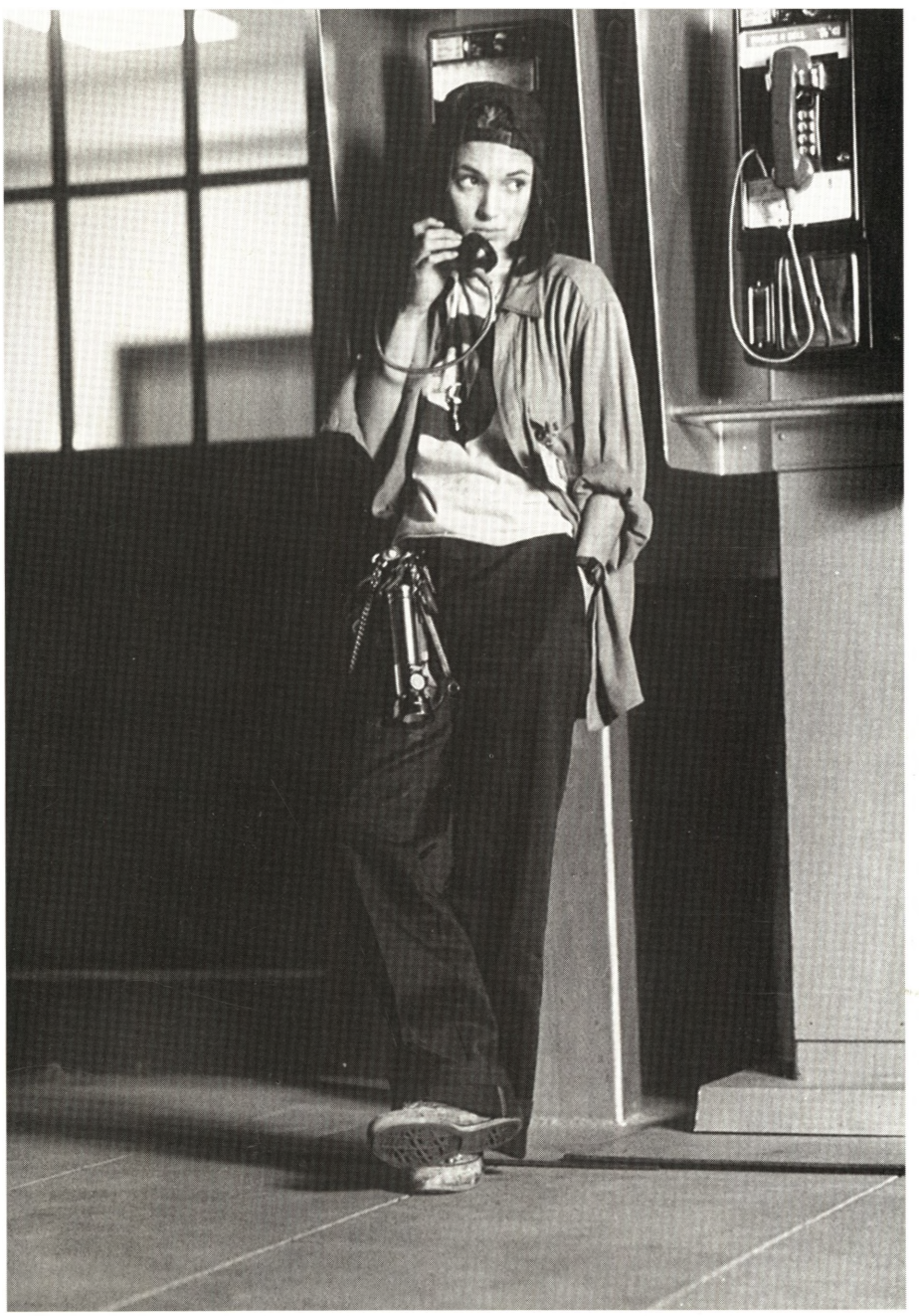
DET DANSKE FILMMUSEUM
Bibliotekat

# KOSMORAMA

200 * SOMMER 1992 * 38. ÅRGANG * KR. 45



CARAX * JARMUSCH * MARILYN
TEMA OM FILMFORMAT & LYD & FARVER
SCORSESE * SATYAJIT RAY
FESTIVALER

# I N D H O L D

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

**Klip** 4

**Det natlige og det subversive** – *Carl Nørrested har kigget på to spændende hjemlige festivaler* 6

**Satyajit Ray** – *Kerstin Andersson interviewede som en af de sidste den nyligt afdøde mester* 9

**Kødets lyst** – *Per Aage Brandt om Jeunet og Caros kannibalistiske delikatesser* 12

**It's a sad and beautiful world** – *Susanne Fabricius om Jim Jarmusch og hans omstrejfere* 14

**Mens det endnu er for sent** – *Eva Jørholt om Leos Carax' poetiske univers* 18

**Mennesket er en gud i ruiner** – *Erik Svendsen om Martin Scorsese og hans univers* 22

**Den levende Marilyn** – *30 år efter Marilyn Monroes død tegner Claus Kjær et portræt* 26

**KOSMORAMA NR. 200** – *en citatmosaik i anledning af et jubilæum* 30

**På tryk** – *Fassbinder, Dansk Revy, International Dictionary of Films and Filmmakers II* 56

**Tjek** 58

## *TEMA: FILMFORMATER, FARVER, LYD*

**Film har format** – *Kaare Schmidt om filmens illusion, der ikke stopper ved den billedkant, der dog styrer det hele* 34

**Filmformater** – *Uffe Lomholt Madsen om en historie fuld af problemer* 41

**Biografiyd – fra lakplader til digitale bits** – *Peter Risby Hansen om den rivende udvikling på lydsiden* 45

**Når farven gi'r mening** – *Kassandra Wellendorf om farvebrug og symbolik* 51

Forsiden: *Taxi – Night on Earth.*
T.v.: *Marilyn Monroe & Jane Russell i Gentlemen Prefer Blondes.*
Ovenfor: *De elskende på Pont Neuf, Delikatessen, Urga.*
Bagsiden: *Annonce for den første danske visning i wide-screen. Premiere i Saga d. 16.9.53 og for første danske premiere i CinemaScope. Rønne Bio d. 14.6.54.*

KOSMORAMA
200 *Sommer 1992 * 38. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgiver af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Maren Pust. I redaktionen: Dan Nissen og Kaare Schmidt. Layout: Maren Pust. Produktion og tryk: Rounborgs grafiske hus aps, Holstebro.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 150. Enkeltnumre kr. 45. Bestilling: Det Danske Filmmuseum, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 31 57 65 00 (filmhuset) og 31 57 10 03 (ekspeditionen), mandag-fredag 10-16, eller på giro 6 04 67 38.

