ikke helt synes at kunne udfylde de kvindeklæder, han går i, er det måske, fordi det er omvendt med ham: *han* starter med at ville smide *hende* ud, da hun ringer på og beder ham om en tjeneste. Men hun holder fast.

Kirurgi eller kærlighed. Når jeg i det følgende insisterer på at kalde den transseksuelle for Ulrich, skønt han går i kvindetøj og ønsker at blive kaldt Veronika, skyldes det, at man jo i hvert fald må betragte ham som en mand, så længe han endnu ikke har fået fjernet de kropsdele, som han opfatter som alt andet end 'ædle'. Der ligger desuden i min insisteren en indædt modvilje mod hans projekt: et psyko-seksuelt pro-

blem løses normalt ikke ved et kirurgisk indgreb i kønnet, så lidt som depressioner løses ved det hvide snit i hjernen. I mine øjne handler filmen ikke om transseksualitet, men om en kærlighedsevne, der er blevet invalideret i den tidligste udvikling. Nu forløses den takket være Charlottes diskrete sjælelige kirurgi og kærlige fascination af den krop, som Ulrich selv kun har foragt tilovers for.

Og det er så her, at *En Soap* viderefører et centralt tema fra *Pigen som var søster*: ligesom den ti-årige præpubertetspige tilplastrede sine spæde bryster, tilplastrer Ulrich sin penis, mens han venter på at få den skåret bort og erstattet med en vagina, hvor huden fra pungen åbenbart kan genbruges som skedevægge og kunstig klitoris. I en vidunderlig scene, hvor Charlotte aktiverer hans forhadte køn, springer plastret pludselig af, og de sidder med det i hænderne: det kunne alligevel ikke holde kønnet nede. Soap'en viderefører tilsvarende det enkle hovedtema i *Honda Honda*: man bliver en engel, hvis man elskes. Det gælder selv den sure, kejtede og suicidale Ulrich.

Pernille Fischer Christensen har et særligt gehør for at lade fysisk handling træde i stedet for psykisk problemdebat. Da Charlottes mand f.eks. opsøger hende og ærligt talt godt lige vil snakke om, hvorfor hun uvarslet er skredet, mens han var på kursus, opfordrer hun ham i stedet til at hjælpe sig med at flytte dobbeltsengen fra et værelse til et andet. Det opfatter han som en hån, men det kan jo lige så godt være en kærlig gestus: lad os lave et eller andet sammen, så kan det være, vi kan komme i snak. Og i stedet for at diskutere, hvorfor hun har bollet ved siden af, tilbyder hun ham sin kind, for i sådan en situation er han vel mand for lige at stikke hende en flad. En fysisk handling, selv en lussing, kan åbenbart for hende være mere åbnende end den følelsesdissektion, han med sin kejtede kropslighed lægger op til.

Også Ulrich forsøger hun at komme i kontakt med ved konkrete handlinger i stedet for at fritte ham ud om, hvad der egentlig foregår nede hos ham: da han fortæller Charlotte, at han reparerer lynlåse for de mystiske mænd, der opsøger ham, skønt Charlotte i det meget lydte boligkompleks udmærket ved, at han snarere reparerer, hvad der befinder sig *bag* lynlåsen, opfordrer hun ham til at sy hende et sæt gardiner. Ophængningen af gardinerne udvikler sig til en ubesværet flirt, hvad der ellers kan have sine vanskeligheder med en sky og transseksuel underbo. Ved således igen og igen at lade personerne tale om noget helt andet end det, der egentlig foregår i scenen, viderefører Pernille Fischer Christensen det credo, Alfred Hitchcock foreslog ved talefilmens gennembrud, nemlig at det, som skuespillerne taler om i en film, aldrig må handle om det, som *filmen* handler om!

Ulrichs projekt er en slags 'imitation of life': i stedet for som mand at få del i det kvindelige ved at smelte sammen med det forsøger han at forvandle sig til det uopnåelige, som han ikke er, nemlig en kvinde. Det er ikke filmens ambition at give mange brikker til en forståelse af, hvorfor han er kommet af sporet, men den tegner dog nogle omrids af et tidligt ødipalt drama.

Ulrichs mor opsøger ham med jævne mellemrum. Hun er dominerende, besidderisk og overkærlig, fordi hun ikke har accepteret, at han er blevet voksen. Faderen er fraværende og må end ikke vide noget om moderens kontakt med sønnen. Dette er den klassiske konflikt, som producerer homoseksualitet: når faderen ikke kan tjene som identificeringsobjekt for drengen, identificerer denne sig i stedet med moderen – og dermed også med hendes seksu-

elle driftsretning mod sit eget køn. Vi må formode, at faderen slog hånden af Ulrich, da hans kønsidentitet begyndte at vakle. Ulrichs faderlængsel har siden antaget så destruktive træk, at han har internaliseret faderens oprindelige ødipale kastrationstrussel og nu selv vil realisere den.

Med en del af sin psyke er Ulrich ikke blevet voksen. I sin sidste samtale med moderen bønfalder han hende om at lægge et godt ord ind hos faderen: "Sig til ham, at jeg er jeres *barn*!" Og i en afgørende scene med Charlotte, hvor hun bringer ham til erotisk ophidselse, viger han forskrækket tilbage, som om de er børn, der leger doktor: "Jeg vil ikke lege mere, gå op til dig selv." I sin ubevidste selvforståelse er han stadig et barn.

Det komplicerede kompleks, der sammenfattes i begrebet 'kastrationstruslen', er et vigtigt knudepunkt på drengens normale vej mod at blive mand. Det er takket være denne trussel, at hans infantile erotiske dragning mod moderen neutraliseres, og hans faderidentificering bringes i stand: seksualiteten må udsættes, til han selv kan blive far. Ulrichs identificeringer er imidlertid usikre. Med moderen opretholder han en problematisk dyade, der f.eks. er så cementeret, at hun ikke omtaler ham som et 'du', men som et 'vi' i scenen, hvor han ophidset insisterer på, at hun overbringer faderen en fødselsdagsgave fra ham. Han synes samtidig så villig til at ofre alt for at opnå faderens gunst, at han endog (til faderens bestyrtelse!) vil virkeliggøre den fædrene kastrationstrussel med sig selv som offer. Og i sit obskure bijob koncentreret omkring unge mænds lynlåse påtager Ulrich sig ganske konkret den straffende faderrolle, f.eks. over for den mand, der opsøger ham for at få lov at blive som barn på ny ved at skide på hans gulvtæppe og modtage et par velfortjente lussinger, før han derpå tages til nåde seksuelt.

Også Charlotte har en vis trafik kørende med tilfældige mænd – og er de ikke for hånden, kan hun stå foran vinduet og desperat vise bryster ud mod nattens anonyme mørke som et nødskrig til den første den bedste: "Kom og knep mig, for helvede!" Men den, der efterkommer hendes bøn, skal ikke vente nogen belønning. Sine forkomne følelser har Charlotte deponeret hos Ulrich, og gradvist indtræffer miraklet: uden at de selv for alvor bliver klar over det, vækker de hinanden erotisk. Og da er det så, at brevet med operationsbevillingen dukker op. Her tillader Pernille Fischer Christensen sig en koket leg med tilskuerne: hun lader filmen slutte, før den er færdig, så vi selv må digte den til ende.

Charlotte har egentlig taget imod sin mands tilbud om at flytte hjem til ham igen, og Ulrich er naturligvis lykkelig for civildirektoratets tilbud om at blive forvandlet til Veronika. Men alligevel går Charlotte så ned til ham en sidste gang, hun skylder ham nemlig en hemmelighed som led i en fælles leg. På vejen ned standser hun på trappen, og for første gang ser hun – og vi – ud gennem vinduet i dagslys. Hvad hun ser derude, er ikke længere nattens anonyme elskere, men sit eget spejlbillede. Hun har endelig fundet sig selv. Så ringer hun på hos Ulrich og insisterer på at komme indenfor. Men lige før hun fortæller ham sin hemmelighed, går filmen i sort.

Der er ingen tvivl om, at Charlotte vil hviske: "Jeg elsker dig." Personligt er jeg heller ikke i tvivl om, at hun derefter beder Ulrich om at give hans køn en ny chance i hendes favn, før han udskifter det med et nyt – og at han indvilger. At operationen derpå kan aflyses, blev måske allerede indvarslet af den sidste replik i den soap, som Ulrich ser: "You saved me with your love."

Tør man håbe på, at fjernsynets og vir-

kelighedens soap endelig smelter sammen til sidst? Eller er dette håb bare udtryk for en tvangsheteros ønskeforestillinger? Det interessante ved den åbne slutning er, at filmen på den måde netop fungerer som projektionslærred for tilskuernes intime ønsker. Jeg har således hørt det forslag, at Charlotte skulle hviske: "Jeg er lesbisk." Det tror jeg ikke, hun er, men man kan ikke afvise, at den åbne slutning lægger op til et aseksuelt kærlighedsforhold mellem de to, og at filmen ud fra den tolkning advokerer for, at kærlighed og seksualitet ikke nødvendigvis hører sammen. Skønt denne tolkning har meget på sig, bryder jeg mig ikke om den. I min soap'ede fantasi er kærligheden kun helsebringende, hvis den sammenfatter alt det, Coleman Hawkins udtrykker i sin berømte saxofonsolo *Body and Soul.*

Less is more. Skuespillermæssigt er filmen en nydelse. Der er ingen falske toner i ensemblespillet, alle personerne forsvares eller tilgives for kameraets blik, og i rollen som Charlotte står Trine Dyrholm som filmens lysende centrum. Jeg tror ikke, jeg nogen sinde har set et så knuselskeligt, musikalsk og nøgent spil i nogen dansk film. Hun er på én gang frimodig og blufærdig, hun bærer med stolthed sin seksualitet lige under huden, hun mestrer den kunst at gøre en ironisk replik til en kærlighedserklæring i stedet for en sarkasme, hun er ikke bange for at hvile i en pause, så en henslængt eftersætning for alvor kommer til sin ret, og hun forstår generelt i diktion og kropssprog at anskueliggøre den minimalistiske læresætning *less is more.* Det er bevægende smukt.

Også visuelt anskueliggør filmen dette credo. Det er ingen ringe kunst, at Pernille Fischer Christensen i samarbejde med sin fremragende fotograf Erik Molberg Hansen har optaget hele filmen i to små lejligheder, så man aldrig føler, at de løber tør for billeder. Det er urimeligt, som nogle anmeldere har gjort, at beskylde *En Soap* for at være 'filmet teater', for den intimitet, der ligger i samspillet mellem kamera, lys og skuespillere, er netop ekstremt filmisk og ville ikke kunne overføres til en teaterscene. Et diskret visuelt højdepunkt er det smukke, forklarede lys, der hviler over Charlottes ansigt, da hun tager det afgørende erotiske initiativ over for Ulrich.

Filmen føles på intet tidspunkt klaustrofobisk, tværtimod får jeg snarere åndenød, når vi i nogle få sekunder tilbydes lidt frisk luft udenfor, nemlig da kameraet flyttes ud af lejlighederne for lige at filme nogle blomstrende kirsebærtræer som skillebilleder: jeg gider ikke trække vejret frit, når filmens personer ikke kan. Men skulle man alligevel sige noget pænt om de irriterende træer, kunne man vælge at sammenligne dem med de bevidste fejl, som den muslimske tæppevæver smugler ind i tæppernes mønstre med den begrundelse, at kunstneren ikke må gå Gud i bedene, for kun Gud formår det perfekte. Heller ikke kirsebærtræerne vokser ind i himlen – men resten af filmen gør.

Noter

1. Stine Fischer Christensen har fået sin debut som voksenskuespiller i Susanne Biers folkekomedie *Efter brylluppet* (2006) og medvirker desuden i Anders Morgenthalers *Princess* (2006).
2. Interview med Christian Braad Thomsen i EKKO, marts 2006.
3. En MacGuffin var for Alfred Hitchcock betegnelsen for et i sig selv ligegyldigt handlingselement, der holder filmen i gang.

Cabaret (Bob Fosse, 1972)

Subjektivitet, lyrik, performance og showstoppers

Musicalnummerets logik

Af Niels Henrik Hartvigson

Hvor kommer musikken fra? Fra første færd har filmkritikere og -teoretikere stillet spørgsmål ved musical-genrens spring ind i fantasien.

Skønt musicalens sang- og dansenumre et langt stykke ad vejen understøtter og uddyber filmens persontegning og tematiske pointer, påvirker numrene også den narrative logik i de film, de optræder i, og åbner op for lyriske paralleluniverser, hvor kroppenes rytme og sangenes fraseringer overtager styringen. Samtidig fungerer numrene som *showcases* for skuespillernes talenter, og de danner storladne shows, hvor filmene peger på deres egen iscenesættelse.

