



Chelovek s kino-apparatom (1929, *Manden med kameraet*, instr. Dziga Vertov).

Visuelle rytmer

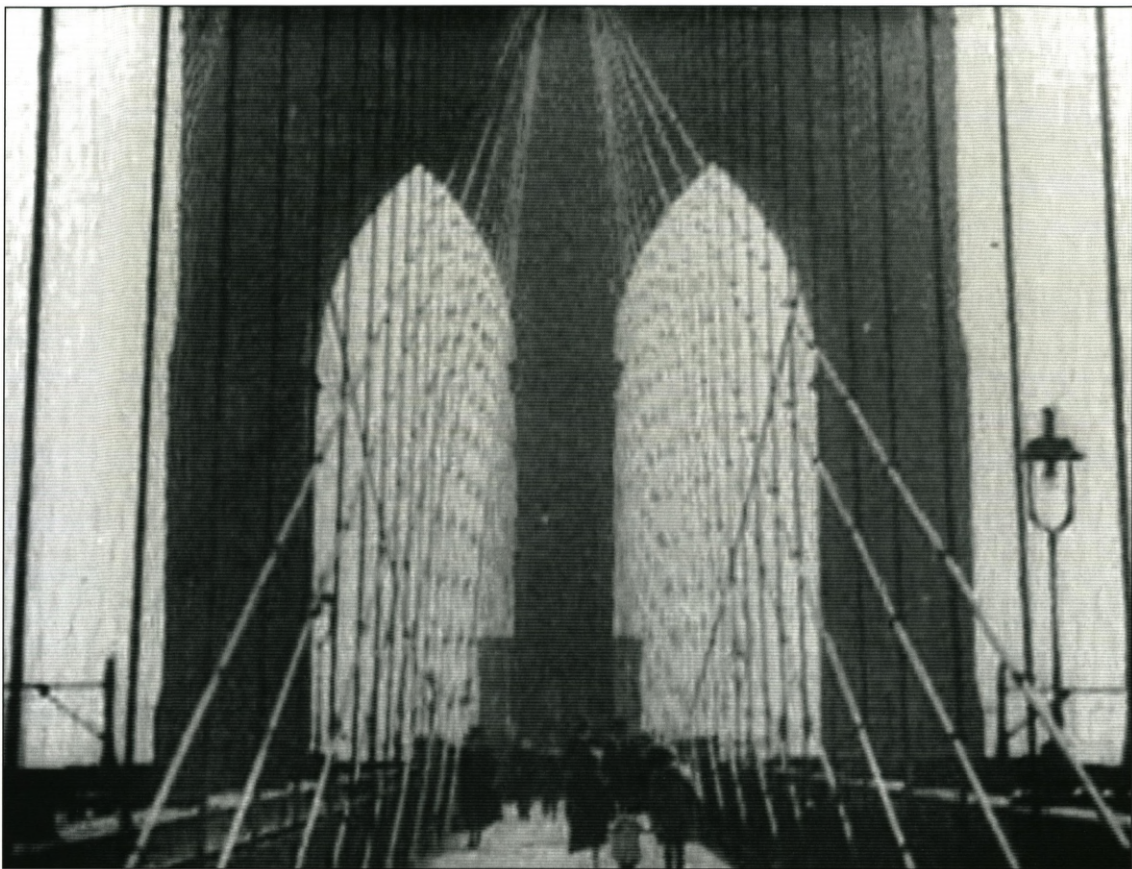
1920'ernes storbysymfonier

Af Lasse Kyed Rasmussen

Allerede fra fødslen interesserede film-mediet sig for livet i byerne. Således finder man (stor)byen i de allerførste små filmstumper, der nogensinde er produceret: Louis Le Prince indfangede livet på en bro i Leeds i 1888, Max og Emil Skladanowsky filmede hustage i Berlin i 1895, mens brødrene Lumière senere samme år optog den sidenhen så berømte togankomst på en

befolket perron i Lyon (Barber 2002: 15).

Op gennem det 19. århundrede havde storbyen etableret sig som et af de allervigtigste temaer og motiver for kunsten generelt (Zerlang 2002: 23). I både litteraturen og billedkunsten var den blevet den helt store inspirationskilde, hvilket ikke mindst Claude Monets impressionistiske malerier og Charles Baudelaire's digtning er slående



Manhatta (Paul Strand og Charles Sheeler, 1921).

eksempler på. Og nogle af de mest spektakulære og sindrige forsøg på at indfange storbyen var de storslåede panoramaer, hvor man ved hjælp af altomsluttende maleri-installationer gengav bymiljøer.

I forhold til skelsættende malerier og virtuose digte var de tidligste filmbilleder fra storbyen en kende primitive. Men der skulle nu ikke gå mange årtier, førend de allermest prægnante kunstneriske udsagn om storbyen skulle findes på filmruller. Derfor kan Nezar AlSayyad, der er professor i bl.a. byplanlægning, indlede sin bog *Cinematic Urbanism* med at fastslå: "Intet medie har nogensinde fanget storbyen og

oplevelsen af den urbane modernitet bedre end filmen." (AlSayyad 2006: 1). Selv om denne påstand er både kontroversiel og næsten hovmodig, vil den udgøre udgangspunktet for nærværende artikel, hvor jeg vil forsøge at blotlægge, hvordan og hvorfor filmmediet skulle vise sig så ideelt til at portrættere de moderne storbyer og livet i disse.

Indfaldsveje. Palle Schantz Lauridsen har foretaget en meget grov inddeling af de film, der forholder sig til storbyen. Resultatet er følgende tre kategorier: tidlige dokumentarfilm, 1920'ernes storbysymfonier

og fiktionsfilm med byen som klangbund (Schantz Lauridsen 2003: 161). Her vil jeg primært fokusere på storbysymfonierne, der ifølge den tyske arkitektur- og filmforsker Helmuth Weihsmann udmærker sig ved at tilbyde et stort potentiale for refleksion over forholdet mellem storbyen og filmen (Weihsmann 1998: 106).