# Filmpriser 92

Mens de homoseksuelle, fra bl.a. foreningen Queer Nation, demonstrerede udenfor, blev den fireogtresindstyvende Oscar ceremoni afholdt i vanlig glatpoleret stil sikkert indendøre i The Dorothy Chandler Pavilion i Los Angeles.

Årsagen til urolighederne var Hollywoods såkaldte homofobi, som den bl.a. kommer til udtryk i Paul Verhoevens *Basic Instinct – Iskoldt Begær* og Jonathan Demmes *Ondskabens Øjne,* begge film, der byder på stygge homoseksuelle skurke.

De 5.431 medlemmer af The Academy of Motion Picture Arts And sciences lod sig imidlertid ikke påvirke, og *Ondskabens Øjne* endte i løbet af aftenen med at blive blot den tredie film i Oscars historie, der er løbet af med prisen for både bedste film, instruktør, skuespillerinde, skuespiller og manuskript! Ligesom filmen iøvrigt er den første vinder nogensinde, som har været udgivet på video inden Oscar-uddelingen. Denne heftige Oscar-transfusion til filmen, produceret af det krakkede Orion Pictures, gav iøvrigt filmen nyt liv i biograferne – ikke mindst i København, hvor den for en stund igen befandt sig blandt de ti mest sete film.

Billy Crystal bestyrede endnu engang det mere end tre timer lange Oscar TV-show. Da Crystal fik frigjort sig af den Hannibal Lecter mundkurv, som han til stor moro var iført ved åbningen af show'et, benyttede han bl.a. lejligheden til at komme med en serie godmodige fornærmelser rettet mod Jack Palance. Palance og Crystal spillede som bekendt sammen i komedien *Herretur,* for hvilken den 73-årige veteran modtog en velfortjent nu-eller-aldrig Oscar for bedste mandlige birolle.

## Oscar

*Den store badedag* var det ypperste dansk film kunne stille op med, og det endte da også til ingens overraskelse kun med vandgang. Bedste udenlandske film blev derimod den italienske *Mediterraneo.* De fem væsentlige Oscars til *Ondskabens Øjne* fordelte sig således: bedste film/bedste instruktion, