

Makeup'ens mange ansigter

Fantasifuld makeup hører selvfølgelig til skrækfilmene men præger også alle mulige andre film.

Et kig om bag makeup-kunstnerens maske kan være en spændende oplevelse. Makeup'ens rolle i kunsten kan spores så langt tilbage i tiden som kunsten selv. Dens betydning, både for publikum og for den udøvende kunstner, rækker dybere end man måske umiddelbart skulle tro.

Hertil kommer, at den involverede teknik idag er utroligt omfattende. En makeup-ekspert som den engelske Christopher Tucker (*Elefantmanden* mm.) inkluderer kosmetik, skulptur-teknik, kemi, lægevidenskab, ingeniørarbejde og elektronik i de fagområder, en moderne makeup-mager skal være kyndig i.

Begrebet 'film-makeup' kan være svært at definere, men omfatter idag de fleste ikke-optiske effekter, som giver indtryk af, at vi her præsenteres for noget levende, organisk. Film-makeup indgår oftest som et led i en skuespillers kropslige fortolkning af rollen, men behøver ikke gøre det.

F.eks. kan der være tale om diverse former for bevægelige dukker, evt. helt eller delvis baseret på en skuespillers udseende, og kombineret i filmen med reelle optagelser af denne. Eller om afhuggede hænder og andre mutilationseffekter. I tilfælde, hvor makeup'en tager karakter af special-effects, kan de to udtryk skrues sammen til 'special makeup effects' eller lignende.

I moderne film vrimler det med den slags grænsetilfælde, og problemerne opstår for alvor, når fagforeningerne for henholdsvis special-effects og makeup skal dele markedet mellem sig. Der opereres i USA med et krav om, at der skal være en person indeni makeup'en, før den kan kaldes makeup. Som almindelig biografgænger behøver man dog ikke skelne skarpt mellem, om f.eks. et abekostume bevæges af en skuespiller indeni eller af en stab teknikkere bagved kameraet. I begge tilfælde er det berettiget at tale om makeup og/eller special-effects, alt efter behag.

Makeup, som defineret ovenfor, har den sidste snes år vakt en stadig omsiggribende publikums-interesse. Artikler om makeup-kunstnere og makeup-teknik er idag obligatoriske indslag i en lang række engelsksprogede filmtidsskrifter, fra ungdomsblade som *Fangoria* til mere seriøse tidsskrifter som *Cinefex* og *Cinefantastique*.

af Nicolas Barbano



The Phantom of the Opera (1925): Lon Chaney, Sr. i sit eget makeup-design. Udover gebisset og de øvrige synlige effekter (bemærk lyset) har han i munden et apparat, som forvrider læberne og kinderne, og i næseborene to dimser, der skubber næsen ud af facon.

Forvandlingens fascination

Hvorfor fascineres så mange af makeupmandens fag?

Ordet make er i familie med match, mate, mage, -mager og magiker. Det har en lang og udviklet etymologi, men kommer oprindeligt af det oldpersiske magus, som betyder troldmand.

Udtrykket to make up betyder at skabe, at finde på – og det er præcis, hvad makeup-mageren gør.

Makeup er selvfølgelig et håndværk – men ikke et hvilket som helst håndværk. Bevares, klipperen har vores allermoste akademiske opmærksomhed, og instruktøren må komme både først og sidst, men – makeup-mageren har magien! Hans arbejdsplads udgør Geppettos Værksted, og i ham genkender vi den skabende Gud, der former Adam af leret, som fører mennesket frelst frem mod alderdommen på en halv time, eller gør det til yngling igen på sekunder.

Men fascinationen ved at 'forvandle sig' er ikke noget, Hollywood har fundet

på. I primitive samfund iklæder stammens høvding, shamanen, sig maske, rituelle dyreskind etc., og oplever en forvandling til forskellige dyreformer. Også den såkaldte mandomspøve har til formål at kulminere i en forening med stammens totem (gud/forfader/jagtdyr).