En plotdomineret tilgang giver således en meget ufuldstændig forståelse af musiknummerets potentiale, for film er meget mere end historie, og i musicalen – forstået

som film, hvor musiknumre har en afgørende betydning for filmenes betydningsdannelse – kommer dette særlig tydeligt frem. I musicalen oplever man uvægerligt et markant tempotab, fordi handlingen går langsommere eller sættes i stå af drømme- eller fantasidominerede sang- og dansenumre.

Og ikke nok med dét, musicalen introducerer masser af ubrugeligt materiale i forhold til en fremadskridende historie. På kryds og tværs af undergenrer, lande og historiske perioder skal vi her sætte tænderne i dette 'ubrugelige materiale' og opleve, hvordan musicalen spænder det fiktive univers ud.

Defining moments. Sang- og dansenumrene er musicalens foretrukne måde at udstyre personerne med tyngde og nuancer på – og dermed give os som publikum mulighed for at fordybe os i dem. I numrene præsenterer personerne os for følelsesmæssige sandheder om dem selv, og de får derfor ofte karakter af det, man kalder et *defining moment*, altså det tidspunkt, hvor personen bekender sin rette kulør.

Søster Klivia leder i den hollandske musical *Ja Zuster, nee Zuster* (2002, *Yes Nurse! No Nurse!*) et herberg for sociale udskud. En af beboerne, den unge pige Jet (Tjitske Reidinga), har mødt den ungdomskriminelle Gerrit (Waldemar Torenstra), og han er flyttet ind i Klivias herberg. Om morgenen er han forsvundet, men Jet finder ham på taget, hvor han er ved at fodre duerne i dueslaget, mens han synger 'Duifies'. Hun er i forvejen lun på ham, men bliver brandvarm ved synet af Gerrit i stramtsiddende undertøj. Hans duefodringssang viser den indtil nu lidt tvetydige ungersvend som både god mod dyr og skøn som en gud. Gerrits potentiale som romantisk partner for Jet understreges musikalsk i slutningen af nummeret, hvor de to traller sangen i perfekt harmoni.

I *On an Island With You* (1948, *På en ø med dig*) spiller Cyd Charisse en tilbageholdende skuespillerinde, der i det skjulte er forelsket i en kollega (Ricardo Moltalban), som er forlovet med en filmstjerne (Esther Williams). På natklubben byder Ricardo hende op til en dans. Med sin på én gang kraftfulde og elegante klassiske dansestil viser hun en glød og sensualitet, som vi ellers har måttet kigge længe efter. Hun placerer dermed effektivt fokus på sig selv, såvel i forhold til sin dansepartner og kollega som, ikke mindst, i forhold til publikum, der nu må opfatte hende som en reel trussel for filmstjernen.

Troldspejl og ydre handling. Samtidig med at personerne viser deres inderste, kan filmen vælge at lægge en tolkning ned over numrene og vise sandheder, som personerne ikke selv er klar over.

I Bob Fosses *Cabaret* (1972) fungerer de musikalske numre som en troldspejling af en politisk og social virkelighed, samtidig med at de udtrykker de optrædendes personlige og kunstneriske væsen, på den ene side besk og afslørende, på den anden side sentimentalt og inderligt. Numrene *både* udtrykker *og* kommenterer, og de giver derved et nuanceret bud på musikkens potentiale og genrens fascinationskraft.

Han, hun, Dirch og Dario (1962) forener diametralt modsatte følelser inden for samme nummer. Marianne (Ghita Nørby) er flyttet fra sin egocentriske mand (Ebbe Langberg) og ind på kunstnerpensionatet, hvor hun har mødt den charmerende Mario (Dario Campeotto), som hun flirter med som adspredelse. Pensionatværtindens datter Dorte (Gitte Hænning) er derimod helt skudt i Mario. Under festen i pensionatet synger Mario 'Den første gang

Han, hun, Dirch og Dario (Annelise Reenberg, 1962)

jeg er forelsket' under en tæt dans med Marianne. Da Mario har sunget omkvædet, bevæger kameraet sig forbi de dansende par, og vi ser Dorte stå bag skorstenen og betragte sin drømmeprins, mens han besynger en anden. Kameraet bliver på hende, og hun overtager sangen, der nu kommer til at handle om smerten ved at tabe kærlighedens allerførste kamp. Overmandet af sine følelser stormer hun ud, og der klippes til de dansende, mens Mario tager sangen tilbage, indtil *han* overmandes af følelser og midt i en strofe suger sig til Mariannes mund.

Nummeret 'Den første gang jeg er forelsket' beskæftiger sig ikke kun med de syngendes følelser. Kameraet afsøger systematisk og i tæt samkørsel med musikken opbygningen af de følelser og konflikter, som er til stede i rummet. Samtidig er det et udmærket eksempel på, at musicalnummeret kan indeholde handling. Mens Mario og Mariannes dans udvikler sig fra flirt til affære, oplever først Dorte kærlighedens smerte, derefter er det Mariannes mand, der er trådt ind ad døren tids nok til at se sin kone blive tungekysset, og endelig er det Marianne, der, mens musikken fortsat spiller, opdager, at hun er blevet opdaget.

At handlingen skrider frem i nummeret, forekommer i det hele taget meget oftere, end genrens analytikere synes at anerkende. Det sker sågar i genrens første klassiker, *The Jazz Singer* (1927), hvor Jack Robin (Al Jolson) får sit gennembrud med 'Mother of Mine', mens hans mor (Eugenie

Besserer) står i kulissen. Hun er kommet for at hente ham hjem til den døende far, men erkender – i en stumfilmsekvens, der indgår i nummeret – at hendes søn ikke længere tilhører hende, men hele verden, og hun forlader tårevædet teateret, mens Jack synger færdigt.

Ligeledes forlader Penny (Ginger Rogers) sin Lucky (Fred Astaire) både på handlingsplan og som en del af koreografien i 'Never Gonna Dance' fra *Swing Time* (1936).

Og numre og handling blandes systematisk med teaterfolkenes skæbner i Carlos Sauras flamenco-filmatisering af *Carmen* (1983). Det sker helt ud i det klimaktiske affektdrab, der bliver enden både for den fiktive Carmen og for den danser, der spiller Carmen (Laura del Sol).

Kan der således sagtens være en ydre handling i numrene, kan den også sagtens undværes. Indre handling eller en subjektiv dynamik er derimod et *must*.

Subjektive universer. I *Mød mig på Cassiopeia* (1951) spiller Bodil Kjer Polyhymnia, en muse med selvtillid og gåpåmod, der er på inspirationstur på jorden. Filmen bruger 'Musens sang' til at formidle en følelsesmæssig side af hende. På den tomme scene reflekterer hun over sin umulige situation, hvor hun er blevet forelsket i et menneske. Med et minimum af rekvisitter åbenbarer hun en melankolsk og filosofisk side af sig selv, mens hun indsigtsfuldt og selvironisk synger om, at

> Jordiske piger til alteret går
> Så langt er der aldrig en muse, der når,
> Næh, muser de må hel're blive hjemme, hvor de bor
> De får hjerterne knust mellem himmel og jord.

Det subjektive kommer tydeligt til udtryk, når personerne udtrykker drømme og fantasier i numrene. Rick Altman bruger betegnelsen *personality dissolve* om denne tilbagevendende strategi, hvor personerne bruger musik, sang og dans til at formidle en drømmeagtig vision af sig selv. Denne type numre fungerer i forlængelse af personen som en form for subjektiv sekvens, der foregriber en mulig udvikling.

I *Sweet Charity* (1969) synger de tre glædespiger 'There's Gotta Be Something Better Than This', mens de med deres energiske dans udtrykker drømmen om et mere tilfredsstillende liv end det, de oplever i natklubbens mørke. Niels (Poul Reichhardt) afprøver i *Det store løb* (1952) sin kærlighedssang på hesten Ibrahim i 'Smil til mig, pigeli', og i *Snow White and the Seven Dwarfs* (1938, *Snehvide og de syv dværge*), udlever den hårdt prøvede prinsesse sin romantiske fantasi ved brønden i nummeret 'Someday My Prince Will Come'.

Strukturelle netværk. Musicalens numre er som oftest kædet sammen i en logik, der hjælper publikum til at opstille forventninger og orientere sig i filmen. Filmens numre skaber tematiske og strukturelle paralleller på tværs af plottet, og de kommenterer således personernes ligheder og forskelle. Numrene fungerer som spejlinger og skaber et skelet, der giver narrationen tematisk tyngde.

Funny Face (1957, *Forelsket i Paris*) foregår i modeverdenen, hvor modemogulen Maggie Prescott (Kay Thompson) planlægger en strategi til at tryllebinde den moderne kvinde. Hun sender fotografen Dick Avery (Fred Astaire) ud på optagelse, og han finder i en støvet boghandel den intellektuelle Jo (Audrey Hepburn), der ved udsigten til en tur til filosofiens højborg, Paris, indvilliger i at blive fotomodel. I filmens 'Bonjour Paris'-nummer oplever

Triptykon-effekt i Stanley Donens *Funny Face* (1957, *Forelsket i Paris*)

vi, hvordan de tre personers forskelligheder opløses i en sindrig tematisk parallelisering, der modsvarer deres umiddelbart forskelligrettede funktioner i plottet. Nummeret leder ved sin triptykon-strategi utvetydigt opmærksomheden hen på en sidestilling af deres eventyrlyst.

Numrene i *Funny Face* fungerer i det hele taget som en tematisk parallelitetsmarkør i forhold til personernes attitude og tilgang til verden. Således optræder de i indbyrdes forskelligt parrede duetter, hvor de viser flair for udklædning og skuespil. Jo og Maggie gør grin med modeverdenen i 'On How to Be Lovely', mens Maggie og Dick klæder sig ud og laver spas i 'Clap Yo' Hands'. I Jo og Dicks fotosession lærer han hende at bruge sin forestillingskraft, og hun kvitterer med en række fantasifulde poseringer.

I løbet af filmen fokuserer en række numre på kærlighedsforholdet mellem Jo og Dick, og i disse tilfælde er det kun de to, der optræder med musik og sang, i modsætning til den tredelingslogik, der ellers er dominerende.

Generelt i filmen fungerer numrene tillige på et endnu mere grundlæggende plan til at opdele universet i musikalske figurer over for ikke-musikalske. Alene det faktum, at de tre som filmens eneste gennemgående figurer er musikalske, lægger et analytisk snit ned over universet.

I den store undergenre, som den romantiske musical udgør, er det normal praksis, at numrene er fordelt analytisk, således at den ene parts numre spejler den andens. De elskende kan f.eks. optræde i matchende numre, der viser, at de trods deres forskelligheder har musikken og tilgangen til den til fælles. Det er det, Rick Altman i *The American Film Musical* kalder parallelstruktur, og han argumenterer for, at denne struktur leder til en forventning om, at det vil ende med romantisk forening af mand og kvinde. Et moderne og farverigt

Parallelisme med kontrastskabende effekt: Dorothy (Jane Russell) og Lorelei (Marilyn Monroe) i Howard Hawks' *Gentlemen Prefer Blondes* (1953, *Gentlemen foretrækker blondiner*)

eksempel er *Kuch Kuch Hota Hai* (1998, *Something is Happening*), hvor Rahul (Shah Rukh Khan) og Anjali (Kajol) går fra kammerater til fremmedgjorte til kærester. I denne film, som i en lang række andre Bollywood-musicals, rykker paralleliteten ind i de enkelte numre, der bliver til musikalske dyster mellem kønnene.

Et overset fænomen er, at denne parallelstrategi selv i den klassiske Hollywood-musical ikke udelukkende optræder i relation til det heteroseksuelle par. I *Gentlemen Prefer Blondes* (1953, *Gentlemen foretrækker blondiner*) gælder det eksempelvis venindeparret Lorelei Lee og Dorothy Shaw (Marilyn Monroe og Jane Russell), der jagter kærligheden fra New York til Paris med vidt forskelligt fortegn. Filmens handling bevæger sig igennem en betagende række mandeproblemer og ender med, at begge får deres millionær/journalist i et dobbeltbryllup. Imens arbejder filmens numre på tværs af plottet og fungerer som kommentarer til forholdet mellem showpigerne og som markører af deres forskelle og ligheder.

