



Fra „Le Mélomane“ (1903) af Méliès. Det er mesteren selv, man ser til højre og mellem de musikalske telegraftråde.

Jørgen Stegelmann

Ved hjælp af et trick....

I artiklen „Håndværk – ikke industri“ fortæller Hagen Hasselbalch om det vanskelige praktiske arbejde med filmtricks. Her behandles det samme fænomen ud fra mere æstetiske synsvinkler.

Ingen filmhistoriker, han være sig nok så be-sindig, bør tøve blot det mindste øjeblik, når han skal nævne navnet på den, der rettelig må regnes for *filmkunstens* skaber. Det vil måske koste ham besvær at finde frem til, hvem der først satte teknikken bag de levende billeder i gang, og det er i grunden heller ikke så væ-sentligt. Mange kom først, så at sige – op mod århundredskiftet næsten vrimler det med op-findere, der starter de nye mekanismer. Men filmkunsten skaber disse teknikere ikke. Intet navn blandt disse har klang og betydning som *Georges Méliès'* – i hans hænder bliver det nye materiale til kunstnerisk stof; i hans primitive værksteder formes de levende billeder om til en ny kunstart med selvstændigt tonefald. Ka-meraet optræder vel stadig som en død figur

i disse trylleverdener, men hvad det mangler i bevægelighed, erstattes fuldt ud af den poetisk-barokke opfindsomhed i de Méliès'ske fanta-sier. Hos ham går levende billeder og trylleri op i en højere enhed – Méliès opdager, at det nye råstof er vidunderligt legetøj i tryllekunst-nerens hænder, og ubevidst – måske – skaber han dermed på én gang de første led af det trick-sprog, som filmen fra da af bygger sin egenart på, og de øjenforblændende kunstgreb, der siden hen skal komme til at spille så væ-sentlig en rolle inden for næsten alle genrer.

Betegnende er naturligvis anekdoten om Mé-liès, der optager en række billeder af en flytte-vogn, dernæst får slør i apparatet og må stoppe op, hvorpå det viser sig, da optagelserne skal genoptages, at flyttevognen er blevet erstattet

af en ligvogn. Chok'et er revolutionerende – ved hjælp af dette tilfældigt opdukkede trick opnår Méliès at skabe en filmisk ironi, og kunstgrebet glider ind i det endnu så ufuldstændige filmiske sprog. Men i øvrigt er jo alt hos Méliès tricks og trylleri, og den, der i dag vil forsøge at finde frem til en karakteristik af trickets funktion, kan næppe placere Méliès' film som andet end det geniale kaos, hvoraf et væld af inspirationer flyder. Hans film er en række af divertissementer, et langt og lysteligt feeri, et potpourri af kønne og elegant gennemførte tricks. Men endnu er forbindelsen tilbage til varietéernes verden så tydelig, at der ligesom aldrig bliver tid til at fremelske trickene så vidt, at de skiller sig ud fra hinanden og tilkæmper sig funktioner ud over det rent *diverterende*.

Skal man forsøge at afgrænse det filmiske trick fra selve filmens sprog, fra de tricks, som er gledet ind i grammatikken og lever videre der i blandt andet klip og montage, bringes man hurtigt tilbage til tryllekunstnerens verden. Det filmiske trick skal som alt andet trylleri *narre* os, vi skal *se* det uden at ane, hvordan det sker, opfatte, at det finder sted, uden at kunne begribe, hvorledes det gennemføres. Dermed er også sagt, at vi må adskille dette filmiske trick fra de tricks, som man med en vis frækhed kan rubricere som de usynlige, det vil sige de tekniske fiksfakserier, som teknikere nødvendigvis må tage i brug for at skabe sig genveje til løsning af praktiske problemer i forbindelse med sindrige kameraoptagelser og lignende. De filmiske tricks står simpelt hen i modsætning til disse, fordi vi skal se dem, eftersom de på en eller anden måde spiller en rolle i filmen, enten fordi de i kraft af deres opsigtsvækkende kvaliteter er det centrale, eller fordi man anvender dem til et kunstnerisk formål og altså giver dem en videre æstetisk funktion.