Richard Harris underkaster sig frivilligt et sådant ritual i *Manden, de kaldte hest* (1970), og 'den store hvide bison', Sioux-stammens totem, materialiserer sig for ham; da han bliver eet med totem, bliver han eet med stammen. Film som *Slangemanden* (1973) og *Cat People* (1982) har mindre antropologi og mere makeup, men fascinationen er den samme!

Skal man tro skuespillernes egne udtalelser, er der iøvrigt et meget lille skridt fra svedehytten og kød-krogene i siouxernes smertefulde indvielses-ritual til ubehaget ved brug af film-makeup. De mange medikamenter irriterer huden, og makeup'en kan være så tung (som Tim Currys djævlehorn i *Legend*), at den giver store nakkesmerter. Og det er skam ikke blot skønheden, der lides for. Lon Chaney Sr. anbragte således ståltråd bag sine øjenæbler for at frembringe en særlig uhyggelig effekt i *The Hypnotist* (1928).

Også fascinationen ved synet af den grafiske henrettelse, som udgør en meget stor del af moderne film-makeup, har rødder i fortiden (og er altså ikke, som ofte hævdet, et symptom på vor tid). F.eks. centrerede de dionysiske mysterier sig omkring ekstatiske flagellations-orgier og ritual-mord, som først røg af programmet, da marts-festivallernes store, didaktiske mysteriespil omkr. 500 f.Kr. formaliseredes i en sådan grad, at de blev til tragedier og komedier.

Det offentlige ritual-mord overlevede som en del af skuespillets handlingsgang, og i børns maskelege såsom fastelavnstestens slå-katten-af-tønden. Den amerikanske Halloween-variant har på film bl.a. inspireret ritual-mordet på den voksne i *Mød mig i St. Louis* og ritual-mordet på børnene i *Halloween III: Season of the Witch*.

Stjernerstatus fik ritual-mordet først fra 1899 i teatergenren Grand Guignol. Flere tidlige stumfilm baserede sig på populære Grand Guignol-opførelser, men manglede genrens altafgørende kende-



tegn: Rødt blod. Dette dukkede først op i Terence Fishers stilfulde *The Curse of Frankenstein* (1957) og blodrusen er siden blevet smittende skildret i utallige film.

Der er ofte tale om deciderede 'splatterfilm', med særdeles stor vægt lagt på den udpenslede lemlæstelse. For denne genres faste tilskuere er makeup-kunstnerens navn til tider et større trækplaster end instruktørens. Makeup-manden Tom Savini (*Fredag den 13.*, *Dawn of the Dead* mm.), der også har gjort sig som stuntman, skuespiller og instruktør, dyrkes kultisk, nærmest som en Massakrens Messias, og ikke uden grund. Han er ganske enkelt vor tids Lon Chaney!

Masker og skuespil

Vi ved ikke, præcis hvornår mennesket begyndte at bruge makeup. Funktionerne har spændt lige fra værdighedssymbol til skræmmemiddel ('krigsmaling'), og arkæologerne har fundet øjenskygge-udstyr, som er 12.000 år gammelt! Smukkesering via makeup var allerede for 5.000 år siden almindelig praksis for både mænd og kvinder i Ægypten og Mesopotamien.

Efterhånden som vi nærmer os kristen tid, og den forførelseriske kvindelighed bliver en uønsket distraktion fra mere åndelige beskæftigelser, antager kvindens kosmetik et dæmonisk skær, og denne etik lever videre i filmen, hvor en kvindes karakter kan udtrykkes ved, om hun bruger makeup eller ej: Sammenlign gode Anne Shirley og onde Simone Simon i *Du kan ikke købe alt for penge* (1941), eller Diane Franklin i *Amityville II: The Possession* (1982), før og efter besættelsen.

Skuespilleren har dog ikke altid benyttet makeup til at formidle rollen. Antikkens skuespiller bar altid en maske, men om masken er indført af skue-

Tom Savini med to udgaver af monstret fra *Creepshow*, designet s.m. Rob Bottin.