I nummeret 'Is Anyone Here for Love?', der foregår ved oceanlinerens svømmepøl med det olympiske gymnastikhold som hunky staffage, efterlyser den romantiske Dorothy en lystfyldt kærlighed. Loreleis nummer, 'Diamonds Are a Girl's Best Friend' viser en parallel mandefascination men med fokus på mændenes pekuniære

attraktioner – et perfekt modstykke til Dorothys nummer. Filmen slutter med pigernes reprise af filmens startnummer 'We're Just Two Little Girls from Little Rock', nu leveret som bryllupsmarch, hvor de to brude går op ad midtergangen mod deres ventende brudgomme. Nummeret signalerer ligesom duetten 'When Love Goes Wrong' en solidaritet og gensidig forståelse mellem de to på trods af deres vidt forskellige væsener.

Lyriske universer. Selvom musiknumrene som oftest har en markant subjektiv dimension, så er der dog ikke tale om en egentlig subjektivitet, for i musicalen er nummeret i almindelighed tilgængeligt for andre i universet, der påvirkes af den musik, som filmen skaber omkring de optrædende. Karakterernes dybt personlige optræden skaber en bro ud til omgivelserne, der også farves af den subjektive musikalitet og i en eller anden udstrækning bliver inddraget i den musikalske udfoldelse.

I *Saa til Søs* (1933) ender toldassistenten og direktørdatteren (Edgar Hansen og Katy Valentin) ved den pittoreske brønd efter en glad aften på kroen. Den intime samtale går over i, at toldassistenten synger 'Spørg mine Stjerner', hvor han tager naturen og verden til vidner på sin kærlighed. Katy Valentins direktørdatter lytter intenst, idet hun skiftevis udtrykker tiltrækning, smiger, generthed og optændthed. Sangens budskab

Jacques Demys *Les demoiselles de Rochefort* (1967, *Pigerne fra Rochefort*)

er dog meget mere end ord. Direktørdatterens mest markante reaktioner kommer på sangens højeste toner, hvilket viser, at det i høj grad er toldassistentens musikalitet og stemmekraft, hun reagerer på. Hendes reaktioner er også domineret af sangens gentagelser, dens skift mellem omkvæd og vers, melodiens spring og den syngendes stemme. Hun skaber et matchende modspil til den syngende, der dog, selvom det er vellykket og virker passende, ikke nødvendigvis opleves som realistisk. Man kan sige, at hendes modspil er lyrificeret i overensstemmelse med sangens love.

I *Les demoiselles de Rochefort* (1967, *Pigerne fra Rochefort*) synger sømanden Maxence (Jacques Perrin) på byens café om sin drømmepige. Vi er allerede blevet præsenteret for ham, og vi kender hans følelser, men det er ikke nok for filmen. I 'Chanson de Maxence' kommer vi på bølgelængde med hans oplevelsesverden, der breder sig ud til hans omgivelser. Nummeret bevæger sig fra hans intime bekendelser til caféens indehaver til, at han synger om sin længsel for alle caféens gæster, der, som sangen skrider frem, agerer kor og kommenterer og gentager hans historie om drømmepigen. Nummeret aktiverer en lyrisk sensibilitet, hvor sømandens følelser får et perfekt udtryk. Sangens opbygning med versefødder, rim og harmonier ophøjer hans læng-

sel til et smukt og fascinerende objekt, som vi som publikum kan tage og føle på – og nynne med på.

I samme film kan opleves, hvordan en performer i mere ekstrem grad kan omformulere universet. Det sker, når den amerikanske komponist, spillet af Gene Kelly, synger i Rocheforts farvetonede gader, mens fodgængere danser forbi i koreograferet masse.

Kritikkens utilpashed ved disse brud på den normale fortællemæssige logik er lige så gammel som musicalen. Og lige fra starten har musicalen søgt at legitimere musikken. Under Ib Schønberg og Ellen Jansøs kærlighedssang på badebroen i *Weekend* (1935) leverer en rejsegrammofon alibi for musikken, ligesom tusindvis af andre film placerer de syngende i nærheden af orkestre, klaverer og radioer. Denne strategi giver en realistisk begrundelse for det musikalske, men lige meget hvor meget realistisk motivation, der indføres, så repræsenterer musiknumrene et lyrisk fokus, der omskaber og forædler realistiske situationer.

I en del musicals breder det lyriske sig ud til hele filmen og skaber universer uden markante brud mellem lyrik og realisme. Det gælder ikke mindst de gennemlyriske film, som instruktører som Vincente Minnelli, Stanley Donen og Gene Kelly fra slutningen af 1940'erne til 1960'erne skabte for MGM's såkaldte 'Freed unit' under produceren Arthur Freed – f.eks. *Meet Me in St. Louis* (1944, *Mød mig i St. Louis*) og *An American in Paris* (1951, *En amerikaner i Paris*). Denne strategi er også blevet brugt senere og bruges stadig i dag – populære eksempler er *Les Parapluies de Cherbourg* (1963, *Pigen med paraplyerne*) og *Moulin Rouge* (2001). Og Bollywood-filmene *Kabhi Khushi, Kabhie Gham* (2001, *Sometimes Happiness, Sometimes Sorrow*) og *Devdas* (2002) iscenesætter deres universer så gennemlyrisk, at musiknumrene synes at fremstå ganske naturligt.

I film som disse er integrationen mellem nummer og narration stor, og der er en klar tendens til, at teoretikere og kritikere har lettere ved at værdsætte de gennemlyriske film, da de lever op til en helhedsnorm.

Inddragelse af publikum. Et kendetegn ved lyrik generelt – og således også ved musicalens lyriske universer – er, at det lyriske har indforskrevet en kontaktflade til publikum.

Da Lorelei og Dorothy i *Gentlemen Prefer Blondes* er strandet på en lille café uden en franc på lommen, fungerer 'When Love Goes Wrong'-nummeret som en trist melankolsk filosoferen mellem de to, men som sangen skrider frem, stiger humøret, og det at været strandet i en fremmed by fremstår efterhånden som en jazzet leg. Fortovscaféen og gaden forvandles i løbet af nummeret til en sceneagtig størrelse, og menneskene omkring dem begynder at fungere som kor og publikum. Nummeret viser en lyrisk udgave af deres situation og af det omgivende univers og synes i det hele taget at anerkende tilstedeværelsen af et publikum, også hinsides filmens eget univers.

Kontakten ud til tilskuerne er allertydeligst i musiknumrene, hvor filmen via de optrædende vedkender sig sin karakter af iscenesættelse og performance, hvorfor vi som publikum må afstemme vores læsestrategier i overensstemmelse med dette. Når Maurice Chevalier stiller sit musikalske spørgsmål direkte til kameraet i sin 'What Would You Do?' i *One Hour With You* (1932, *En time med dig*), etableres der en samtalesituation mellem publikum og performer.

I starten af Disneys *The Hunchback of*

Notre Dame (1996, *Klokkeren fra Notre Dame*) synger Clopin (Paul Kandels stemme) i nummeret 'The Bells of Notre Dame' hele forhistorien til filmen. Ud over den konkrete fortællesituation, hvor Clopin synger direkte til kameraet, illustreres sangen af scener fra vidt forskellige realitetsniveauer – fra en dukketeaterudgave af historien til en dramatisk noir-agtig jagt igennem Paris' gader, hvor Quasimodos mor dør på trappen til Notre Dame. Både her og i dukketeaterscenerne bryder Clopin ud igennem fiktionen og markerer kontaktflader til filmens publikum.

Hvad enten der er tale om direkte henvendelse som i 'What Would You Do?' eller indirekte som i 'Spørg mine Stjerner' eller begge dele som i 'The Bells of Notre Dame', byder numrene på en voldsom stilistisk forandring af filmenes univers.

Film i alle genrer arbejder med stilen – bare lyt til baggrundsmusikken i en horrorfilm, se på klipningen i en actionfilm eller de storladne landskabsmontager i westernfilmen. Men musicalen indtager ikke desto mindre en særstilling, fordi den ofte knytter sin stilistiske og æstetiske dynamik til personerne. Klipning, kamerabevægelser og -vinkler iscenesætter de syngende og dansende som drømmeagtige figurer i perfekte universer.

Et subtilt og meget typisk tegn på en ændring af filmens forhold til publikum ligger i lydkvaliteten i musiknumrene. Alan Williams beskriver, hvordan personernes stemmer ændrer karakter fra realistisk rumklang til nærlyds-studieoptagelse, når de bryder ud i sang. Med dette skift beder filmen publikum om at opfatte filmens visuelle side som en funktion af sangen, og det medfører også, at vi opfatter den syngende som mere end en fiktiv person.

Filmen tilkendegiver i det musikalske nummer, at den syngende eller dansende kan eksistere på flere planer, og vi må som publikum bruge vores abstraktionsevne. Heather Laing beskriver dette fænomen sådan, at de syngende og dansende personer kommer i kontakt med filmens udsigelsesniveau. Nummeret udtrykker en æstetisk udvikling af karakteren, der medfører en omvending af filmuniversets normale hegemoni. Fra at være iscenesatte personer antager de i kraft af sangen og dansen en magtfuld rolle i universet.

Med nummeret 'God morgen' omskaber Osvald Helmuth og Lille Connie i *Der var engang en Vicevært* (1937) morgentoilette og morgenmadsservering til ren performance. Noget lignende er tilfældet med en dåbsfrokost i *Næsbygårds arving* (1965), hvor Poul Reichhardt som nybagt far synger 'En baby' med sine fire ekstremt musikalske døtre. Ud over at nummeret peger på den folkekære skuespillers sangtalent, bevirker studienærlyden og den selvsikre performance, at vi må indtage en ny publikumsrolle.

Til tider fremstår de performende personer ekstremt magtfulde, idet de kan hæve sig over tid og rum. Det gælder for eksempel 'I Have Confidence'-nummeret fra *The Sound of Music* (1965) og 'Hot, hot' fra *Mille, Marie og mig* (1937), hvor energiske og karismatiske optrædener af henholdsvis Julie Andrews og Marguerite Viby er vist med markante spring i tid og rum, mens lydsidens performance forbliver sammenhængende.

Musicalen som talentshow. De musikalske numre fungerer som regel først og fremmest i kraft af de optrædendes musikalske talent og evne til performance, og det betyder, at numrene ikke kun udtrykker karakterudvikling og/eller subjektive fantasier, men også peger på skuespillernes musikalske talenter. I det øjeblik musicalen

iscenesætter skuespillerne i en performance, skaber den en markant udvidelse af det fiktive univers og viser for alvor sin spændstighed.

Når lille Connie f.eks. stepper ud på scenen i *Der var engang en Vicevært*, peger det både på den fortællemæssige pointe, at hun har arvet performance-genet fra sin plejefar, og at hun redder showet fra en penibel forsinkelse, men samtidig fortæller det efne stepnummer om denne barnestjernes talenter. Hun kan ikke alene synge og spille komedie, hun mestrer også den hotte trot.

En sådan udvidelse af det fiktive univers er meget karakteristisk for musicaloplevelsen. I det øjeblik man som publikum betages af Lily Brobergs vejrmøller i *Mød mig på Cassiopeia*, John Travoltas jazzdans i *Staying Alive* (1983) eller Jeanette MacDonalds høje c'er, så udvides fiktionen med en markering af virkelige menneskers talenter.

Hollywoodmusicalen benyttede sig systematisk af dette forhold til at profilere specialister i biroller. I MGM-film efter MGM-film garanterer Ann Miller således stepdans på et fænomenalt plan. I *Kiss Me Kate* (1953) leverer hun f.eks. med 'Heatwave'-nummeret en stepdansende audition, der burde have garanteret hende friplads i samtlige broadway-shows anno 1954. Ikke desto mindre går rollen til Kathryn Graysons sangstjerne, hvorved der forekommer et logisk brud, fordi det, der er så oplagt for publikum, øjensynligt ikke er lige så indlysende for filmens showproducenter. Numre som 'Heatwave' fungerer som oplevelsesmæssige højdepunkter, der er for voldsomme til at kunne rummes inden for filmenes narrative logik.

I musicalen er det en ganske normal foreteelse, at der forekommer numre med en sådan talentmæssig, udtryksmæssig eller æstetisk kraft, at de stikker af fra narrationen og så at sige dyrker sig selv. De er det, man kalder *showstoppers*. Som f.eks. i 'Das gibt's nur einmal'-nummeret i *Der Kongreß tanzt* (1931, *Kongressen danser*), hvor sindrige kamerabevægelser skiftevis følger og forlader den syngende sypige (Lilian Harvey) på hendes karettur fra byen til slottet, mens lydbroer veksler mellem hendes sang og den samme sang sunget af unge elskende, vaskekoner og skolebørn.

De måske allerbedste eksempler på showstopper-fænomenet er imidlertid Busby Berkeleys storladne numre – fra 1930'ernes backstage-musicals til Esther Williams' vandnumre i 1950'erne. Mange flippede brainstorme på fænomenerne kvinde og vand synes at være gået forud for svømmenumrene i *On an Island With You* og *Neptune's Daughter* (1949, *Neptuns datter*).

Det brede potentiale. Langt hen ad vejen kan musicalens numre forstås som en integreret del af en fremadskridende fortælling, hvor hver scene udfolder en handling, der skaber forudsætningen for den videre handling.

Men musiknumrene opløfter også personer, miljøer og handling i en lyrisk potens, hvor skønhed, drøm og fantasi dominerer. Integreret i det lyriske er publikumskontakten, der kan forekomme som direkte henvendelse eller i mere diskret form. Numrene er som regel tillige *showcases* for skuespillernes talenter, og i den forbindelse viser filmene sig som vehikler for performance. Det samme gælder, om end på et mere abstrakt plan, i de mange spektakulære numre, hvor filmen dyrker sig selv og sine muligheder.

Litteratur

Altman, Rick (1987). *The American Film Musical.* Bloomington, Indiana University Press.

Barrios, Richard (1995). *A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film.* New York, Oxford University Press.

Hartvigson, Niels Henrik (2006). "Early Danish Musical Comedies, 1931-9". In: Conrich, Ian and Tinknell, Estella (red.): *Film's Musical Moments.* Edinburgh, Edinburgh University Press.

Laing, Heather (2000). "Emotion by Numbers. Music, Song and the Musical". In: Marshall, Bill and Stilwell, Robynn (red.): *Musicals: Hollywood and Beyond.* Portland, Intellect.

Williams, Alan (1981). "The Musical Film and Recorded Popular Music". In: Altman Rick (red.): *Genre: The Musical.* New York, Routledge.

En af de karakteristiske koreografier fra Busby Berkeley og Ray Enrights *Dames* (1934, *De piger, de piger*)

Gotta Dance!

Busby Berkeley og den episke og integrerede filmmusical

Af Bo Tao Michaëlis

Stort set alle filmskribenter, fra Leonard Maltin til Christian Braad Thomsen, er enige om, at *Singin' in the Rain* (1952, *Syng i sol og regn*) er verdens bedste filmmusical. Eller i hvert fald en af de bedste. Og filmen er i mangen en henseende absolut enestående. Bortset fra alle de fantastiske sang- og dansenumre, Gene Kellys steppen rundt i natlige vandpytter og Donald O'Connors Buster Keaton-agtige nummer 'Make 'Em Laugh', så er filmen også en fortælling om film og filmhistorie. *Singin' in the Rain* er noget så sjældent som en underholdende metafilm.

Den handler såmænd om filmindustriens skæbneår, 1927, hvor Al Jolson-filmen *The Jazz Singer* skelsættende for alle, skæbnesvangert for mange og yderst panisk for

producenterne satte overgangen fra stumtil talefilm i skred i alle filmbyens studier. Historien accentuerer netop filmmusicalens udvikling ud fra denne både tekniske og kunstneriske omkalfatring. Helt ned i detaljen. I lighed med de første musikalske *talkies* er filmen-i-filmen en operetteligende sag. Dens titel er 'The Dueling Cavalier' – et kostumemelodrama, som Gene Kelly, Jean Hagen og ikke mindst Debbie Reynolds får gjort til sangstykket 'The Dancing Cavalier'!

I flashbacks følger vi desuden Gene Lockwoods alias Gene Kellys brogede karriere i diverse revyteatre, før han fik stjernestatus i 1920'ernes Hollywood. På den måde trækkes genrens aner tilbage til de amerikanske kabareter i tiden omkring Første Verdenskrig, burlesken, varietéen og den unikke amerikanske teaterform *The Follies*, det ekstravagante show med kaskader af korpiger i flamboyante gevandter, mest kendt i showmanden Ziegfelds udgaver af fænomenet.

Endelig afspejler *Singin' in the Rain* genrens videre udvikling i 1930'erne via Gene Kellys indlagte ballet 'The Broadway Ballet', som foregår på den berømte teatergade i New York og er en klar hyldest til den instruktør og koreograf, der havde størst betydning for udviklingen af det, som siden er blevet kaldt for den episke og integrerede filmmusical: en dæmonisk troldmand fra Broadway, hvis borgerlige navn var William Berkeley Enos, men som blev bedre kendt under navnet Busby Berkeley. Hvis da ikke ligefrem den divine Busby Berkeley.

Hyldesten i *Singin' in the Rain* er i øvrigt fuldt logisk, al den stund at filmens forfattere, komponister og koreograf – Betty Comden, Adolph Green, Arthur Freed, Nacio Herb Brown og ikke mindst Gene Kelly – alle var elever af manden, hvis arbejdstøj var hvide flannelsbukser og en sweater i samme farve.

The Berkeley Years. Busby Berkeleys betydning for ikke kun filmmusicalens, men hele filmmediets udvikling kan næppe overvurderes. Han er opfinderen af det berømte kalejdoskopiske fokus – den optik, hvor kameraet ovenfra og gerne vinkelret fotograferer forskellige og stadigt skiftende mønstre af mennesker, oftest letpåklædte kvinder, der foldes ud i diverse arabesker, der ligner alt muligt fra artiskokker til stjerner, vandmænd, åkander og snefnug! Blot man ser en række korpiger steppe synkront eller løfte og hæve benene i samme takt, taler man om et 'Busby Berkeley-nummer'. Det at sætte dansere på rad og række var Berkeley ikke alene om, men få gjorde det bedre og mere grotesk, kreativt og erotisk.

Berkeleys koreografiske og stærkt disciplinerede masseoptrin, overlæsset som en bryllupskage og vitterligt på kollisionskurs med hensyn til moral, dekorum og god smag, sættes ofte i forbindelse med hans fortid som løjtnant i den amerikanske hær. Men lige så vigtige er hans læreår i et meget spændende og avantgardistisk teatermiljø i 1920'ernes New York, stærkt præget af nyere europæisk dramatik. Der er allerede i Berkeleys tidlige koreografi på film en signifikant påvirkning fra europæiske teaterinstruktører som Erwin Piscator, Max Reinhardt og sågar Bertolt Brecht. De frugtbare dramatiske forsøg på små og store scener med teatermusicals med musik af George Gershwin, Jerome Kern, Irving Berlin eller Cole Porter flettede tit tidens to store kunstneriske retninger, den tyske ekspressionisme og den sydeuropæiske surrealisme, sammen til et hektisk show. Med grænse- og sceneoverskridende opsætninger og hybrid dramaturgi forsøgte

1920'ernes teater at koble film og jazz på en facon, som tog kegler både hos kritikere og publikum. Desværre er disse opsætninger tabt for eftertiden. Vi kan kun gøre os forestillinger om deres iscenesættelse ud fra netop Busby Berkeleys filmkoreografier fra første halvdel af 1930'erne.

En newyorker i Hollywood. Busby Berkeley ankommer som 35-årig til Hollywood i 1930. Han er det skandaleombruste, ganske geniale *boy wonder* inden for Broadwayshows. Han havde allerede været med til at sætte 21 musicals op, og hans stil udi ballet og step var allerede berømt som vovet og ironisk, kort sagt alt andet end den bigotte og bornerte amerikanske tone og moral. Betegnende nok var en af hans største succeser koreografien til Eddie Cantor-musicalen *Whoopee!* (1930, instr. Thornton Freeland) med sangen 'Making Whoopee' – en uoversættelig slang-titel, som betyder noget i retning af 'at få noget på den dumme'! Det er således en aldeles sofistikeret playboy og ungkarl, som sammen med sin mor ankommer til filmbyen for at arbejde på en musical til ingen ringere end hele USA's sweetheart, den kyske Mary Pickford. Vi er jo i den kaotiske periode, hvor kun Greta Garbo og Rin Tin Tin kan slippe for at gå til sangundervisning og talepædagog.

I det hele taget er Hollywood i chok. Dels er Wall Street-krakket året forinden begyndt at sætte sine dybe spor i produktionernes omkostninger, og bankerne i New York trækker kapital ud af filmindustrien for at redde sig selv. Dels stagnerer talefilmen hos publikum, efter at den første nyhedseffekt har fortaget sig. Nysgerrigheden bliver gradvist mættet. Lyd og tale er stadigvæk elendig, og i et forsøg på at højne den kunstneriske anerkendelse af det nye medie skal man nu helst tale angelsaksisk engelsk og ikke amerikansk på det hvide lærred.

Under den stigende depression og økonomiske forarmelse gider folk ikke længere se de mange musicals, som ligner den centraleuropæiske operette med fyrster og fyrstinder i valsetakt i Wien. Netop sådan nogle som den, vi ser glimt af i *Singin' in the Rain*. Det er denne 'musicaltræthed', Berkeley er med til at vende og ændre, da han ansættes hos Warner Bros., filmbyens mest venstreorienterede, klassebevidste og socialt indignerede filmselskab. Og det gør han med en række filmmusicals, han medvirker på i tiden op til Anden Verdenskrig, hvor hans karriere sådan set slutter. Hans sidste store værk, som han også selv instruerede, er den totalt surrealistiske Carmen Miranda-film *The Gang's All Here* fra 1943, herostratisk berømt for frugthatte-nummeret 'The Lady in the Tutti-Frutti Hat' med falliske bananer som vulkanske udbrud fra Mirandas farverige hovedbeklædning.

Allerede seks år efter kommer Berkeleys sidste selvstændige film, den nostalgiske og ganske fine lille musical *Take Me Out to the Ball Game* (1949, *Hendes ni mænd*) om baseball omkring år 1900. Filmen havde ingen ringere end Gene Kelly, Frank Sinatra og Esther Williams – den synkronsvømmende og tårnspringende filmstjerne – i hovedrollerne.

Showstop eller showflow? Busby Berkeleys stil var præget af den teaterdiskussion, der allerede havde verseret en del år i tidens avantgardistiske teater, som både ville være eksperimenterende og have folkelig appeal. Nemlig diskussionen om, hvordan man skulle bruge og inkorporere sang og dans i et stykke, som havde lidt mere på hjerte end blot at underholde harmløst og tilforladeligt. Skulle et sang- og dansenummer være en 'showstopper', altså standse hand-

lingens episke rytme, for så efter udførelsen af det musikalske nummer at fortsætte handlingen, som om intet reelt var hændt? Eller skulle de musiske og musikalske indslag snarere væves ind i handlingen og dermed være 'showflow', der hverken afbrød intrigen eller sinkede den episke og narrative udvikling?

Endelig var der et realismekrav. Ærligt talt, hvem bryder pludseligt ud i sang midt i en kurtisering eller flirt? Var den europæiske operette ikke netop kitschet og corny, fordi mennesker i fine klæder tog sig tid og toner til at erklære deres følelser i sang uden anden intention end underholdning og virkelighedsflugt? Hvordan skulle sådanne performative optrin midt i en skildring af amerikansk virkelighed forklares, sandsynliggøres endsige få et lødigt alibi?

Begge udfordringer løste Berkeley på fortrinlig vis. Men lad os lige ridse historien en smule op og gå ind i studierne hos Warner Bros., som blev Berkeleys danseskole, eksercerplads og laboratorium i anden del af mellemkrigstiden.

Nyskabelsen *42nd Street*. Året 1933 blev vadestedet for nyere amerikansk historie og politik. Den nyvalgte demokratiske præsident Franklin D. Roosevelt kommer med de berømte ord "det eneste, vi har at frygte, er frygten selv". For at skylle de dårlige tider ned ophæver han det fatale og famøse spiritusforbud. Samtidig lancerer han også sit planøkonomiske tiltag over for det markedsorienterede amerikanske samfund, 'New Deal', hvis metaforiske mening er at give en ny omgang kort på hånden og begynde forfra. Busby Berkeley og mange af hans venner fra New York var demokrater, lyserøde, venstresnoede 'new dealers', som kom til Hollywoods overvejende republikanske miljø med en moderne friskhed og frejdighed. Ja, et flamboyant pust fra østkystens frisindede og intellektuelle miljø blæst ind i det sydcaliforniske konservative storborgerskab og dobbeltmoral.

På Warner Bros., det mest Roosevelt-venlige filmselskab, er der plads til alt det nye. Berkeleys koreografiske og nyskabende mesterværk *42nd Street* fra 1933 (*42. Gade*, instr. Lloyd Bacon) bliver decideret kaldt for 'a new deal in entertainment'. Hvilket den også var, nemlig den første rigtige 'putting-on-a-show-musical'.