Trods Schantz Lauridsens inddelinger findes der ingen håndfast definition af storbysymfonien. Men centrale filmhistorikere som Kristin Thompson og David Bordwell (2003: 181), Scott MacDonald (1997: 3), Clark Arnwine (2003: 19) og Colin McArthur (1997: 38) fremhæver alle en kvartet af helt uomgængelige storby-symfonier: Paul Strand og Charles Sheelers *Manhatta* (1921), Alberto Cavalcantis *Rien que les heures* (1926, *Nothing but Time*), Walter Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927, *Berlin – en storbysymfoni*) og Dziga Vertovs *Chelovek s kino-apparatom* (1929, *Manden med kameraet*). Disse fire storbysymfonier vil også udgøre de vigtigste destinationer for denne artikels filmhistoriske byvandring.

Bygrænser. Da storbysymfonierne blev undfanget i 1920'erne, skete det i en generelt meget frugtbar periode for filmmediet. For i løbet af dette brølende årti gennemgik filmen store omvæltninger såvel kunstnerisk som teknologisk, og årtiet betegnes ofte som filmens første egentlige modernisme. Det skyldes bl.a., at filmsproget på dette tidspunkt var blevet så tilpas modent, at adskillige filmskabere nu forsøgte at definere det specifikt filmiske gennem såvel film som teoretiske manifest.

Disse bestræbelser kommer også mere eller mindre eksplicit til udtryk i de fire storbysymfonier, hvoraf Charles Sheeler og Paul Strands *Manhatta* er den, der først så dagens lys. *Manhatta* er en montage af

forskellige optagelser fra New York og består primært af billeder fra en byggeplads, af havnefronten, jernbanen og byens broer, men derudover gør filmen brug af en række indstillinger, hvor der tiltes op og ned ad skyskrabernes imponerende facader, og af *high-angle* indstillinger, der meget virtuost *framer* byens bygninger på en måde, der giver billederne et grafisk udtryk og en kompositorisk værdi.

Den næste film i rækken er Alberto Cavalcantis *Rien que les heures*, som udspiller sig på Montmartre i Paris. Filmen udfolder sig som en række modstillinger mellem rig og fattig – mellem det mondæne og det pauvre. I *Rien que les heures* introduceres vi for fire karakterer, der knyttes sammen i filmens sidste tredjedel, og dermed befinder vi os så at sige mere i øjenhøjde med indbyggerne i Cavalcantis Paris – end med newyorkerne i *Manhatta*.

Kun kort tid efter at Cavalcanti havde indspillet *Rien que les heures*, lavede Walter Ruttmann – der tidligere havde markeret sig med yderst abstrakte animationsfilm i forbindelse med *absolut film*-bevægelsen – sin Berlin-symfoni. Ruttmanns film er udformet som en rejse til og gennem Berlin. Således indledes den med en togtur ind til byen, og i fem virtuost klippede og stramt strukturerede akter bliver vi derpå præsenteret for forskellige aspekter af Berlin, indtil både biler, sporvogne og kameraet atter forlader byen.

Den sidste af de fire store storbysymfonier er Dziga Vertovs *Manden med kameraet*, der er en metatekstuel undersøgelse af filmmediet og storbyen. I filmen følger vi kameramanden Mikhail Kaufmans dokumentation af livet i flere forskellige sovjetiske byer – Moskva, Kiev, Donbas, Yalta og Odessa (Roberts (2000): X) – alt imens disse optagelser projiceres op på lærredet i den biografisal, der fyldes i filmens start.

Modernitetens hjemstavn. Filmenes alt-overskyggende scene er i sagens natur storbyen, og da netop storbyen ofte udråbes til at være modernitetens og det moderne livs hjemsted par excellence, er det oplagt at kigge nærmere på forholdet mellem modernitet og storby.

I det meget omfattende værk *Storbyens billeder* (2002) analyserer Anne Ring Petersen forholdet mellem storbyen og billedkunsten, og i et afsluttende kapitel reflekterer hun mere generelt over forholdet mellem modernitet og urbanisering. Det er Ring Petersens konklusion, at moderniteten både bygger på og fremelsker nogle kulturelle forandringsprocesser, der er filtret ind i hinanden. Det skyldes, at moderniteten har sine rødder i og er drevet af de politisk-økonomiske, teknisk-videnskabelige og sociokulturelle omvæltninger, der blev slået an i sidste halvdel af det attende århundrede. En af disse afgørende omvæltninger var urbaniseringen, og dermed etableringen af den moderne storby. (Ring Petersen 2002: 282, 293).

En lignende kobling mellem modernitet og urbanisering finder man hos litteraturteoretikeren Malcolm Bradbury. Han hævder nemlig, at det er disse omvæltninger og i særdeleshed urbaniseringen, der nedfælder sig i modernismens æstetiske udtryk. Bradbury skriver:

Det kulturelle kaos som fostredes af den tæt befolkede evigt voksende storby [...] udspiller sig som et tilsvarende kaos og en tilsvarende tilfældighed og pluralitet i den moderne litteraturs tekster og i konstruktionen af og formen på det modernistiske maleri. (Cit. in *ibid.*: 293).

Ifølge Bradbury sætter storbyens opståen altså tydelige spor i den modernistiske kunst. De følgende afsnit vil søge at afdække, om dette også gælder for filmmediet. Først er det imidlertid nødvendigt at kigge nærmere på storbyen selv som kulturelt og

sociologisk fænomen.

Manden ved byporten. En af de mest skelsættende og indsigtsfulde beskrivelser af livet i den moderne storby finder man i den tyske filosof og sociolog Georg Simmels forelæsning "Storbyerne og det åndelige liv" fra 1903. Simmels urbansociologiske arbejde beskæftiger sig med de nye fysiske og psykiske forhold, der opstår og gør sig gældende i storbyen. Det er Simmels pointe, at der med storbyen opstår et nyt og distinkt kulturelt rum, der har visse gennemgående fællestræk og kendetegn på tværs af de enkelte byer, og på den vis kan man tale om, at Simmel udformer en genealogi for den moderne storby.

Simmel hævder, at indtrykkene i storbyen er så mange, at storbymennesket hele tiden oplever en konstant omskiftelighed af både ydre og indre indtryk og påvirkninger, hvilket bunder i byens tempo, det pulserende liv på gaderne og mangfoldigheden i det økonomiske, professionelle og sociale liv. Disse myriader af indtryk resulterer i, at der i storbyen opstår en anderledes oplevelsesform, idet omskiftelig og flygtigheden i den grad skiller sig ud fra den statiske harmoni og genkendelighed, der kendetegner livet på landet (Simmel 1903: 217).

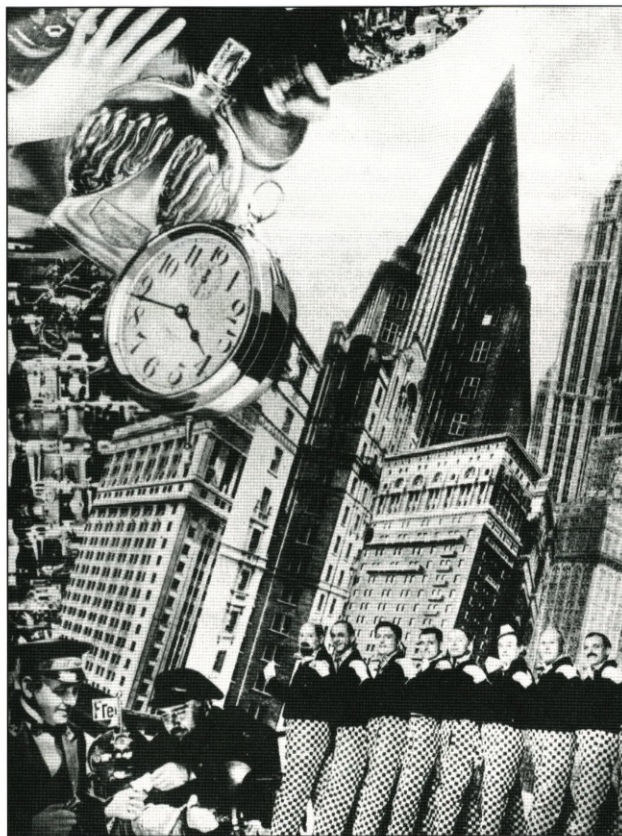
Derfor karakteriser Simmel oplevelsen i og af storbyen som "en ophobning af diskontinuerte billeder, der simpelthen ikke kan opfattes eller rummes i et enkelt blik" (*ibid.*). Set fra enkelindividets perspektiv fremstår storbyen altså både fragmenteret, ubegribelig, partiel og uoverskuelig.

Det er netop disse storbykarakteristika, der ifølge Bradbury udfælder sig i den modernistiske æstetik, og i forlængelse heraf er det også værd at bemærke, at den danske kultur- og byteoretiker Henrik Reeh sågar taler om storbyskildringens behov for

et helt nyt sprog: "Den urbane virkelighed er så mangfoldig og i visuel, social og historisk forstand så uoverskuelig, at der må udvikles nye tanke- og skriftformer for at indfange bare en del af den." (Reeh 2002: 134). Således er storbyen altså ikke blot et nyt kulturelt fænomen, men et fænomen, der fordrer et helt nyt sprog.

City slang. Et eksempel på et sådant nyt formsprog affødt af storbyen finder man netop i billedkunstens impressionisme, der dels blev undfanget i datidens centrale storby, Paris, men hvor storbyen også var et yndet motiv (Madsen 1882: 194). De impressionistiske malere havde nemlig et yderst "hensynsløst" forhold til forudgående "kompositionsregler", de introducerede et helt anderledes farveskema bestående af sarte afdæmpede farver, og endvidere kastede de tidligere tiders detaljerigdom over bord til fordel for en dyrkelse af de flygtige indtryk (ibid.: 188). Disse nye metoder og teknikker kan ses som billedkunstens forsøg på at gengive det urbane tempo og den storbyens omskiftelighed, som beskrives hos Simmel. Resultatet blev det skitseagtige og ufærdige udtryk, der kendetegner impressionismen, og som i høj grad skiller sig ud fra tidligere tendenser i billedkunsten.

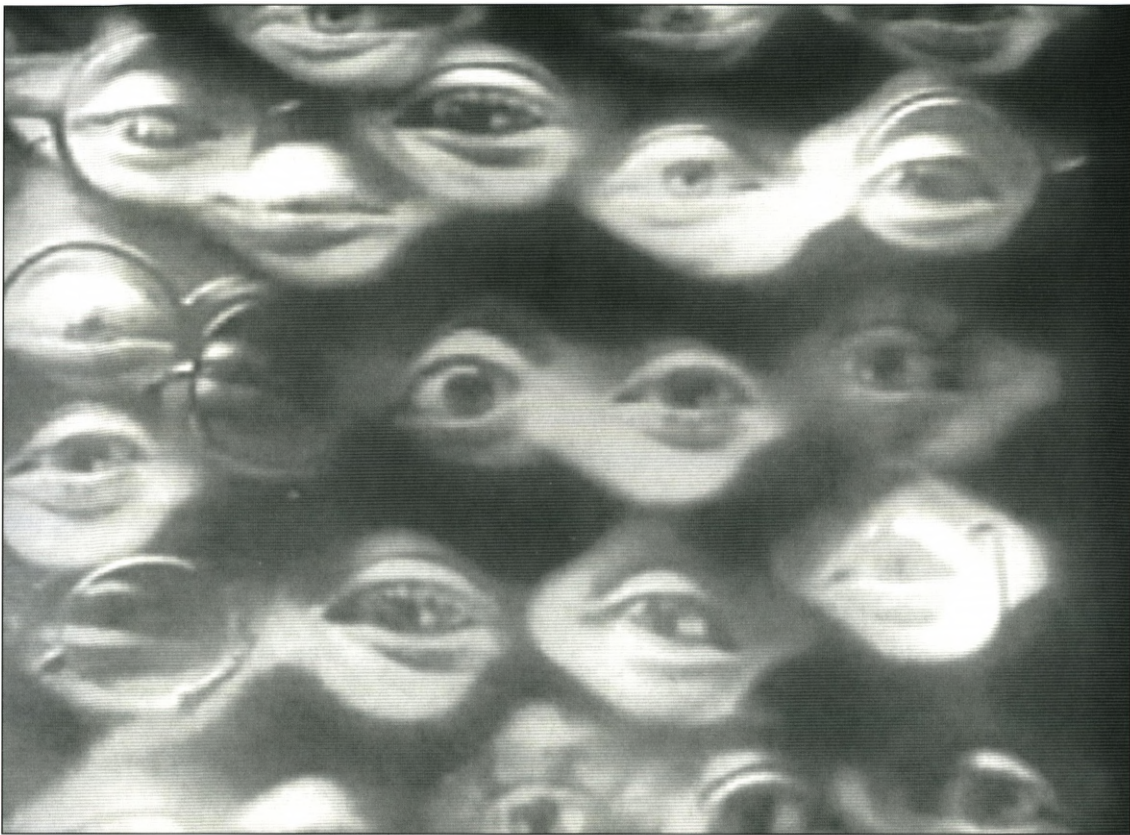
Men også i litteraturen spillede storbyen en meget markant rolle, og hvis man kigger på de største storbyromaner fra storbysymfoniernes samtid, finder man helt centrale værker som John Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925), Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) og Jules Romains' store romancyklus *Les hommes de bonne volonté* (1932-46). I forbindelse med disse værker er det værd at bemærke, at deres virkemidler i en vis udstrækning kan siges at være netop filmiske. Således sammenlignes Döblins montagelignende skrivestil i *Berlin Alexanderplatz*, hvor der pludselig