David Naughton – vel, et stykke af ham – forvandles til *En amerikansk varulv i London*. Teknikerne puster de svulmende muskler op med et hydraulisk air bladder-system. Makeup-design: Rick Baker.



spillerne, eller om den har haft en kultisk betydning allerede i forbindelse med Dionysos-dyrkelsen, vides ikke. Det sidste kan let tænkes. Maskebæreren oplever – ifølge moderne skuespillere, som har eksperimenteret med masken og dens indflydelse på bæreren – en nærmest religiøs hengivelse til masken, den 'besætter' og 'beskytter' ham, og han 'føler sig nøgen' når den tages af. Dette er værdt at huske, også når man snakker film-makeup: Hvordan påvirker makeup'en skuespillerens præstation?

Etruskerne var vistnok de første, som skiftede masken ud med makeup, og med tiden forsvandt maske-brugen helt fra det seriøse drama (masken med den såkaldt 'chargedede affekt' overlevede kun i form af de krampagtigt stilerede ansigts-udtryk, vi kender fra den 'klassiske skuespilkunst'). Teater-makeup, som skuespilleren selv lægger på, har som sin hovedfunktion at fremhæve ansigts-trækkene og figurens særlige træk: Othello er sort, Lear er gammel, Shylock har en næse osv. Film-makeup'ens opgaver er, som vi allerede har set, langt mere omfattende.

En af film-makeup'ens første opgaver var at kompensere for den misfarvning, som fulgte med brug af den tidlige ortochromatiske sort-hvid filmtypen, som gjorde blå øjne hvide, gullige tænder sorte etc. Enkelte problemer kunne løses med farvefiltre, men alle ansigter måtte hvidkalkes, så skuespillerne ikke kom til at ligne skorstensfejere.

Den amerikanske fotograf Karl Struss, som arbejdede for bl.a. Griffith og De Mille, var blandt de første, der skiftede fra ortochromatisk til panchromatisk film. Han var meget innovativ, bl.a. udvidede han filmselskabets garderobe ved hjælp af farvefiltre.

Det lykkedes ham også, med kombinationer af farvefiltre og makeup, at skabe effekter som scenen i *Ben Hur* (1927), hvor de spedalske helbredes ved berøringen af Kristus' glødende hænder. Skuespillernes spedalskhed blev påmalet med rød makeup; ved at skifte fra et grønt til et rødt filter kunne Struss få makeup'en til at forsvinde uden klip eller overblændinger. Miraklet bliver mere end et postulat: Tilskueren oplever virkelig at se noget umuligt, noget mirakuløst.

Teknikken, som af indlysende grunde

kun er mulig i sort-hvid film, genoplivedes for en kort bemærkning af den italienske fotograf/instruktør Mario Bava i *Djævelens Maske* (1960), hvor Barbara Steel på få sekunder genvinder sin tabte livskraft og skønhed; uheldigvis er effekten så subtilt udført, at mange simpelthen overser den!

Stumfilms-makeup bestod dog i det store hele blot af voks, maling, parykker og fupskæg, ofte benyttet temmeligt uhæmmet. Skuespilleren skulle ses, det krævede makeup, og kom han fra teatret skulle han nok selv vide at gribe til sminken. Når man kalder en affekteret skuespiller for en 'ham' (skinke) eller en frikadelle, hænger det sammen med, at man tidligere benyttede svinefedt som makeup-reNSEcreme!

Efterhånden som filmbilledets opløsningsevne forbedredes, afslørede nærbilledet mere og mere. En gradvis ændring fra de forrige århundreders stiliserede spillestil til et krav om realisme og indfølelse, gjorde det samtidigt vigtigt, at makeup'en ikke lignede en kage af creme og pudder. Makeup-magerne måtte følgelig blive dygtigere – og det blev de så.

Modellervoks og latex

Det tager tid at lave et menneskes udseende om, hvis det skal se overbevisende ud – og der er grænser for, hvor mange timer man kan forlange, skuespilleren skal sidde stille inden optagelserne, mens makeup-mageren fumler med modellervoksen (også kaldet nose putty, næsekit).