Det episke skelet er simpelthen en teateropsætnings sorger og glæder. Det er inden for denne ramme, at Berkeleys epokegørende surrealistiske og stærkt erotiserede danseoptrin folder sig grandiost og genialt ud. Men altså sat ind i et miljø, hvor det at danse og synge ikke alene er naturligt, men også en chance for at komme videre i det benhårde forlystelsesliv på 42. gade.

En formel var fundet for at ophæve en genres 'unaturlighed'. Musicals om opsætning af musicals ophæver musicalens eskapisme, ja bliver i symbolsk-musikalsk form også en almenmenneskelig fortælling om arbejdsglæde, teamwork, sammenhold, karriere og ikke mindst konkurrence!

42nd Street fortæller historien om den midaldrende og syge showman Julian Marsh og dennes sidste forestilling midt i en nedgangstid. Marsh, spillet af en meget troværdig, bøs og dog vemodig Warner Baxter, skal sætte det show op, som han ved bliver hans sidste. Hans topstjerne brækker et ben, og han bliver nødt til at tage en ukendt pige fra koret ind. (Korpigen Ruby Keeler er faktisk den kvinde, som Debbie Reynolds både i sind og udseende forestiller i *Singin' in the Rain*). Herefter følger den klassiske Pygmalion-historie, som utallige musicals skulle eftergøre igen og igen – lang tid før der var tænkt på *My Fair Lady*. Korpigen bliver ved sved, blod og tårer til en stjerne. Baxter oplærer Kee-

ler med de berømte ord *"you're going out a youngster, but you've got to come back a star!"*

Alt ender, som det skal. Baxter kan dø på toppen af sin karriere, og Ruby Keeler kan danse ud i byens gader på taget af en taxa. En stjerne er født.

På en måde var filmen blot endnu et 'pige træd varsomt'-melodrama. Scenen er skrå, endnu en omgang dramatisk teaterliv med lodder og trisser. Men først og fremmest omkalfatrede Berkeley tidens dogme om, at sådanne musicals – og *42nd Street* var langtfra den første, som handlede om at sætte show og stjerner op – skulle bestå af ordinær sceneoptræden og vaudeville, blot kastet op på det hvide lærred med en stædig solidaritet over for teatrets love.

Virkelighedens teater på film: Lloyd Bacons *42nd Street* (*42. Gade*, 1933)

Berkeley brød med denne teatralske stivhed ved at lade den scenebundne optræden sprænge teaterrammerne og gå ud over rampen. Han kunne lade scenens fysiske rammer folde sig ud i en art filmisk uendelighed i rum og tid, sat fri fra sceniske bånd og dramaturgiske regler. Kameraets øje kunne bevæge sig her og der og alle vegne. Den altid dumdristige og innovative Berkeley bragte ikke sjældent de medvirkendes liv og lemmer i fare, når en kameramand blev hejst op i loftet til Berkeleys berømte kalejdoskopiske 'top shot'.

Drilske dialektikker. Hertil kom, at Berkeley med sine opsætninger var en af de første, som både episk og visuelt begyndte at lege med grænserne mellem kitsch og kult, avantgarde og dårlig smag. Derved skabte han frem for alt sin egen form for *Verfremdung*, den apostrofiske distance, den dramatiske henvendelse ud over rampen, som sang og dans i virkeligheden er. Et optrin, som både understreger det dramatiske udsagns teatralskhed, men samtidig skaber en lignelse over de drømme, som har rod i samfund og publikums univers.

Forskellen mellem drøm og virkelighed fik derved en særegen dialektisk natur, den pegede indad mod erotiske og sociale længsler og spejlede samtidig grusomt de faktiske forhold. Bigot moral, arbejdsløshed, klassekamp og de bånd af småborgerlighed, som blev strammere og strammere overalt i tiden op mod Anden Verdenskrig.[1] Man har accentueret Berkeleys næsten sadistiske glæde ved at lade mord og vold følge med i dansetrin, sang og bevægelse. Således nummeret 'Lullaby of Broadway' fra filmen *Gold Diggers of 1935*, hvor han lader sangerinden afslutte sin beske vuggesang ved selvmorderisk og desperat at springe ud ad vinduet![2]

Døden danser altid makabert med et eller andet sted i Berkeleys flotte og flamboyante balletter. For slet ikke at tale om hans sociale kynisme over periodens arbejdsløshed, nøgne egoisme og kapitalistiske tankegang. I *Gold Diggers of 1933* (instr. Mervyn LeRoy) koreograferer han

hele to optrin, der klart har sigte mod den herskende ideologi og tidsånd, hvor det gælder om at score kassen og glemme alle andre end sig selv. Der er den coole hyldest til kapitalismen 'We're in the Money' leveret af en meget ung og vovet Ginger Rogers overstrøet med sølvdollars. Dernæst er der Joan Blondell med bluessangen 'Remember My Forgotten Man', en ballade sunget på en baggrund af profiler af arbejdsløse soldater. En klar protest mod regeringens negligering af krigsveteranernes nød og elendighed fjorten år efter Første Verdenskrigs afslutning. Endelig er der den i virkeligheden lige så kyniske kærlighedssang fra *Gold Diggers of 1937* (1936, instr. Lloyd Bacon og Busby Berkeley)'With Plenty of Money and You'. Bemærk lige rækkefølgen.

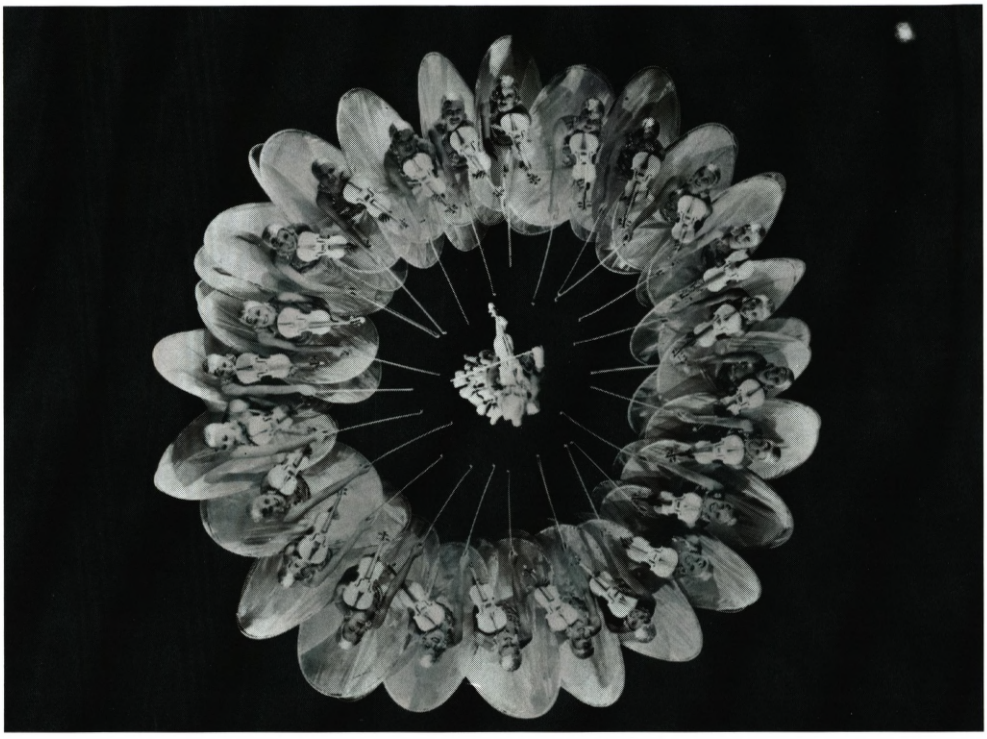
I Berkeleys værker fra 30'erne er der hele tiden en både finurlig, drilsk og dialektisk udstilling af skismaet mellem at få 'penge fra himlen', når det regner, og så stå sulten i en af storbyens køer for en kop suppe!

Strækmarch, skrårem og stepsko. Længe før Mel Brooks' parodiske leg med nazismens marcher og partidage i *The Producers* (1968, *Forår for Hitler*) blev Busby Berkeleys opmarcherende og musiske troppebevægelser perspektiveret til datidens filmjournalers fremvisning af fascistiske parader i almindelighed og i særdeleshed Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (*Viljens triumf*) fra 1935. Man mærkede allerede i *42nd Street* fra to år tidligere Berkeleys hang til kæft, trit og retning: en manisk opvisning af kvinder og mænd, som danser på geled i takt.[3]

Der er klar historisk ræson i at drage paralleller mellem Berkeley og Riefenstahl. Men hvor sidstnævntes fascistiske mobilisering er et ideologisk beredskab, forsøger Berkeley snarere med sine optrin at anspore til en mere demokratisk mobilisering af erkendelse forklædt som underholdning. Tidligt korporativt samvirke og sammenhold i en musikalsk og karismatisk dialektik mellem individet og massen: vi er alle sammen noget særligt, men også noget fælles og en del af modernitetens menneskemasser. Vore drømme er henrivende ens i deres banale hang til både sværmeri og sex, de rette dansetrin, navnløs erotik og samtidig en egen rørende, men absurd higen efter hin eneste ene i kærlighedens navn.

Warner Bros.' musicals fra mellemkrigstiden var som nævnt politisk, ideologisk og finansielt knyttet til Roosevelts og 'New Deal's appel til de amerikanske masser om at mande sig op til en ny optimisme og et lysere livssyn. Berkeley selv lader Judy Garland synge en hymne til præsident Roosevelt som hele Amerikas landsfader i Andy Hardy-filmen *Babes in Arms* (1940, *Vi charmører*) – et sangnummer, som i øvrigt skulle indgå i Roosevelts kampagne for genvalg i skæbneåret for Anden Verdenskrig.

I de tynde historier i stort alle de musicals, Berkeley arbejdede på, var der både en stor tro på, at det skulle nok gå, bare man retter ryggen og synger. Ofte var budskabet personificeret af hans foretrukne skuespillere Ruby Keeler, Dick Powell og Joan Blondell – de 'anonyme' amerikanere. Alle naboens sønner og døtre i Andeby, som det ene øjeblik kunne sværme på storbyens gader og så i det næste blive absurd iscenesat i snesevis af enorme gyngestole som i *Golddiggers of 1937*. Eller sat sammen med 56 kvinder i lange hvide kjoler siddende ved 56 hvide pianoer som i *Gold Diggers of 1935*. Groteske øjenbedrageriske opsætninger, disse kakofoniske kalejdoskoper, som ikke kun dannede mønstre, men også kunne gestalte multiple portrætter af



Busby Berkeley stod for koreografien på tre af de succesfulde *Gold Diggers*-film – i 1933, 1935 og 1937

heltinden. Som når alle pigerne i *Dames* fra 1934 (instr. Ray Enright og Busby Berkeley) bærer masker med hovedpersonen Ruby Keelers kontrafej, mens hendes kæreste, Dick Powell, henført crooner evergreenen 'I Only Have Eyes for You'. Ironien er tydelig. Hvem har manden øje for, når pigen ligner hvem som helst – og kunne være hvem som helst?

Det er denne sofistikerede dobbelthed i tone, sang og dans, som gang på gang dekonstruerer musicalgenrens medbragte romantik og sentimentalitet, inklusive den bedårende sandhed om, at sangen har vinger, som for en stund bærer én væk fra virkelighedens barske realiteter. Musikken og dansen er således snedigt integreret i handlingen som et episk element, som med sin egen skæve og sexistiske ironi kommenterer den skinbarlige handling og dens postulater. Berkeley-musicalen ophæver på den måde inderligt enhver lighed med fascismens brug af organiserede masseoptrin. Nok er ånden fri, men kroppen er redebon, og dybest set er alle dyre ord om evig kærlighed også et sultent suk efter sex eller det, som ligner. Muligvis var Berkeley som så mange andre intellektuelle kunstnere af sin tid inspireret af Freud. Men i så fald Freud *light*, ja ganske ubekymret og løsagtig i brugen af de seksuelle, falliske symboler, fra flådens kanoner til brasilianske bananer.

Den allersidste dans. Hen over midten af 1930'erne ændrer den filmiske musicalgenre sig langsomt, men støt med publikums eskapistiske smag i retning af det mere glamourøse og mondæne. Man vil tilbage til de mere oversukrede og overklassede

syngespil om, hvad der sker, når den rette dreng møder den rette pige fra samme rette kreds.