Plakat for Walter Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1929).

skiftes mellem parallelle handlingsforløb, ofte med filmens virkemidler (Hake 1994: 366).¹ Ligeledes skal Dos Passos have været både dybt fascineret og inspireret af filmmediet, og om storbyskildringen har han sågar konkluderet: "Kunstneren må indfange den flygtige verden på samme måde som filmen indfangede den." (Maine 1985: 82).

Det mest bemærkelsesværdige i karakteristikken af storbyforfatternes metoder er, at disse berømte romaner angiveligt forsøger at tilegne sig filmens virkemidler for at gengive storbyen, hvorved filmen umiddelbart fremstår som det bedste eksempel på det nye sprog, storbyskildringen ifølge Reeh forudsætter.



Rien que les heures (1926, *Nothing but Time*, instr. Alberto Cavalcanti).

Denne tese underbygges yderligere, hvis man sammenligner Simmels signalement af storbyen med den karakteristisk af filmmediet, som den mangefacetterede tyske kulturkritiker og filosof Walter Benjamin giver i sit herostratisk berømte essay "Kunstværket i den tekniske reproducerbarheds tidsalder":

[Filmen] beror på skiften mellem scener og indstillinger, der som stød trænger ind på beskueren [...] Næppe har man taget [filmen] i øjesyn, før den allerede har ændret sig. Den kan ikke fikses. [...] Faktisk bliver associationsforløbet hos den, som betragter disse billeder, straks afbrudt gennem ændringen af dem. Herpå beror filmens chokvirkning. (Benjamin 1935: 153).

Benjamins karakteristisk af filmens ontologi er altså stort set analog med Simmels

beskrivelse af enkeltindividets storbyoplevelse, hvor omskifteligheden og de mange sanseindtryk ligeledes umuliggør kontemplation, forankring og overblik. Ud fra Benjamins karakteristisk af filmen kan man derfor argumentere for, at filmen rent faktisk besidder potentialet til at skildre storbyen på en måde, der kan overgå andre kunstarters forsøg på samme. For i kraft af især filmens klippemuligheder antager storbyens omskiftelighed pludselig et konkret og taktilt udtryk, og dermed kommer både litteraturens og billedkunstens tidligere forsøg på at gengive storbyen til kort.

Byfornyelse. Filmmediet er altså alene i kraft af sine basale sproglige virkemidler fordelagtigt disponeret for at indfange

storbyen, og det faktum udkrystalliserer sig iær i *Rien que les heures* og *Manden med kameraet* som en slet skjult hån mod andre kunstarter og forudgående storbyportrætter. Mest eksplicit ses det i indledningen til *Rien que les heures*, hvor Cavalcanti problematiserer og underkender billedkunstens evne til at gengive storbyen. En mellemtekst lyder: "Kunstmalerne fra alle samfundsklasser ser storbyen ..." Herefter indklippes et close-up af et øje og en montage med storbymalerier, der er lavet af malere som Matisse, Bonnard, Chagall og Signac. Denne montage af malerier efterfølges af endnu en mellemtekst, der erklærer, at "kun en serie af billeder kan gengive livet". Denne *succession d'images* må hentyde til filmens konstruktionsprincip med de bestandigt skiftende billeder, og dermed synes Cavalcanti altså også at have haft den opfattelse, at filmen er særlig privilegeret i forhold til storbyskildringen.

Efter maleri-montagen ser vi igen øjet. Denne gang er det dog udspaltet i adskillige små øjne ved hjælp af en kalejdoskopeffekt, og således henleder Cavalcanti opmærksomheden på, at *Rien que les heures* og filmmediet indstifter en anderledes perceptionsform end den, man kender fra billedkunsten. En pointe, der har en vis lighed med Reehs udsagn om, at storbyen kræver et nyt sprog.

I *Manden med kameraets* indledende programerklæring spores en lignende tiltro til filmmediet. For her definerer Vertov sit eksperiment som et forsøg på at skabe et nyt og universelt filmsprog, der skal være uafhængigt af både teater og litteratur, hvorfor virkemidlerne fra disse kunstarter naturligvis afskrives.

Den eksplicitte forkastelse af andre kunstformer i *Rien que les heures* og *Manden med kameraet* markerer imidlertid en klar forskel til *Manhatta* og *Berlin: Die*

Sinfonie der Großstadt. For hverken Sheeler og Strand eller Ruttman udviser på samme måde ringeagt for andre kunstformer – snarere tværtimod. De fleste mellemtekster i *Manhatta* stammer nemlig fra Walt Whitmans digtsamling *Leaves of Grass* (1855). Så hvor Vertov og Cavalcanti altså affejer de andre kunstarter, synes Sheeler og Strand i stedet at betragte litteraturen som et stadig lødigt og givtigt supplement til de filmiske storbyportrætter, ligesom aktstrukturen i Ruttmanns Berlin-film må ses som en accept af scenekunstens kvaliteter snarere end en foragt for samme.

Ikke noget at skrive hjem om. Som det fremgår af ovenstående, synes filmmediet umiddelbart at være i stand til at skildre storbyen på en mere direkte måde end f.eks. litteraturen og billedkunsten. Men vi mangler endnu at se, hvordan storbysymfonierne helt konkret distancerer sig fra andre typer film, der også gør brug af storbyen. For at belyse dette vil jeg inddrage en iagttagelse fra Clark Arnwines store studie *The City Seen: Cinematic Representation of Urban Space* (2003). Arnwine indstifter nemlig begrebet 'postkortskuddet', der betegner en indstilling, som kun har ikonografisk værdi. Arnwine skriver: "det skud af storbyens skyline, som indleder så mange film, [er] et stærkt konventionaliseret *postkortskud*, der ofte tjener samme formål som et simpelt tekstschild og blot angiver, hvor fortællingen udspiller sig." (Arnwine 2003: 39).

Postkortskuddet gør altså kun brug af byen for at stedfæste filmens handling, hvorved storbyen reduceres til et bagtæppe for en fortælling. Med dette in mente kan vi vende os mod storbysymfoniernes narrative forløb – eller mangel på samme.

For allerede ved første gennemsyn står det klart, at filmene ikke udfolder egentlige fortællinger eller avancerede handlings-

forløb, og i forbindelse med tre af de fire film undsiges fortællingen sågar ganske eksplicit. Således blev *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* skabt ud fra manuskriptforfatteren Carl Mayers idé om at lave en film om Berlin "uden fortælling" (Weihsmann 1998: 119).

I Vertovs indledende programmerklæring fastslås det ligeledes, at det nye, specifikt filmiske sprog skal realiseres "uden hjælp fra en historie", mens en mellemtekst i *Rien que les heures* bekendtgør: "Denne film har ingen fortælling". Dog skal det nævnes, at *Rien que les heures* ikke desto mindre etablerer et spinkelt narrativt forløb i filmens sidste tredjedel, hvor de fire hovedpersoner bindes sammen. Men man kan med god ret hævde, at dette forbehold ingenlunde underminerer filmens egen undsigelse af det narrative, eftersom strukturen stadig er meget løs og ligger langt fra en stringent og stramt fortalt historie.

Manhatta er dermed den eneste af de fire film, hvor der hverken i selve filmen eller i de sekundære tekster gøres op med fortællingen. Det er imidlertid ganske åbenlyst, at der heller ikke her gennemspilles nogen egentlig handling, ligesom der ikke er gennemgående karakterer, der binder indstillingerne fra de forskellige locations sammen. Den amerikanske filmanalytiker Jan-Christopher Horak har fremført et argument om, at *Manhatta* besidder en cyklisk lukkethed, der tenderer mod narrativ *closure*, idet filmens indledende og afsluttende indstillinger forholder sig til hinanden som *shot-reverse shot* indstillinger (Horak 1995: 282), men jeg vil her fastholde, at ej heller *Manhatta* besidder nogen egentlig fortælling.

Når de fire storbysymfonier ikke gør brug af egentlige fortællinger, kan storbyen ikke længere siges blot at udgøre en detalje i et narrativt forløb. I stedet bringes byen

i fokus i egen ret, og denne forskydning kommer bl.a. til udtryk i filmenes distance-rede og spottende brug af netop 'postkortskuddet'.

Således indledes *Manhatta* med et billede af New Yorks skyline, der umiddelbart ligner et postkortskud. Men dette ellers konventionelle skyline-billede er manipuleret i en sådan grad, at det får et grafisk udtryk, der giver 'postkortet' et unaturligt præg, som giver et præj om, at storbyen her ikke blot bruges som neutral scene for en eventuel fortælling. Den grafiske bearbejdning af byens skyline indikerer snarere, at denne er vigtig og betydningsbærende i sig selv. Og ser man indstillingen i relation til resten af filmen, står det da også klart, at *Manhatta* i langt højere grad er en undersøgelse af de bygninger, der skaber konturerne i skylinen, end en fortælling om nogle få personer, der lever under den.

En endnu mere eksplicit demontering af postkortskuddets funktion ses i *Rien que les heures*, hvor en mellemtekst erklærer: "Alle storbyer ville være ens, hvis det ikke var for monumenternes individuelle kendetegn." Dernæst ses postkort-agtige skud af Eiffeltårnet og Madeleine-kirken, der i kraft af deres ikonografi meget åbenlyst sætter scenen som Paris. Men her er tale om reproduktioner og ikke de faktiske monumenter. For tårnet er en miniature, der fungerer som termometer, mens kirken er placeret i en glaskugle med snevej. Netop ved at lade disse ikonografiske monumenter være repræsenteret af reproduktioner udstilles hulheden i postkortskuddet, og dets brug problematiseres.

Kritikken af de hule storbyillusioner får ekstra luft i en indstilling kort efter, hvor der klippes til et *establishing shot* af trafikken på Place de la Concorde, hvor Eiffeltårnet skimtes i baggrunden. Men bedst som man køber præmissen om, at vi

nu befinder os i det faktiske Paris, dukker der en hånd op og pudser kameralinsen. Troværdigheden af disse tilsyneladende stedfæstende indstillinger undermineres altså flere gange i denne korte sekvens, og således positionerer *Rien que les heures* sig selv som et nyt og anderledes selvbevidst portræt af storbyen.