Men ved at danne disse afgrænsninger er vi vel knap nået videre end til at definere trickets tilsynekomst. Der er jo i denne karakteristik intet sagt om netop dets funktion, om dets placering inden for de forskellige genrer. Prøver vi da at komme ind på sådanne nærmere bestemmelser, bliver det hurtigt klart, at den diverterende funktion i dag næsten er forsvundet og kun lever på andenhånd i visse

reklamefilm. Det underholdende trick, tricket for trickets skyld, forudsætter en nyhedens interesse i det hele medium; det ligger på samme linie, at vore dages anstrengte kameraeksperimenter med Cinemascope og lignende lever højt på en almindelig lyst til at se de nye opfindelser demonstreret for deres egen skyld – derefter kommer matheden og kravene om, at nyheden bruges i en sammenhæng. Det er desuden ganske typisk, at de ringeste science fiction-film aldrig når længere end til at fremvise sindrighederne i al deres nøgne teknik, mens kvalitet og spænding først bliver nærværende, når en dramatisk funktion dirigerer trickene. Man behøver i den henseende blot at tænke på *Fritz Langs* mislykkede „Frau im Mond“, hvis model-perfektibilitet kun får dramatisk liv i én eneste scene, nemlig da Lang ved hjælp af sit kameras lurende bevægelighed følger månereketten på dens vej frem til startstedet. Tricket underordnes, dets placering i spillet motiveres.

Det diverterende trick er naturligt gledet til side til fordel for det dramatiske trick, kunstgrebet har fået en *rolle* at spille. Den berømte dans fra „Orlov i Hollywood“, i hvilken *Gene Kelly* danser sammen med en tegnefilmemus, danner – trods sit meget diverterende tonefald – ikke nogen undtagelse; scenen er i nær kontakt med handlingen, og tegnefilmen er indkaldt for at skabe en drømmeagtig og eventyragtig baggrund for den udvikling fra pessimisme til livsglæde, som Kelly gennemlever mens han danser med musen. I *Georges Pals* eventyrfilm „Tommeliden“, hvor Grimmske stemninger blandes med komplicerede dukkedanse, mistede en tilsvarende scene sin kraft ikke blot fordi den teknisk ikke opfyldte kravene til absolut ubesværet, men samtidig fordi den udelukkende var en demonstration af færdigheder.

Nærmest ved sit udspring fra tryllekunstnerens eksperimenter ligger filmtricket i dets funktion på det ironiske og det drillende plan. „Heksen og Cyklisten“ er på samme tid en overlegen demonstration af, hvor sikkert hjemlige teknikere arbejdede i dansk films tidligste dage, og et vidnesbyrd om trickets hurtige placering i det satiriske. Naturligvis skal man vogte sig for at lægge mere end det vittigt underholdende i „Heksen og Cyklisten“, men det er dog åbenbart, at de mange påhit anvendes ikke blot i en fortællende sammenhæng, men

samtidig oparbejder en lystig stemning af uelskverdigt drilleri.

Man finder uvilkårligt en tråd frem til „Topper“, i hvilken usynlighedstricket anvendes i drilagtighedens tjeneste. Denne beretning om den borgerlige hverdags triste slave, der pludselig går til oprør mod principperne, er et satirisk og poetisk eventyr, og dens fornemste bestanddel er netop modsætningen mellem det synlige og det usynlige, Toppers snobede og livløse dagligdag med lammesteg og agurkesalat på søndagsbordet *contra* det unge pars ubundne og frie liv et sted mellem himmel og jord. „Topper“ er blandt Hollywoods bedste lystspil fra trediverne, ikke mindst fordi det trickbetonede gennemførtes som et uundværligt led i fortællingen. Filmen fik sine fortættelser, i hvilke sammenhængen manglede, og den tilbageblevne trick-pudsighed kunne derfor kun fremkalde flov muntherhed.

Formålet var også satirisk, da *René Clair* legede med de tekniske numre i „Spøgelset flytter med“ – den usynlige landflygtigheds eventyr i en håndfast og kynisk amerikansk verden fik netop ved trickenes hjælp sin satire forstærket. Men det er i øvrigt sjældent at finde usynlighedstricket anvendt med mening i lystspil, der gerne nøjes med at tage så nemt som muligt på affærrerne, hvilket hos instruktørerne medfører – som i de senere Topperfilm – en uheldig overbevisning om, at det usynlige i sig selv er vittigt nok.

Inden for filmfarcen er det, som om trickenes anvendelighed begrænses. Ingen verden er så regelbundet og fast opbygget som farcens; i *Sennetts* studier skabtes traditioner, som kun få har haft kunstnerisk selvstændighed og kunstnerisk format til at kunne bryde. Filmtricket bruges i farcen så at sige kun for at forstærke og for at understrege, tempoet skrues op, katastroferne overdimensioneres, fortvivlelsen over livets indviklede problematik og knugende komplikationer tager sig endnu mere tårnhøj ud, når filmtricket forstærker elendigheden. Men ikke alle typer tricks kan anvendes med held, i hvert fald ikke i farcer, der er rundet af Sennett'ske traditioner. I en film med *Gøg* og *Gokke* trækker man således halsen meterlangt af led på den ene af komikerne; tricket går på tværs af det rimelige, og i dets uhyrlighed forstærker det netop ikke den fø-

lelse af navnløs smerte, som bemægtiger sig patienten. Tricket er uden virkelig effekt, eftersom det bryder en illusion, som ikke må brydes.