RKO's geniale musicals med Fred Astaire og Ginger Rogers og en mere klassisk koreografi af Hermes Pan fortrænger gradvist Warners surrealistiske og socialrealistiske musicals. Smagen er til det mere individuelle og stepdansende, snarere end til store ekstravagante optrin med kaskader af kvindeben og -barme, som går op og ned i takt og tone. Andre moralske stemmer blander sig i tidsåndens kor. Ikke så mange letpåklædte damer, musicalen skal være sund familieunderholdning med ørefaldende melodier, alle kan nynne med på, når de forlader biografsalens mørke.

Ikke sådan at forstå, at Berkeleys træk forsvinder fra genren helt og aldeles. Tværtimod er der træk af hans særegne dansetrin i film som Astaire/Rogers-klassikerne *Top Hat* (1935) og *Shall We Dance* (1937, *Skal vi danse?*). Men Berkeley selv er mestendels med på små musicals, ikke mindst på flere af Judy Garlands og Mickey Rooneys second feature-film, Andy Hardy-serien for tidens teenagers. I 1943 kommer kultfilmen *The Gang's All Here*, som af nogle regnes for at være Berkeleys mest anarkistisk-surrealistiske mesterværk. Og så er han som allerede nævnt medarbejder på Esther Williams' vandpantomimer på det hvide lærred.

Berkeley blev i midten af mellemkrigstiden ramt af skandaler, som gradvist forværrede hans karriere. I en brandert kører han et par mennesker ihjel, og selv om han efter tre retssager bliver erklæret uskyldig, kender de fleste – og ikke mindst ugebladene – sandheden om Berkeleys promiskuøse liv og levned. Masser af damer, masser af sprut, og så bor han i øvrigt alene med sin mor i sin mondæne villa. Det kommer til sammenbrud, indlæggelse på psykiatriske afdelinger og afvænningskure for diverse rusmidler.

Men interessant nok er Berkeley alligevel aktiv langt op i årene. I 1962 er hans koreografiske iscenesættelse af Doris Days sangnumre i cirkusfilmen *Billie Rose's Jumbo* (instr. Charles Walters) det, som redder denne sag fra det ganske interesseløse og ligegyldige. Og hans betydning for Gene Kellys senere film er uomtvistelig. Sådan set er der over alle Kellys film et skær af Busby Berkeleys episke musicalstil: trin på fortovet, som bliver til dansetrin, poetiske nedslag af musik midt på dagen. De burleske sødmefulde sekvenser og surrealistiske passager og masseoptrin, som sæber handlingen ind i dans og sang uden at glemme, at alt skummet er af samme stof som drømme.

Noter

1. Interessant nok skulle det især og senere blive den engelske dramatiker Dennis Potter, som genoptog denne tendens og teknik med at 'verfremde' med sang og dans og derved dreje periodens paradoks og epistem en syrlig omgang. Frem for alt i englænderens tv-serie (og siden film instrueret af Herbert Ross) *Pennies from Heaven*, hvor han lader samspilsramte 30'er-mennesker bryde ud i epokens sentimentale schlagere, mens samme epokes trøstesløshed eksponeres realistisk og kynisk inde i selve handlingen. Men denne effekt og intention var som nævnt allerede til stede i Berkeleys egen koreografi.
2. Busby Berkeley havde denne gang fået lov til at instruere hele filmen og ikke kun de musikalske numre.
3. Berkeleys herostratisk berygtede perfektionisme og kadaverdisciplin skabte efter sigende et af Judy Garlands mange sammenbrud under indspilningen af *Girl Crazy* i 1943.

Litteratur

Aylesworth, Thomas G. (1984). *History of Movie Musicals*. London, Hamlyn.

Schubart, Rikke og Heidi Jørgensen (red.)(2003). *Made in America – tendenser i amerikansk film*. København, Gads Forlag.

Løvejagten (Viggo Larsen, 1908)

Plot plus pynt

Filmhistoriske forestillinger om fremskridt og forandring

Af Mads Mikkelsen

"It is an unknown art that is beginning ..."
(Elie Faure, 1922)

Som udgangspunkt et tankeeksperiment: hvorfor forekommer filmen i løbet af sine første 30 år at gennemgå en mere eller mindre lineær udvikling fra et stilistisk primitivt til et komplekst udtryk?

Sammenligner man velkendte eksempler som *Henrettelsen* (Peter Elfelt, ca. 1903), *Løvejagten* (Viggo Larsen, 1908), *Det hemmelighedsfulde X* (Benjamin Christensen, 1914) og *Præsidenten* (Carl Th. Dreyer, 1919/20), danner der sig umiddelbart et mønster af stadig større raffinement over tid.

De mest iøjnefaldende forandringer er, at filmene bliver længere (fra én spole til det, vi kender som spillefilmlængde); de

får flere klip (der samtidig bliver kortere og mere varierede i vinkel og afstand); de enkelte klip samles i syntetiske helheder, der illuderer rumlig og tidslig sammenhæng; filmene opnår en stadig højere grad af virkelighedstro realisme (f.eks. i skuespillet og i mise-en-scène); og plottet fremstår i den sene periode med en højere grad af narrativ lukkethed.

Generelt forekommer filmstilens udvikling fra de sene 1890'ere til de sene 1920'ere at foregå i et højt tempo, hvor nye idéer spredes og afprøves med en imponerende hast. Men hvorfor netop tale om en *udvikling*, et begreb, der er tættere på fremskridtet end på forandringen? Svaret, som vil fungere som hypotetisk præmis for resten af denne artikel, er ikke, *at* filmene bliver længere, får flere klip osv., men derimod at der kommer værdiforestillinger ind i billedet. Stilistiske ændringer over et historisk forløb forekommer med andre ord som fremskridt, og ikke blot som mere eller mindre tilfældige forandringer, når vi som tilskuere tilskriver dem værdi.

De videre konsekvenser af dette indledende eksperiment vil blive undersøgt over de følgende sider, der vil se nærmere på fænomener som æstetisk værdi i forhold til forestillinger om filmhistoriske forandringer og fremskridt, på filmisk modernisme, og på følelsen af 'ny-hed'. Fokus er på fiktionsfilmen og, mere specifikt, på de stilparametre, der er fælles for denne klasse. Med den danske (stum)film som primær *case* skal det handle om at udnytte begrebsapparatets generelle karakter til en studie af, hvordan vi fra en bestemt vinkel oplever æstetisk værdi.

Netop fordi de anvendte stilparametre kan appliceres på alle fiktionsspillefilm, og på den præmis, at en films plot formidles via dens stil, kan kategorierne for stilistisk analyse (kamera, klip, lys, lyd, mise-en-scène, spil etc.) nemlig give anledning til overvejelser over forholdet mellem filmhistoriske fremskridt og forandringer. De kan også give anledning til en refleksion over de metodiske forhold, der knytter sig til især komparativ analyse og analyse af stilfunktioner, som ellers let går upåagtet hen – og det med vidtrækkende konsekvenser.

Den aktuelle debat om, hvorvidt *Citizen Kane* (1941) bør afgive sin status som verdens officielt 'bedste' film til Ozus *Tokyo Monogatari* (1953, *Tokyo Story*) eller Murnaus *Sunrise* (1927) har, ligesom dagspressens visualisering af en films grad af 'godhed' i stjerner, rødder i en problematik, der kan beskrives relativt enkelt.

Der er således i mindre grad tale om en filmteoretisk 'vidensarkæologi' eller en kritik af romantiske kunstforestillinger, end om et forsøg på at tydeliggøre nogle ellers usynlige mekanismer[1]. I stedet for filmhistorie*skrivning* vil vi i denne sammenhæng tale om *visualisering* og mere præcist om rummetaforiske modeller til anskueliggørelse af abstrakte eller komplekse fænomener.

Vi skal så at sige forsøge at se på filmens stilhistorie igennem den gale ende af kikkerten ud fra følgende præmisser: 1) at oplevelsen af stilistisk udvikling er betinget af værdiforestillinger, 2) at vore stilanalytiske kategorier er universelle, og 3) at det ved hjælp af disse analytiske fællesnævnere er muligt at tale om en filmens stilhistorie.

Vurderingens logik. Er det muligt at forestille sig en filmhistorie uden close-ups? Uden krydsklipning? Uden lyd? Eller måske en filmhistorie, hvor alle filmene bare er ét minut lange?

Sætter man en mental parentes omkring dens teknologiske, sociale og økonomiske betingelser, forekommer filmens stilistiske

(også kaldet æstetiske) historie *in full* at have en ikke umærkelig grad af naturlig 'retning', i hvert fald til et vist punkt. Og selv efter dette eventuelle punkt fortsætter de værdiforestillinger, som er årsag til oplevelsen af fremskridt, med at gøre sig gældende.

Denne følelse af retning skyldes, at to fundamentale aktiviteter, beskrivelse og vurdering, blandes. Forholdet imellem beskrivelse og vurdering svarer til forholdet imellem forandring og fremskridt, forstået på den måde, at et fremskridt (der markerer en retning) forudsætter en vurdering. Hvor beskrivelsen er kendetegnet ved sine kvantitative begreber, kan vurdering således defineres som beskrivelse ved brug af kvalitative ditto.

At lokalisere og identificere et fremskridt forudsætter imidlertid også en forskel fra noget forudgående andet. Det betyder, at komparativ metode bliver den stilhistoriske praksis' væsentligste redskab, og at denne praksis forudsætter en stringent metodisk bevidsthed.

Kronologien i den danske stumfilms stilistiske udvikling er et udmærket eksempel på begge dele, og på den måde stumfilmens generelle udvikling indtil for nylig er blevet beskrevet/vurderet. Vore fire indledende filmeksempler (*Henrettelsen*, *Løvejagten*, *Det hemmelighedsfulde X* og *Præsidenten*) repræsenterer ved sammenligning i første omgang en stilistisk forandring over tid – en forandring, der umiddelbart forekommer som en bevægelse fra en primitiv til en kompleks stil. Der er i alle fire tilfælde tale om for længst kanoniserede værker, som stadig ses den dag i dag.

Som sagt er beskrivelsen af de enkelte films målbare stilistiske kvaliteter[2] ikke desto mindre *ikke* i sig selv tilstrækkelig som grundlag for at tale om en progressiv stilistisk udvikling – et sådant greb er betinget af værdiforestillinger, hvis indre kohærens igen er betinget af nogle 'forudforestillinger', som kan kaldes præmisser.

Den mest udbredte af disse forudforestillinger er, at en (fiktions)film har et formål, og at dette formål er at formidle en fortælling. På den præmis, at en fiktionsfilm har narrativ formidling som sit primære formål, bliver det derfor muligt at bedømme dens grad af vellykkethed.

F.eks. kan Marguerite Engberg således i sit store to-bindsværk om dansk stumfilm foreslå, at en instruktørs talent vurderes som omvendt proportionalt med antallet af mellemtekster i dennes film[3]. Engbergs velgørende parameter skyldes overvejelser over en bestemt periode i den danske films stilistiske udvikling, og som det er fremsat her, er det for så vidt et fuldgodt værdikriterium (ligesom det også harmonerer med tidens faktiske manuskriptskrivningspolitik på Nordisk Films Kompagni). Men det peger samtidig på nogle videre forhold i den ældre stilhistoriske teori og kritik.

Forudforestillinger om filmmediets 'essens' har givet genlyd i denne klassiske filmlitteratur og findes også i en blød form hos Engberg: filmen er et visuelt medium, og derfor bør instruktøren søge at begrænse mængden af litterær (episk) tekst.

'Er/bør'-argumentet er centralt i al essentialistisk filmteori og -kritik; forestillingen om, hvad filmmediet 'er', bliver afgørende for, hvad den enkelte film 'bør', og dermed for, hvilke kriterier for blandt andet æstetisk vellykkethed den har at leve op til. Radikale tolkninger af filmens væsen eller essens danner således præmis for den videre argumentation hos blandt andre Eisenstein og Vertov, Arnheim og Kracauer, samt i Frankrig Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein, og senere Bazin[4]. Hos disse i alle tilfælde markante og indflydelsesrige kritikere og teoretikere,

suppleres/erstattes den narrative præmis for vurdering af en *æstetisk* præmis.

Hvor den danske stumfilms verdensberømmelse til (og delvist med) Første Verdenskrig blandt andet skyldtes den klarhed, hvormed filmene var fortalt, markerede slutningen af 1910'erne overgangen til en periode, hvor en håndværksmæssigt udsøgt tilrettelæggelse af et lineært plot ikke længere var en tilstrækkelig fremskridtsmarkør. Den 'normalisering' eller standardisering af et sæt stilistiske konventioner, som fra omkring 1915 genkendes som *continuity*-modellen (eller som den 'klassiske Hollywood-stil'), blev nu udfordret af en idealistisk avantgarde.