Den distancerede og næsten ironiske tilgang til postkortskuddet kan altså ses som et opgør med og en kritik af de konventioner, der præger den type indstillinger og den mere traditionelle brug af byen som bagtæppe. Dermed eksemplificerer *Manhatta* og *Rien que les heures* på hver sin måde, hvordan storbyen nu bliver en hovedperson i egen ret og filmenes egentlige omdrejningspunkter.²

Når storbyen gøres til den egentlige hovedperson, betoner storbysymfoniene imidlertid et andet aspekt af storbyen end det, som står i fokus i Simmels karakteristik. For hvor Simmel primært beskæftiger sig med byen, som den tager sig ud fra enkeltindividets perspektiv, og med de konsekvenser, storbylivet har for det enkelte menneske, så er storbysymfoniene også i stand til at operere på et mere generelt niveau, hvor byerne skildres fra deres eget overordnede perspektiv. Netop dette mere overordnede perspektiv af storbyskildringen vil jeg afslutningsvis vende tilbage til.

Storbyfilmen farer vild. Storbysymfoniernes eksplicitte fravalg af narrative forløb gør også, at de adskiller sig fra eksempelvis 1930'ernes og 40'ernes kriminalfilm, der ellers ofte gør brug af storbyen. I artiklen "Filmbyer" redegør Anders Troelsen for storbyens rolle i disse kriminalfilm, og det er hans pointe, at fortællingen her fungerer som en meget konkret strukturering af en ellers uoverskuelig filmisk storby:

I en klassisk film inden for genren vil filmens narrative "closure" derfor også være byens lukning efter endt læsning. Fortællingen, som den traditionelt gennemføres, er et middel til at bane sig vej gennem byen, bogføre den, gøre den læselig, hvor kaotisk den end tager sig ud. (Troelsen 1998: 138).

Hvis man her genkalder sig Simmels karakteristik af storbyens fragmentering og uoverskuelighed, kan man argumentere for, at fortællingen, i kraft af dens iboende strukturerende og overbliksskabende implikationer, på sin vis er uforenelig med et dækkende storbyportræt, idet den simpelt hen vil udviske og reducere den fragmentering og omskiftelighed, der ellers hører til storbyoplevelsens mest signifikante kendetegn.

Såfremt man altså accepterer Anders Troelsens udlægning, kan et stramt og velstruktureret narrativt forløb forfladige storbyportrættets nuancer, fordi det forbinde de mange visuelle indtryk og stimuli på en så stringent måde, at storbyens egentlige natur går tabt.

Ser man fortællingens iboende struktur i lyset af storbysymfoniernes erklærede mål om at indfange byen på en måde, der overgår både litteraturens og billedkunstens forsøg, så må fortællingen naturligvis fravælges, sådan som det også gøres ganske eksplicit i storbysymfoniene. Dermed kan fravalget af fortællingen ses som endnu et eksempel på, hvordan filmenes indhold, den omskiftelige og fragmenterede storby, får lov at præge selve formsproget.

Infrastruktur. Selv om storbysymfoniene i høj grad formår at indfange og gengive byernes diversitet, fragmentering og mangfoldighed, så er der trods alt stadig forskel på de faktiske storbyer og de filmiske repræsentationer. For hvor livet i de faktiske storbyer ifølge Simmel affødte blaserthed



Berlin: Die Sinfonie der Großstadt (Walter Ruttmann, 1929).

– en forsvarsmekanisme mod storbylivets uoverskuelighed, konstante stimuli og omskiftelighed, der resulterede i en sådan indifferens over for byen, at den til sidst mistede sin betydning og blot fremstod som en monstrøs og kakofonisk storbyforvirring (Simmel 1903: 216) – så efterlader storbysymfonierne os hverken blaserte eller indifferente.

Symfonibetegnelsen giver indtryk af struktur og en forbindelse til den klassiske musik, hvilket umiddelbart kan opfattes som et fast holdepunkt midt i forvirringen. Men det symfoniske skal næppe forstås i konkret musikalsk forstand. For selv om der måske nok blev komponeret specifikke scores til filmene, og både Ruttmann og Vertov var yderst interesserede i dette aspekt af deres film, så blev kompositionerne fremført af skiftende orkestre fra biograf til biograf, og i dag foreligger filmene kun med rekonstrueret eller nykomponeret musik. Det er derfor problematisk at forholde sig analytisk til de lydspor, man

finder på vore dages dvd-udgivelser af filmene.

I stedet er det værd at vende blikket mod 1920'ernes *cinéma pur*-film, der i høj grad eksemplificerer, hvordan films billedside i sig selv kan opfattes som en slags musik. Puristerne betragtede nemlig film som 'visuel rytme', og musikken var derfor den eneste kunstart, som de ville vedkende sig et slægtskab med (Thompson og Bordwell 2003: 91).

Accepterer man en sådan opfattelse af filmen som visuel musik, bliver det muligt at argumentere for, at storbysymfoniernes symfoniske og på sin vis strukturerende aspekter i stedet kan findes i deres visuelle udtryk og struktur. Carl Mayer synes at have haft netop denne forståelse af sammenhængen mellem musik og billede, idet han mente, at *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* skulle tænkes som "en melodi af billeder" (MacDonald 1998: 17).

Denne forståelse af det musikalske, eller symfoniske, som noget visuelt står endnu tydeligere, når man inddrager den etymologiske betydning af ordet symfoni, som blot er 'samklang'. Dermed kan man forstå det symfoniske som en visuel samklang, og således står det også klart, at det må være gennem filmenes billeder og montagen af disse, at det symfoniske opstår.

Det er formentlig også en sådan visuel samklang mellem billederne i *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, John Grierson hentyder til, når han om filmens forankring i symfonien konkluderer, at den "koncetrerede sig om [...] at bygge enkeltbilleder sammen til satser" (Grierson 1964: 109). Her skal det nævnes, at også Weihsmann har behandlet de symfoniske aspekter af Ruttmanns film, men hans direkte kobling mellem filmens akter og symfoniens satser (Weihsmann 1998: 117) virker en kende mere spekulativ, idet filmen *ikke* består af

nummererede satser, men af akter, hvilket, som tidligere nævnt, snarere markerer en forbindelse til scenekunstens aktstruktur.

På sin vis kan Weihsmann dog have ret i, at alle fem akter i *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* udgør afsluttede forløb, der kan betragtes som samklange i kraft af akternes tematiske og temporale afgrænsninger. Men ifølge Griersons karakteristik af det symfoniske skal den visuelle sats umiddelbart forstås som nogle kortere, lukkede visuelle forløb. Og i overensstemmelse med Grierson vil jeg i det følgende eksemplificere, hvordan der i sådanne korte strukturerede forløb kan etableres visuel samklang.