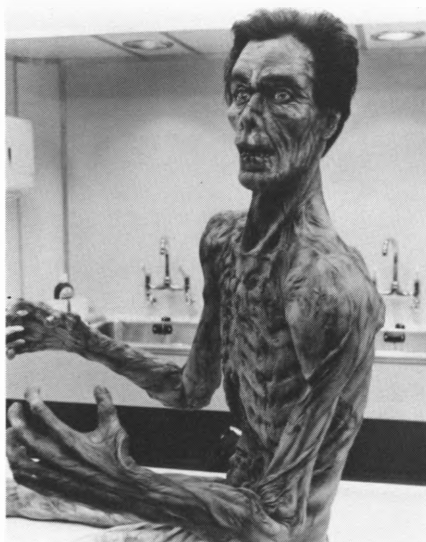
Løsningen var at bygge makeup'en op af latex, små gummistykker designet specielt til den pågældende opgave. Via en form fremstilles disse i stort antal, så de er klar når optagelserne starter. På den måde behøver makeup-mageren ikke modellere de samme ansigtstræk hver dag. Påsætningen er dog stadigvæk et stort arbejde. Stykkerne skal limes omhyggeligt på, så de ikke laver folder, og sammenføjningerne skal skjules med maling.

Joel Grey (konferencier'en i *Cabaret*) spiller i *Remo – ubenævnet og farlig* (1985) en orientalsk vismand og snigmorder. Istedet for de sædvanlige kineser-øjendlåg, der limes fast i en halvcirkel over øjet og er helt ubevægelige, insisterede makeup-manden Carl Fullerton på at lave bevægelige øjendlåg, limet direkte på Joel Greys egne øjendlåg. Ideen blev perfekt udført (og indbragte Fullerton en Oscar-nominering). Al den benyttede teknik var state of the art, men maskeeringen tog alligevel fire timer at lave – hver dag!

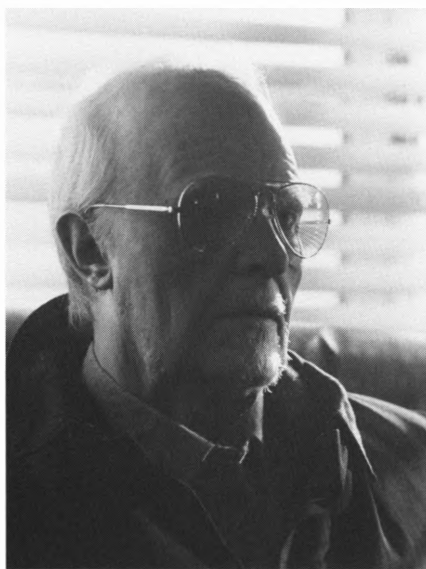
Det er idag muligt at frembringe latex-



Et af Christopher Tuckers mange overraskende makeup-designs i *Ulvenes Nat*.



Et animeret lig fra *Lifeforce – livsfarlig invasion*, designet af Nick Malley.



David Bowie som aldrende vampyr i *Hunger*. Makeup af mesteren Dick Smith, den væsentligste kraft i makeup-industrien siden 1940'erne.

typer, som til forveksling ligner rigtig hud, skind eller muskler. Aktøren inden i makeup'en kan ofte ikke ses, hans funktion indskrænkes til at styre en række bevægelser. Ofte bruges akrobatter og mimikere med smidige kroppe, i særlige tilfælde dværge, kæmper eller krøblinge.

I visse tilfælde er aktøren overflødig eller ligefrem uønsket. Det er vanskeligt, selv i spøgelsesfilm, at gøre en levende skuespiller til et halvt opløst lig, så er en makeup-dukke at foretrække. Gregory Peck er sikkert også glad for, at det var et makeup-hoved, og ikke hans eget, der blev bidt i laser af hundene i *Drengene fra Brasilien* (1978).

Makeup-kunstneren kan vælge at indbygge forskellige former for elektronisk eller hydraulisk styrede bevægelsesfunktioner. Mekanik gør dog ikke en makeup-dukke til en livløs robot, medmindre filmmagerne selv er robotter. Dukken og dens bevægelser er en forlængelse af de teknikere, der styrer dem, og som skal have en aktørs sans for timing og kropssprog. Og der står stadigvæk en instruktør bag kameraet.