Hermed trådte to tilbagevendende figurer fra den moderne æstetik ind i filmkritikkens arena, nemlig generationsskiftet og underkendelsen af de traditionelle hierarkier. Den fortællende films udvikling fra århundredskiftets korte *one-shots* til 1910'ernes fuldlængde-spillefilm er den narrative økonomis udvikling: det lykkedes at etablere et sæt stilistiske strategier og principper, som kunne fastholde publikums interesse for et dramatisk handlingsforløb.

Dette vigtige punkt markerer en endnu gyldig norm, en 'mainstream', som senere generationer har kunnet tage kritisk og teoretisk afsæt i. 1920'ernes internationale avantgarde så i denne norm en begrænsning af filmkunstens potentiale, idet den narrative præmis privilegerede den ydre, fysiske konflikt på bekostning af andre mulige modi.

De store sovjetiske instruktører ønskede gennem montagen at udvide det privilegerede fiktive rum (den enkelte konflikt) til en afdækning af en socioøkonomisk kausalitet, der ellers ikke var direkte synlig, og til at formidle patosfuld revolutionær propaganda med appel til de analfabetiske masser. Klipningen blev opfattet som filmens væsen, og i den tidlige sovjetiske optik var den progressive filmkunst derfor ikke den, der vakte nydelsesfuldt behag hos publikum, men derimod den, der forstod at forene filmisk essens og politisk sandhed. Den officielle smag ændrede sig imidlertid med Stalin, og 1920'ernes visionære enere faldt i unåde til fordel for doktrinær 'socialistisk realisme'.

I Frankrig vendte de instruktører, der ønskede en ny filmkunst, blikket indad. Instruktører som Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jean Epstein og Germaine Dulac eksperimenterede i korte og længere film med at gengive mentale fænomener i et unikt, 'specifikt filmisk' sprog. Dobbelteksponeringer, optisk forvrænging, sanseligt kontrastfulde lysforhold, hypermobile kameraer, ekstremt korte klip og en associativ manipulering af rum- og tidsforhold blev afprøvet som cinematografiske analogier til subjektive tilstande. Tidens veldokumenterede ønske om at højne filmens kulturelle anseelse, og om at ophøje filmen til en selvstændig kunstart, kom samtidig til udtryk som en tidlig auteur-politik.

Fortidens selvbestaltede '*films d'art*' blev forkastet som teatralske, ligesom også litteraturen blev afvist som en stilistisk og narrativ kilde til filmkunstnerisk praksis. Opgøret med teatret og det litterære forlæg er typisk for overgangen fra perioden frem til cirka 1915, hvor de basale stilistiske *continuity*-principper etableredes, og til den sene stumme periode herefter, hvor disse principper suppleredes af en række distinkte stilistiske alternativer.

Hvordan skal dette forhold opfattes, og hvordan kom disse alternativer til udtryk?

R/evolution. Da den franske instruktør Abel Gance i 1927 proklamerede, at "billedets tid er kommet", var han muligvis

uvidende om sine ords dobbelte betydning. Billedets tidsalder var begyndt, men denne nye tid var (og er) samtidig en dimension *i* billedet – en dimension, der manifesterede sig som en bevægelse i en ukendt retning. Spørgsmålet, der optog instruktører, kritikere og teoretikere, havde imidlertid allerede i flere år været i *hvilken* retning. Og blandt dem, hvis filmhistoriske status er blevet særligt anerkendt af eftertiden, lød svaret trods enhver øvrig uenighed: den *ny*.

Nøglebegrebet til forståelsen af 1920'ernes eksperimenterende fiktionsspillefilm har været den formalisme, som belejligt har kunnet kontrasteres af talefilmens stilistiske realisme i 1930'erne og 40'erne.

Den stilistiske formalisme i periodens kanoniserede værker er imidlertid snarere en konsekvens af en bestemt poetik end et mål i sig selv. Ønsket om at isolere (film)mediets grundkomponenter, og ad den vej definere dets særlige materielle status, har programmatiske paralleller i den tidlige modernisme. Tanken er, at et maleri, før det forestiller noget som helst, altid vil være noget maling på et lærred, og at malingen er former, linjer og farver, før den 'er' f.eks. en solnedgang.

De tidlige modernistiske maleres opgør med kravet om, at et billede skal *forestille* noget, svarer i filmens tilfælde til kravet om, at en film skal *fortælle* noget[5]. Det proto-modernistiske problem om forholdet mellem materiale og funktion er nemlig af generel æstetisk karakter og er derfor ikke begrænset til ét bestemt medie.

Forholdet mellem fiktionsfilmens funktion (som på den såkaldte narrative præmis er formidlingen af en fortælling), og dens 'materialitet' bliver derfor centralt for undersøgelsen af forholdet imellem generelle filmstilistiske forandringer og fremskridt. En central disciplin i den moderne æstetik – den teoridannelse, der har det 20. århundredes (film)kunst som sit objekt – er netop filosofien over hierarkiers betydning.

De hierarkier, hvis betydning er til debat, kan forstås som et sæt analytiske konventioner, der med indirekte selvfølgelighed favoriserer visse af et kunstværks egenskaber (som f.eks. at være fortællende). Også på den enkelte films niveau giver det derfor mening at tale om en visualisering af en abstrakt eller kompleks relation: er billedet en forudsætning for fortællingen eller omvendt?

Står funktion 'over' materiale, eller er det mere hensigtsmæssigt at tale om to parallelle 'spor'? Spørgsmålet lyder i sig selv trivielt, men svaret er af afgørende betydning for helhedsopfattelsen af filmens stilistiske (eller 'æstetiske') historie, og med omfattende konsekvenser. F.eks. er den helt tidlige film (frem til cirka 1910) først inden for de seneste knap 25 år blevet overvejet som andet end den 'amøbiske' overgangsfase, som prioriteringen af narrativ funktionalitet indirekte degraderer den til[6]. Indtil da kunne (og blev) filmens udviklingshistorie visualiseret som en mere eller mindre proportionalt stigende linje i et koordinatsystem af narrativt motiverede stilistiske fremskridt (y) over tid (x).

Denne traditionelle, lineære model er en generel kunsthistorisk figur med rødder i renæssancen (og dermed i den antikke æstetik) og er på grund af sine dunkle paralleller til evolutionslæren blevet billedliggjort i biologiske termer. Sidestillingen af et stilistisk fænomens historie med et livsforløb – og biologiske metaforer om f.eks. faderskab i forhold til stilistisk pionerstatus – udgør således retoriske grundfigurer i den ældre stilhistorie, hvor overgangen fra en 'primitiv' til en 'klassisk' eller kompleks filmkunst korresponderer med fødsel og modning.

Biologisk visualisering af filmstilens historie indikerer en kulturel darwinisme, som naturliggør den dominerende (narrative) præmis for vurdering. En formidlingsmæssig udfordring for revisionistisk filmhistorieskrivning ligger således i at visualisere og lancere en model, som erstatter en enkel og 'brugervenlig', men ukorrekt og forsimplende eller problematisk værdiladet version.

Den samme betænkelige logik gælder den enkelte film, som f.eks. Benjamin Christensens *Häxan* (1922, *Heksen*) og Carl Th. Dreyers tidlige tonefilm *Vampyr* (1932), der kun i sparsomt omfang indfrier publikums eventuelle forventninger til en filmfortælling, men som i stemning og stilistisk *outré* rummer unikke kvaliteter, som flertallet af periodens øvrige fiktionsfilm ikke besidder.

Allegorisk dybde er en anden funktion af filmens stil – en funktion, der ikke er decideret narrativ, og som i både konservative og moderne øjne er blevet genkendt som en kvalitets- eller fremskridtsmarkør.

Alle disse eksempler understreger dog problemet i at operere med et minimumskrav til narration, som her skal ses i lyset (eller skyggen) af den klassiske tanke om værkets enhed. Tanken om kunstværket som en enhed er, sammen med tanken om essens/funktion, den klassiske æstetiks nok mest vedholdende grundprincip. Selvom det formuleres forskelligt, er 'enhed i mangfoldigheden' et kriterie, som er blevet anvendt over for kunstneriske udtryk i alle medier, med udgangspunkt i harmoni som betingelse for æstetisk værdi[7]. Enhedstanken indgår således også som en fundamental antagelse i megen filmteori og -kritik af både 'klassisk' og nyere tilsnit.

Overført til filmen kan denne enhed formuleres som et princip, ifølge hvilket funktion og (stilistisk organiseret) materiale skal danne en sammenhængende helhed. Den 'klassiske' *continuity*-filmstils narrative lukkethed, hvor alle stilistiske parametre i princippet understøtter fortællingen, er det tydeligste eksempel på dette princip i en filmisk praksis.

Problemet ved et minimumskrav til narration udspringer netop af, at dette forhold hos Dreyer og Christensen synes at være af asymmetrisk karakter. Men den egentlige pointe er, at problemet, ligesom den generelle forandrings/fremskridtsproblematik, er af meta-teoretisk natur. Det udspringer nemlig af, hvilke visuelle modeller vi bruger til æstetisk beskrivelse, og hvordan de indirekte forsyner beskrivelsen med en vurderende overbygning.

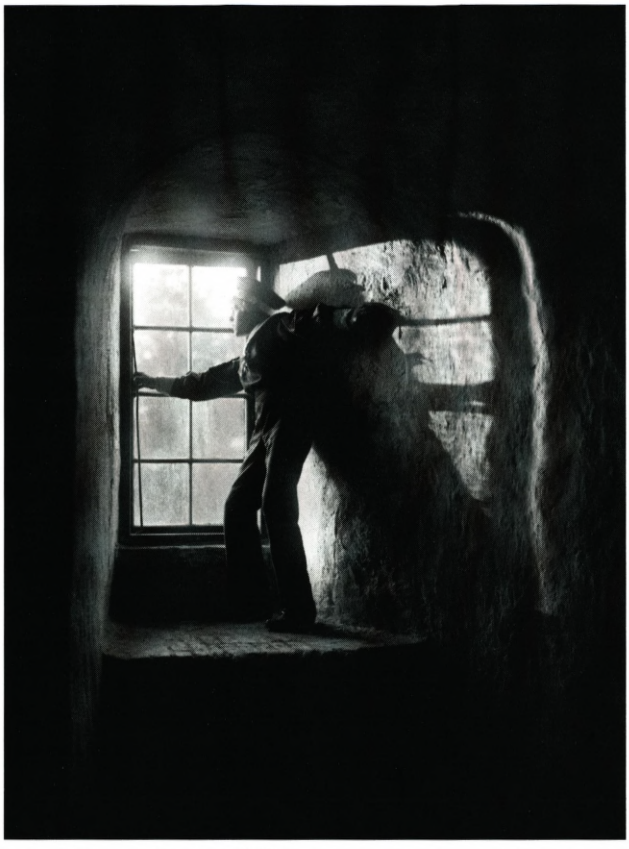
Hvor den enhedsorienterede kritiker muligvis ville notere asymmetri i den enkelte film som et minus, ville f.eks. en modernistisk orienteret tilskuer opfatte den som en kvalitet. På den (æstetiske) præmis, at et medies grundkomponenter definerer dets ideelle udtryk, kan kontrasten imellem skygge og lys f.eks. opleves med en særligt 'filmisk' intensitet, der overflødiggør en egentlig fortælling, og som vidner om, at mediet i begge tilfælde er i kyndige hænder[8]. Visualiseringen af forholdet mellem den enkelte films interne kvaliteter er altså afgørende for, på hvilken måde vurderingen af filmen rationelt kan forsvares.

Opsummerende er filmens æstetiske historie en kæde af forandringer, hvoraf nogle opleves (vurderes) som vigtigere end andre, nemlig som filmkunstneriske fremskridt. Narrativ integration og modernistisk *l'art pour l'art*-tænkning udgør to værdipræmisser, der fremhæver forskellige kvaliteter ved filmen som centrale fremskridtsmarkører.

Andre mulige præmisser kunne f.eks. være auteur-politisk eller ideologikritisk vinklede, ligesom også den klassiske tanke

om værkets enhed og funktion endnu er en vigtig faktor i den generelle historiske evaluering. Hver præmis fremhæver nye egenskaber.

Visse mere abstrakte præmisser, som f.eks. originalitet, byder ind som universelle, positive fællesnævnere. Kvalitetskriterier og fremskridtsmarkører af denne type er dog heller ikke neutrale. Originalitet, og det at noget nyt opleves som et fremskridt første gang og derefter vender tilbage som f.eks. en konvention, markerer et alternativ til den uproduktive gentagelse af afprøvede idéer. Men den producerer samtidig selv en *re*aktion i form af en manierisme, som kun sjældent berøres i filmvidenskaben. Den enkelte film vurderes, som det indledende eksempel viste, ikke *kun* i forhold til sine interne kvaliteter, men også i forhold til sin historiske kontekst – selv i dag.