Således udgør de allerførste indstillinger fra selve Berlin et godt eksempel på en sådan kort visuel sats. For efter togets ankomst til byen vises en kort montage af fem forskellige indstillinger, der alle gengiver nogle af byens hustage. I en narrativ film ville dét være meget overflødigt og dræbende for fortælletempoet, men i denne sammenhæng er repetitionen selve pointen, idet der i sammenstillingen af disse kun svagt varierede indstillinger opstår netop visuel samklang. Dermed udgør den korte sekvens altså sit eget lukkede forløb, der kan ses som en af storbysymfoniens mange små visuelle satser.

Berlin: Die Sinfonie der Großstadt indeholder adskillige eksempler på sådanne visuelt symfoniske sidestillinger skabt gennem montage. Der er satser, som hver især bygges op af en lang række forskellige indstillinger af tomme gader, butiksruder, neonskilte og frokostritualer på tværs af sociale klasser. I disse forløb bestående af næsten ens indstillinger ses det, hvordan man i den filmiske gengivelse af storbyen har mulighed for at ordne og strukturere de mange visuelle indtryk sådan, at de ikke længere blot fremstår ubegribelige og

fragmenterede. Dermed bliver etableringen af den visuelle samklang altså en måde, hvorpå der skabes orden i det visuelle kaos, som storbyen ellers umiddelbart kan ligne fra enkeltindividets perspektiv.

De andre storbysymfonier rummer lignende eksempler på sådanne korte velstrukturerede forløb, og eksempelvis træder det rytmisk og visuelt musikalske meget tydeligt frem i et stramt komponeret og klippet forløb i *Rien que les heures*. I en kort sekvens kontrasteres et markeds mange overdådige madvarer mod nogle skraldespande, der langsomt fyldes mere og mere. Disse stadig mere overfyldte skraldespande og det stødt voksende antal fødevarer vidner om en meget bevidst opbygning og struktur i scenen, der umiddelbart kan opfattes som et visuelt crescendo. Og selv om indstillingerne af både skraldespande og madvarer er faste, får scenen 'visuel rytme' gennem brugen af *wipes*, der hele tiden skifter retning og dermed nærmest kommer til at fungere som visuelle taktslag. Denne lille sekvens etablerer altså i kraft af modstillingerne mellem madvarer og skrald et kort tematisk visuelt forløb, der problematiserer forbrug og fordærv. Derfor må også denne sekvens betragtes som en selvstændig visuel sats, der på sin egen underspillede vis bringer orden i storbyens kaos.

Ovenstående eksempler viser altså, hvordan storbyen gennem montagen af de enkelte indstillinger organiseres tematisk og struktureres visuelt i små korte forløb, så den totale forvirring og blaserthed udebliver.

Når rådhusklokkerne ringer. På et mere overordnet plan kan montagen imidlertid også skabe visuelle og tematiske strukturer, der tenderer det samklingende eller symfoniske, hvilket eksemplificeres af Horaks

pointe om *Manhattas* cykliske struktur. Hans iagttagelse om filmens åbnings- og afslutningsindstillinger, der forholder sig til hinanden som *shot-reverse shot* indstillinger, kan nemlig ses som et udtryk for en strukturel samklang.

I forlængelse heraf kan det symfoniske også forstås i en endnu mere overordnet forstand, idet man både i storbyerne og i filmene kan tale om en samklang mellem de mange indbyggere. Simmel skriver således:

I kraft af ophobningen af så mange mennesker med så differentierede interesser griber deres relationer og aktiviteter ind i hinanden i en så mangleddet organisme, at uden den mest præcise punktighed i aftaler og ydelser ville alt bryde sammen i et uopløseligt kaos [...] Således er storbylivets teknik overhovedet ikke tænkelig, hvis ikke alle aktiviteter og gensidige relationer blev indordnet i et fast, overindividuel tidsskema. (Simmel 1903: 218).

Simmel betragter altså storbyen som en mangleddet organisme, der kun opretholdes i kraft af et overindividuel tidsskema. Det har imidlertid den konsekvens, at storbyens mange indbyggere bestandigt må referere til tiden for at sikre sig, at de ikke ryger ud af takt med resten af byen, hvilket resulterer i en ny punktighed og udbredelse af lommeuret (ibid.). Det er netop denne overordnede rytme og synkroni dikteret af tidens gang, der afføder en slags samklang mellem de mange indbyggere. For gennem byens tidlige forankring får samtlige enkeltindivider et klart fælles holdepunkt i forvirringen, mens tiden på det overordnede plan altså også forhindrer storbyen i at kollapse.³

Denne menneskelige samklang og tidens altafgørende betydning for storbylivet er også til stede i storbyens symfonierne, hvilket ekspliciteres af de mange indklip af byens ure, der ses i både *Rien que les heu-*

res og *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. Ligesom den tidlige styring også antydes, når vi i begyndelsen af *Manhatta* ser en færge lægge til kaj. For de mange trippende arbejdere ombord er alle afhængige af færrens punktighed for at nå på arbejde til tiden – ligesom deres arbejdsgivere igen er afhængige af, at de ansatte ikke forsinkes.

Derudover udgør tiden også den egentligt styrende ramme for filmene, idet de alle er underlagt døgnets gang og irreversible cyklus. Således er døgnets gang og struktur meget eksplicit til stede i tre af de fire film: I *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* markeres timernes gang løbende med tilbagevendende indstillinger af byens ure, så man aldrig er i tvivl om, hvor på døgnet man befinder sig. Mellemteksterne i *Rien que les heures* angiver en klar progression fra 'morgen' over 'frokost' til 'aften'. Mens *Manhatta* indledes i den årle morgenstund og afsluttes med solnedgangen over Hudsonfloden.