Heller ikke *Jacques Tati* kan siges at bryde med de regler for tricks anvendelse i farcer, som her er antydnet. I „En Festlig Dag“ forstærkes ved hjælp af tricks de enkelte trit i postbudets kamp for at amerikanisere sit job, og trickene holdes hele tiden i den nødvendige kontakt med hverdagen; illusionen brydes ikke, fremmede begreber bringes ikke ind i filmens stil.

I lystspillet og i farcen synes filmtricket først og fremmest at have til opgave at forstærke og anskueliggøre de satiriske og de komiske momenter, mens det næppe – som ved andre genrer – kan siges at være formålet med dem at opløse den forhåndenværende virkelighed for i stedet at skabe en ny. Betragter vi musical'en – „Orlov i Hollywood“ er nævnt – ser vi, at trickenes virkefelt her er betydeligt udvidet; der gives dem et større følelsesmæssigt indhold, og principielt forekommer der ikke at kunne sættes grænser for deres funktioner. Det er i hvert fald tydeligt, at den amerikanske musical på sit højdepunkt, det vil sige i årene omkring 1950, har mod til at anvende dem i mange afskygninger og ofte med kunstnerisk held kaster sig ud i uortodokse eksperimenter. Forklaringen er vel den, at man ved at oversætte en handling til sang og dans samtidig vinder mulighed for også at anvende trickene friere; i de betydeligste dansescener opbygges nye illusioner, ikke blot ved hjælp af det musikalske; men også ved hjælp af en dekorkunst, til hvis kendemærker det urealistiske og det trickbetonede hører. Den formidable *Busby Berkeley*, der tillader sig alt, kan allerede i trediverne kombinere sit uforskammede kamera med en serie tekniske påhit, som næsten alle hører det trickprægede til, og netop derved skabe en række overrumplende filmske danse. Hans tricks er ikke blot de omtalte nødvendige tricks – de vover desuden ikke blot at forstærke dansen, men løsriver den fra dens oprindelige teatermilieu og kaster den ud i en nærmest geometrisk rendyrkelse. Måske er det diverterende moment mere påfaldende hos ham end noget andet moment, følelsesmæssigt beriges man vel ikke, men trickene eksisterer dog



I „Manden, der blev mindre“
af Jack Arnold fik tricket
kunstnerisk mening.

ikke for at underholde i kraft af sig selv – de er underlagt hans kamerabestemte koreografi.

Og i fyrrenerne og halvtredsernes musical tilføjes så det følelsesmæssige moment – sang og dans gives et menneskeligt indhold *også* ved hjælp af et intelligent varieret trick-apparat. Det er selvsagt vanskeligt at foretage en præcis adskillelse mellem det, vi i denne forbindelse forstår ved tricks, og de virkninger, som genrens mestre opnår ved at dyrke et fornyende dekora-tionsarbejde og ved at lade klipningen alene opdele de enkelte numre i taktslag – vi befinder os her i et grænseområde af næsten samme di-verterende vidunderlighed som det, vi fandt i Méliès' trylleverden – bortset fra, at der nu er tilføjet legen et menneskeligt element.

Kun lidt overraskes man ved at konstatere, at musical'en måtte forfalde, da spontaneiteten svækkedes, og de gamle numre blev gentaget blot for numrenes skyld. Trickene blev *altfor* synlige – forfaldet var en kendsgerning.

Med sang- og dansefilmens forsøg på at anvende trickene i scener med vægt på det drøm-meagtige og eventyragtige er vi på vej over mod den genre, der måske har haft størst fornøjelse af de filmiske tryllerier, *science fiction-filmene*. Uden trickfolkenes anstrengelser havde vi ikke kendt denne ofte meget bizarre filmtype, der har så svært ved at frigøre sig fra trickene selv og så vanskeligt ved at sætte dem ind i en sammen-hæng. Man behøver blot sammenligne en science fiction-film om kæmpemyrer eller en anden om kæmpeedderkopper med Jack Arnolds „Manden, der blev mindre“. I den sidstnævnte glider de

vanskelige og næsten konsekvent vellykkede trickeksperimenter ind i en beretning, hvis men-neskelige og religiøse perspektiver hele tiden er overordnet trickene – i de andre film er handlingen kun en biting, menneskene livløse og atmosfæren u håndgribelig; det gælder jo blot om at vise de fantastiske uhyrer. Ingen drama-tisk funktion dirigerer disse fantasivæsener, der får lov at brede sig uhindret på den kunstneriske sammenhængs bekostning, og som tilmed altid vokser sig netop *så* store, at de taber deres rod i det rimelige. Pudsigt nok, at også denne uhammet fantasibetonede genre dikterer sine tricks visse regler, som ikke må brydes, hvis de nye illusioner ikke skal miste den uomgængelige jordforbindelse. Derfor er netop „Manden, der blev mindre“ en så betydelig film; den synes hele tiden at referere til vor egen situation og lader aldrig sit mareridt slippe forbindelsen med noget reelt menneskeligt. Dens tricks er samti-dig så smukt afvejede og kontrollerede, at de aldrig kastes ud i de sædvanlige latterliggende overdrivelser.