Raffineret kontrastfyldt lyssætning i Benjamin Christensens *Det hemmelighedsfulde X* (1914)

"Make it New!" 'Klassisk. Kærlighed. København.' Den atypiske *tag-line*, der frister under det retro-stilsikre motiv af filmens hovedpersoner på plakaten til Christoffer Boes *Allegro* (2005), opsummerer filmens ærinde i en fiks triade. Men den peger samtidig ud over filmen, til mekanismer, der afgør, hvorvidt noget kan regnes for nyt og originalt – eller for manér. Mere præcist forholder plakaten sig til de værdiforestillinger, som også tillader os at opleve den tidlige films udvikling netop som en udvikling, idet de relaterer enkelte film til hinanden.

At tale om Boes stileksperimenterende forvandlingshistorie som 'klassisk' indikerer således en selvbevidst forudgriben af en mulig kritik, idet mange af dens stilistiske kvaliteter genlyder af 1960'ernes nybølgefilm, og dermed af den proto-modernistiske asymmetri i forholdet mellem form og funktion (hvorfra også Jens Ravns glemte, superstiliserede sort/hvide science fiction-film *Manden, der tænkte ting* fra 1969 henter sin visuelle fascinationskraft).

Allegros diskutable, men modige 'klassicisme' eksemplificerer imidlertid blot et generelt problem for den stilhistoriske praksis. Som nævnt er komparativ metode et nødvendigt redskab og en betingelse for denne praksis. Men hvilke film kan med rimelighed sammenlignes? Og hvordan?

Grundprincippet om stilistisk forandring over tid afhænger af værkers forskelle. Når man taler om filmens stilhistorie, konstruerer man altså en relation mellem film og mellem deres forskelligheder. Betyder det, at vores vurdering af stilhistorisk udvikling er relativ, i det omfang den er

relationel?

For nu at skabe klarhed over problematikkens omfang vil det være nyttigt at vende tilbage til vores udgangspunkt. En films stilistiske kvaliteter kan vurderes som progressive, regressive eller som status quo, sammenlignet med andre film i et historisk forløb. Og bogstaveligt talt viser (stil)historien, at den samme films forskellige stilistiske egenskaber ikke partout er af samme valør: især stumfilm markerer ofte 'fremskridt' inden for én kategori, samtidig med at de på andre områder opleves som konventionelle, eller direkte gammeldags.

(Stil)historien viser dog også, at vores værdiforestillinger sjældent (eller slet ikke) er stabile. 1910'ernes mise-en-scène i frontale tableauer, der af visse af 1920'ernes æsteter blev afvist som 'teater på dåse', blev f.eks. i 1960'erne taget op af en ny generation af filmskabere, der ud fra samme motivation som deres kolleger i 1920'erne ønskede at erstatte den gamle stil med noget nyt.

Fassbinders tidlige film, f.eks. *Liebe ist kälter als der Tod* (1969, *Kærlighed er koldere end døden*), Glauber Rochas revolutionslyrik i film som *Gud og djævlen i solens land* (*Deus e o Diabo na Terra do Sol,* 1964) og Jirí Menzels tjekkiske satirer – bl.a. *Skarpt bevogtede tog* (*Ostre sledované vlaky*, 1966) – er blot tre eksempler ud af mange, der antyder modernismens drilske dynamik.

Det gør dog ikke vores forestillinger om stilistiske værdiforskelle mindre relevante – tværtimod. Deres konsekvenser fremstår med størst tydelighed i vurderingen af stilistiske forandringer i filmens første cirka 30 år, men princippet er historisk konstant. Også selvom de komparative relationer mellem filmene senere bliver mere komplekse, og dermed sværere at visualisere.

Koblingen imellem stilistiske værdiforestillinger og filmhistorisk kompleksitet består nu i, hvad der kan kaldes følelsen af 'ny-hed'. Denne ny-hed skal ses som et bredt eller åbent begreb. Alle stilistiske forandringer er i princippet nye, men nogle føles (eller rettere: er blevet følt som) nyere end andre.

Det er klart, at 'ny-hed' i sig selv kan opfattes som en værdi og dermed danne grundlag for en værdiforestilling (hvilket den f.eks. gør i en modernistisk optik), ligesom den også kan opfattes som dekadent eller manieret (som det kunne være tilfældet i konservative øjne). Men det er ikke som fikspunkt af denne type, at begrebet ny-hed har forklaringsværdi.

Klipningen i *Løvejagten*, Asta Nielsens spil i *Afgrunden* (1910), den kontrastrige lyssætning i *Det hemmelighedsfulde X*, flashback-strukturen og rumforholdene i *Præsidenten*, billedernes mystik i *Häxan* og *Vampyr*, Dogme 95-konceptets medietækkende anarki og de nu 'klassiske' jumpcuts i *Allegro* tager alle del i og stilling til begrebet ny-hed. Men samtidig kan der argumenteres for, at alle film indeholder elementer af noget nyt, hvorfor ny-hed ikke skal defineres, men gradueres.

Uden for rammerne af denne artikel kunne dette alsidige begreb om ny-hed relateres til den ofte europæiske films kunstneriske værdi og til Hollywood International-filmens *production value*. Til begge modi knytter der sig forventninger om originalitet og krav om innovation, der blandt andet er afgørende for, hvor hurtigt en ny film degraderes til *yesterday's news*. Og inden for genrer udfordres og suppleres definerende konventioner af nye stilistiske udtryk. Men i alle tilfælde bliver det nye filtreret af værdiforestillinger baseret på præmisser af forskellig art, hvorefter det vurderes – også afhængigt af tilskueren og af, hvad vurderingen skal bruges til.

En afsluttende bemærkning bør derfor tilfalde den principielle diskussion for/imod objektivitet over for subjektivisme eller relativisme i vurderingen af æstetiske fænomener. Vurdering opfattes almindeligvis som et personligt smagsanliggende: "*you can't argue with taste*". Men heraf følger ikke nødvendigvis, at vurdering er ulogisk eller uforudsigelig.

I det omfang, det er muligt at tale om objektivitet i forbindelse med vurdering, sker det som en kritisk diskussion af de begreber og modeller, vi anvender, og af den måde, vi anvender dem på. En analytisk bevidsthed om vores æstetiske værdiforestillinger og deres rækkevidde tillader os således at forsyne relativismens skeptiske diktum med et optimistisk appendiks: "... *but you can argue about it.*"

Dette rationale besvarer dog ikke et andet, sidste spørgsmål: hvad skal vi dog med alt dette?

Plot plus pynt? Vores forestillinger om værdi og værdiforskelle er i sidste instans afgørende for, hvilken filmhistorie det bliver muligt at skrive. Vurderingen af den enkelte films kvaliteter – og grundlaget for vurderingen –betyder, at nogle film prioriteres over andre og ender med at indgå i en kanon af særligt vigtige eller vellykkede værker. Dermed sker der ikke blot et udvalg, men også et fravalg – og med det faktum in mente, at det ikke mindst på et internationalt plan er umuligt at bevare og eventuelt restaurere alt, bliver problematikken pludselig bekymrende klar: manglende evaluering er en indirekte devaluering.

Det indledende tankeeksperiment har fungeret som en simpel præmis for en generel undersøgelse af denne vurderingens logik inden for det filmhistoriske felt, som er stilens eller æstetikkens.

På dette generelle niveau har det forhåbentlig været tydeligt, hvor vigtig metaforisk visualisering er for opfattelsen af, hvordan historiske forandringer opleves som fremskridt i bestemte mønstre. Er filmens stilhistorie f.eks. af typen, der har en begyndelse, en midte og en slutning? Og i så fald, også i den rækkefølge?

På den enkelte films niveau er pointen den samme. Vores forudforestillinger om, hvad filmen er, kan og bør (her kaldet præmisser), er også hér af betydning for, hvilke kvaliteter der lægges vægt på, samt for det stilteoretiske skel mellem norm og alternativ. Med den danske fiktionsfilm som *case* viser forskellige præmisser sig at generere forskellige kvaliteter, ikke mindst via følelsen af ny-hed.

Ved at sætte de æstetiske værdiforestillinger i retorisk relief understreger man derfor ikke blot deres betydning. Man opnår samtidig en optik, som ansporer til en nytænkning af forskellige stilarters funktioner og værdi, og til en (gen)overvejelse af forskelle, ligheder og eventuelle relationer mellem forskellige typer film – og af, hvordan trends er en del af stilvurderingens dagsorden.

Selvom værdipluralismen synes tiltagende, er der ingen grund til at tro, at vi har nået et neutralt, objektivt nulpunkt at dømme ud fra. Men et principielt fravær af naturlige konstanter i æstetikken skal på ingen måde afholde os fra at tage stilling, ligesom (stil)historiens vingesus heller ikke bør få os til at glemme, at det er diversiteten, forskellene film imellem, der overhovedet er en forudsætning for at tage denne vigtige diskussion.

Noter

1. David Bordwell har kortlagt og revideret stilhistoriens egen historie i *On the History of Film Style*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.
2. Som f.eks. gennemsnitlig indstillingslængde i sekunder, kameraets afstand til sit objekt (supernær til supertotal) og dets bevægelighed, frekventielt og fordelt over filmens forløb. Barry Salt har foreslået en sådan 'statistisk' metode til vurdering af filmstilhistorisk udvikling (i betydningen fremskridt). Barry Salt: *Film Style & Technology, History & Analysis*. London, Starword, 1992, s. 25-26, 142-47 og 219-226.
3. Marguerite Engberg: *Dansk stumfilm: De store år*, bind 1, s. 173. København, Rhodos, 1977.
4. Den essentialistiske filmteoris logiske grundlag er blevet kritiseret af blandt andre Noël Carroll, som imidlertid er mere interesseret i argumentatorisk stringens end i essenstanken som idealistisk vehikel for en poetisk afsøgning af et nyt medies potentiale. Noël Carroll: *Philosophical Problems in Classical Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1988; og sammes "Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography", in: *Theorizing the Moving Image*. New York, Cambridge University Press, 1996.
5. Det traditionelle krav om billedlig repræsentation kan i princippet overføres direkte til film. F.eks. 'forestiller' Walter Ruttmanns abstrakte animationsfilm *Lichtspiel opus I-IV* (1922-25) ikke noget i traditionel forstand. Dette forhold er imidlertid ikke relevant for fiktionsspillefilmen og vil derfor blive forbigået i denne omgang.
6. FIAF's konference i Brighton i 1978 stimulerede sammen med Giornate del Cinema Muto-festivalen (siden 1982) interessen for et større revisionistisk projekt, der teoretisk kom til udtryk hos bl.a. Tom Gunning, André Gaudreault og Noël Burch op gennem 1980'erne.
7. I denne tværmediale instans antydes enhedsbegrebets slægtskab med det senere udviklede begreb om 'stil': at et kunstværk har en bestemt stil, betyder, at dets materiale er struktureret efter et bestemt mønster, der kan genkendes for sig.
8. Noël Burch taler i forbindelse med *Vampyr* om "den ekstreme fragmentering, Dreyer har udsat sit narrative væv for, en proces langt mere sofistikeret end krydsklipning à la Griffith, ja endog mere sofistikeret end de opfindsomme rytmiske teknikker hos Lang". Noël Burch: "Carl Th. Dreyer", in *In and Out of Synch. The Awakening of a Cine-Dreamer*. Aldershot, Scholar Press, 1991, s. 78.

Alternative fortælleformer på film

Kr. 175

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Brian Petersen
Giv den videre!

Samuel Bern Istrael
Polyfonier

Christopher Juhl Seidelin
Når filmen nødigt fortæller

Niels Bjørn
Når fortællingen dør

Rasmus Birch
Optagelser af selvet

Lennard Højbjerg
Banal romantisk krimi eller kompleks kunstfilm?

Thure Munkholm
Introduktion til Godards metode

Lasse Kyed Rasmussen
Filmen mellem linjerne

Kristine Samson
Fortællende fragmenter

Peter Skovfoged Laursen
Mellemrum og fantasmagorisk lys

Mikkel Fugl Eskjær
Kødelige excesser

Sophie Engberg Sonne
Alex i eventyrland

Christian Braad Thomsen
En himmel fra et klart lyn

Niels Henrik Hartvigson
Subjektivitet, lyrik, performance og showstoppers

Bo Tao Michaëlis
Gotta Dance!

Mads Mikkelsen
Plot plus pynt