I *Lifeforce – livsfarlig invasion* (1985) indgår en ganske chokerende scene, hvor et lig vågner op på obduktionsbordet, og 'stjæler' livskraften fra ligsynsmanden. Liget var en mekanisk dukke bygget af Nick Malley og hans fyrretyve assistenter. Under optagelserne kontrolleredes bevægelserne af tyve teknikere; disse koordineredes via mikrofon og hovedtelefoner af Nick Malley; Malley stod ved siden af instruktøren, Tobe Hooper, som valgte at instruere dukken, som om den var en levende skuespiller.

Det er ganske almindeligt, at instruktør og filmhold reagerer på makeup-dukker, som om de var levende, giver dem kælenavne osv. Hajen i *Dødens gab* (1975) hed Bruce! På den måde er det også lettere for instruktøren at se, hvis illusionen brydes af en forkert bevægelse eller lyssætning.

Krop og sjæl

Filmen adskiller sig fra andre medier først og fremmest ved at være en levende, visuel metafor. Den kan ved billedsproget alene afspejle tilstande og forandringer af sjælelig karakter. Ved en kameravinkel eller en ændret klipperytme, ved kulissernes design eller farveskift i belysningen.

I den fantastiske genre, som ikke er bundet af de sædvanlige krav om konsensualitet og 'realisme', er der desuden mulighed for ganske uhæmmet at lege med bl.a. kropskategorier: tingenes og især personernes kropslige fremtræden.

Barrieren mellem krop og sjæl ophæves, og vi finder et psykosomatisk univers, hvor det ydre på iøjnefaldende vis er en afspejling af det indre.

Genren er på en måde så gammel som August Bloms *Den skæbnsvangre opfindelse* fra 1910, hvor hovedpersonens udseende ændres i takt med hans sindstilstand, men den er først for nyligt blevet synlig som genre. Det skyldes i væsentlig grad det filosofiske grundlag, den 'kartesianske dualisme', som vi har fået ajourført via David Cronenberg, men også den makeup-teknik, som har muliggjort genrens nuværende stade.

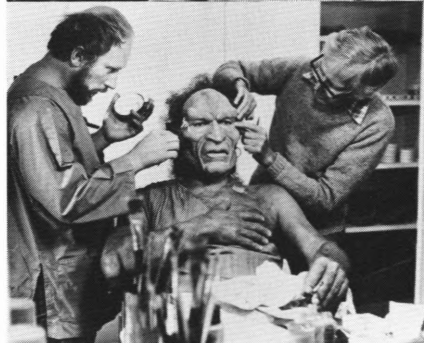
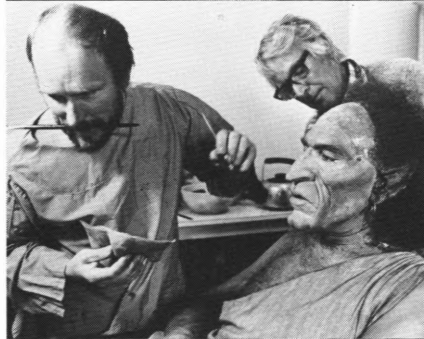
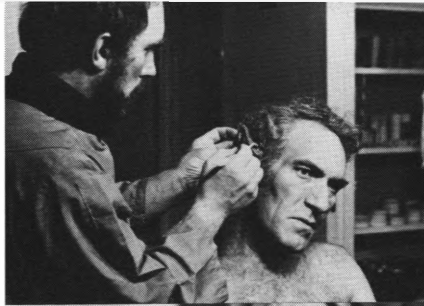
Essentiel er den såkaldte air bladder. John Landis blev i et tv-show bedt om at forklare dennes funktion og svarede omgående: 'In vaudeville, they used it to make fart noises...' Det er en luftlomme, som bygges ind i latex-stykkerne, og som ændrer makeup'ens form, når den fyldes med luft. Simpelt men effektivt. Teknikken sås første gang i Cronenbergs *The Parasite Murders* (1975), hvor parasitterne glider rundt under en forretningsmands maveskind. Makeup-manden, Joe Blasco, benyttede dengang sorte kondomer til at realisere effekten. Idag bruges air bladders i snart sagt hver anden film, som overhovedet har en makeup-effekt: Dunkende tindinger, ondartede svulster og levende videokassetter er typiske luftlomme-effekter.