De drømmeagtige og eventyragtige visioner har også inden for andre filmtyper kaldt på trickfolkenes bistand. Den rene kriminalfilm, det vil kortest fortalt sige den klassiske *whodun-nit* i sort/hvid realisme, har aldrig kunnet anvende de synlige tricks, men så snart Freud ankom til Hollywood og åbnede dørene for denne blanding af kriminalfilm og sjæledrama, som blandt andet *Alfred Hitchcock* med så stor appetit har dyrket i de sidste tyve år, fik drømme-sekvenserne brug for de tusind tricks. Med for-undring har man oftest konstateret, at det *ikke*

lykkedes for trickmestrene at skabe en virkelig illusion af drøm; mareridtsstemningen blev af en vis fotografisk og dekorativ karakter, men trickene svigtede – måske fordi de ikke blev anvendt af en virkelig kunstner. Hitchcock kender nok det besnærende ved de kriminalistiske konstruktioner, men når han kæmper sig vej frem til indre menneskelige mysterier og virkelig vil til bunds i dem, er det, som om han nøjes med det smarte. Og derfor blev hele trickudfoldelsen i „Spellbound“s og „Vertigo“s drømme og mareridt kun tekniske demonstrationer, intet andet. Man foregav at trænge ind til hemmeligheden, men fandt bare et nyt lag overflade.

Så virkede trickene straks rimeligere og måske på grund af de lettere ambitioner mere overbevisende i *Vincente Minnellis* „Brudens Far“: i hovedpersonens bryllupsmareridt benyttedes trickene til en skrækblandet leg, der ikke nærrede os frem til indbildte dybder, men kun drev spøgen med fællesmenneskelige fordomme og trivialiteter.

Tæt op ad mareridtsfilmene ligger de uforfalskede skrækfilm, gysere på grænsen til det overnaturliges regioner. Påny gives der trickene et frit råderum, en verden af ukendte billeder, som blot venter på at finde form ved hjælp af rædselens kunstgreb. Og påny forbløffes man over, hvor sjældent det er lykkedes at skabe, ikke en teknisk trick-overlegenhed, men en trickbetonet skrækatmosfære. Lidt af en forklaring fik man i *William Castles* „Spøgelseshuset“, der blandt andet opererer med bevægelige og truende skeletter. Det viste sig simpelt hen, at filmens skrækkeligste skelet blev dirigeret af skurken ved hjælp af et lodde- og trisseapparat, som i alle enkeltheder blev afsløret for vore dybt skuffede øjne. Sådan går det netop ofte i disse skrækfilm – man tør ikke tage konsekvensen af genren, men foretrækker som en

anden pralagtig troldmand at forkynde, hvorledes man gennemfører trickene. Dermed brydes princippet for de usynlige tricks – vi indføres i hemmeligheder, som aldrig må vedkomme os, og alle illusioner falder sammen.

Sådan var det ikke altid; man mindes en tid, da skrækfilmene lagde et nervepirrende tågesløv over sit trickapparat og ikke fandt det forsvarligt at bøje af for en rationalisme, der intet har at bestille i disse omgivelser.

Studerer vi denne genredisposition, ser vi for det første, at hver genre har sine regler at følge, og at trickene har mange formål at tjene. Og dernæst, at der består et forunderligt misforhold mellem på den ene side de muligheder, som ligger gemt i trickene, og på den anden side den modløshed, som præger det største flertal af de film, som har fået dette vidunderlige legetøj at eksperimentere med. Man bliver hængende i de vedtagne konventioner og vover ikke at begive sig ind i det nye land, som trickene åbner portene til.

Alene digteren og geniet tør helt tage trickene til sig og gennem dem opbygge nye verdener, skabe visioner ved hjælp af legetøjet, befri sig for reglerne takket være remedierne fra tryllekunstnerens værksted. Man føler det i mange af avant-gardens film, hvor netop en leg med livløse numre bringer liv til en protest mod kommercielle fordomme, og man fatter det fuldt ud, når *Jean Cocteau* i „En Digters Blod“ og i „Kærlighedens Mysterium“ formidler sine syner gennem alle de tricks, som ikke kunne bringe middelmådighederne til meget andet end tamme demonstrationer af deres færdigheder. Cocteau skaber ud af det Méliès'ske sind sin verden som et poetisk spil med tingene, der foruroliger os og skræmmer os, og som skænker os part i geniets visioner – bl. a. ved hjælp af tricks.