Manden med kameraet har et lidt mere kryptisk tidsforløb, der dog også er underlagt døgnets struktur. Allerede filmens undertitel, 'uddrag af en filmfotografers dagbog', antyder en vis accept af døgnets gang og dages adskillelse. En accept, som også findes i filmen. For filmen-i-filmen indledes med en montage af sovende mennesker, tomme gader og stillestående maskiner, der giver indtryk af en by, som er ved at vågne. Hvis vi her genkalder den metatekstuelle ramme, hvor publikum ser filmen-i-filmen i en biograf, må vi antage, at forevisningen sker om aftenen, og dermed opstår der altså en udvikling fra morgen til aften, idet filmen ender med filmen-i-filmens slutning. Og selv om denne progression etableres på tværs af forskellige tidlige niveauer, indrammes filmen af døgnet.

Denne respekt for døgnets cyklus og



Chelovek s kino-apparatom (1929, Manden med kameraet, instr. Dziga Vertov).

den iboende synkroni er medvirkende til at binde de mange indbyggere og filmenes visuelle satser sammen i en cyklisk og harmonisk form, der er signifikant for symfonien. Dermed kan filmenes tidslige strukturer anses for at være både en cementering af det symfoniske og en yderligere præcisering af filmene som storbyportrætter, idet den tidslige forankring og struktur også afspejler den vigtige rolle, tiden spiller i det faktiske storbyliv.

Frakørsel. Når man som her betragter storbysymfonierne i lyset af Georg Simmels karakteristik af den moderne storby, synes det at stå ganske klart, at de filmiske repræsentationer, med få afvigelser, er

imponerende inkarnationer af selve storbymoderniteten. Og det i en sådan grad, at AlSayyads polemiske udsagn synes retfærdiggjort.

Afslutningsvis står det derfor også klart, at storbysymfonierne i kraft af klipningen, fravalget af fortællingen, brugen af byen som egentlig hovedperson samt blikket for storbylivets mere overordnede holdepunkter formår at indfange *både* enkeltindivids fragmenterede opfattelse af storbyen og byens mere generelle styrende strukturer. For i storbysymfonierne bliver byens fragmentering og omskiftelighed indlejret i en harmonisk, begribelig og organisk form.

Noter

1. Döblins roman blev filmatiseret af Piel Jutzi i 1931 og siden af Rainer Werner Fassbinder til den monumentale tv-serie *Berlin Alexanderplatz* (1980).
2. En lignende kritik af storbyen som bagtæppe for fortællingen kommer til udtryk i forbindelse med Robert Flahertys film *Twenty-four-dollar Island* (1928), der har visse storbyfoniske træk. Om filmen har Flaherty fastslået: "Jeg taler om en film, hvor New York er hovedpersonen, ikke en film om individer, hvor New York blot optræder som baggrund for en fortælling. Jeg taler om en film, hvor New York er historien." (Her citeret efter dvd-udgivelsen *Unseen Cinema – Early American Avant-Garde Film 1894-1941*).
3. I den lille film *Onésime horloger* (Jean Durrand, 1912) portrætteres denne afhængighed af tiden i øvrigt yderst præcist og meget satirisk. For her ser vi, hvordan en utålmodig arving simpelthen sætter tidens, livets og storbyens hastighed i vejret alene ved at manipulere det centrale ur i Paris. Hermed illustreres det, hvordan det er visernes gang og tempo, der styrer livet i storbyen.

Litteratur

- AlSayyad, Nezar (2006). *Cinematic Urbanism*. Abingdon, Routledge.
- Arnwine, Clark (2003). *The City Seen: Cinematic Representation of Urban Space*. California, University Microfilms International.
- Benjamin, Walter (1935). "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder". In: *Kulturhistoriske essays*. København, Gyldendal 1998.
- Grierson, John (1964). "Dokumentarismens grundprincipper". In: Monty, Ib og Piil, Morten (red.): *Se – det er film, bind 1*. København, Forlaget Fremad.
- Hake, Sabine (1994). "Urban Paranoia in Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz*". In: *The German Quarterly*, Vol. 67, No. 3, *Of Novels and*

Novellas: Focus on Narrative Prose. Summer 1994.

- Horak, Jan-Christopher (1995). "Paul Strand and Charles Sheeler's *Manhatta*". In: Horak, Jan-Christopher (red.): *Lovers of Cinema – the first American film avant-garde, 1919-1945*. London, The University of Wisconsin Press 1995.
- Lauridsen, Palle Schantz (2003). "Børnenes byer". In: *Tidsskriftet Antropologi*, Nr. 47, 2003/2005.
- McArthur, Colin (1997). "Chinese Boxes and Russian Dolls: Tracking the Elusive Cinematic City". In: David B. Clarke (red.): *The Cinematic City*. London, Routledge.
- MacDonald, Scott (1998). "The City as the Country: The New York City Symphony from Rudy Burckhardt to Spike Lee". In: *Film Quarterly*, Vol. 51, No. 2., Winter, 1997-98.
- Madsen, Karl (1882). "Impressionismen". In: Balling m.fl. (red.): *Den Moderne Kulturs Historie*. København, Gads Forlag 2006.
- Maine, Barry (1985). "U.S.A.: Dos Passos and the Rhetoric of History". In: *South Atlantic Review*, Vol. 50, No. 1., Jan., 1985.
- Petersen, Anne Ring (2002). *Storbyens billeder*. København, Museum Tusculanums Forlag.
- Reeh, Henrik (2002). *Den urbane dimension*. Odense, Syddansk Universitetsforlag.
- Simmel, Georg (1903). "Storbyerne og det åndelige liv". In: Balling m.fl. (red.): *Den moderne kulturs historie*. København, Gads Forlag 2006.
- Thompson, Kristin og Bordwell, David (2003). *Film History – An Introduction, second edition*. New York, McGraw-Hill.
- Troelsen, Anders (1998). "Filmbyer". In: Schantz Lauridsen, Palle (red.): *Filmbyer*. Hellerup, Forlaget Spring 1998.
- Weihsmann, Helmut (1998). "Storby-symfonier". In: Schantz Lauridsen, Palle (red.): *Filmbyer*. Hellerup, Forlaget Spring 1998.
- Zerlang, Martin (2002). *Bylivets kunst. København som metropol og miniature*. Hellerup, Forlaget Spring.