Især i den psykosomatiske film er teknikken uundværlig. Formerne skal forvandle sig i hast med tanken. Genrens film gør idag en sport ud af at vise os forvandlingen med et minimum af 'snyd'. Klippes der, er det for klipperytmsens skyld. Resultatet er ofte ganske overvældende. Vi ser Nastassia Kinski blive til en kat! Vi ser Jeff Goldblum blive til en flue!

Denne type forvandlings-scener blev pioneret af en 23-årig amerikaner, Rob Bottin (udtales: bow-teen), i filmen *Varulve* (1981), hvor det gamle ulvetotem bliver et billede på menneskets fortrængte urinstinkter.

Bottin lavede også *The Thing* (1982). På et tidspunkt, hvor filmens rumvæsen, som overlever ved at forvandle sin krop efter behov, har antaget menneskeskikkelse, ser vi en mands mave åbne sig og bide hænderne af en truende læge (selvforsvars-instinkt), mens hovedet hopper ned på gulvet, hvor det straks begynder at bevæge sig mod udgangen ved hjælp af en forlænget tunge og seks improviserede edderkop-ben (flugt-in-

Neil McCarthys maske påføres til Titanernes kamp (81), så han som Calibos kan erklære prinsesse Andromeda (Judi Bowker) sin kærlighed, nederst.



stinktet). Det skal selvfølgelig ikke læses, men ses!

Rob Bottins helt utrolige fantasi er hans egen, men teknikken har han fra sin læremester, Rick Baker, som igen har den fra sin lærer, Dick Smith.

Da Rick Baker i 1981 vandt den første Oscar i kategorien bedste makeup, benyttede han lejligheden til at hylde Dick Smith, hvis 43 år i branchen har været afgørende for film-makeup'ens nuværende niveau.

Sidst, men ikke mindst

Dick Smith er en af de få makeup-kunstnere, der er lige så kendt for sin naturalistiske makeup – *En god dag at dø*, *Godfather*, *Taxi Driver*, *Amadeus* mm. – som for sit arbejde i den fantastiske genre – *Eksorcisten*, *Eksperimentet*, *Scanners*, *Ghost story*, *Hunger* mm. Alene det vidner om hans talent. Normalt lægger vi (naturligt nok) mest mærke til de visuelt støjende makeup-præstationer: Eksploderende hoveder, groteske mutationer etc.

De små, subtile ændringer af aktørens udseende – en mindre mund, en højere pande, en vejrbit hud – bliver en del af skuespillerens præstation. Medmindre skuespillerens udseende ændres mærkbart i løbet af den samme film, eller han udfylder mere end en rolle, glemmer vi alt om makeup-mageren, og det er da også meningen.

Men synd er det nu. For fuldt ud at forstå og værdsætte den dramatiske skønhed, der udfolder sig, selv i små ændringer af udseendet, må man sammenligne portrætter af den samme skuespiller i forskellige film. Jeg kan anbefale den interesserede læser at bladrede lidt i Herman Buchmans velillustrerede bog *Film and Television Make-up*, som findes på Filmmuseets bibliotek.

Resultatet må være en undren over, at makeup-magerens navn så ofte gemmes bort blandt navnene på dem, der hang lamper op og satte film i kameraet. Det er der nok ikke meget at gøre ved, men jeg håber med denne artikel for en kort stund at have henledt opmærksomheden på disse mørkets skabninger, makeup-folket, som aldrig er der, når vi kigger – men som medvirker til at det vi ser er værd at kigge på!

Litteratur:

Richard Corson: *Fashions in Make-up from Ancient to Modern Times* (Owen, 1972).
 Vlastimil Boublik: *The Art of Make-up for Stage, Television and Film* (Pergamon Press, 1968).
 Herman Buchman: *Film and Television Make-up* (Watson Guptill, 1973).
 Al Taylor & Sue Ray: *Making a Monster* (Crown, 1980).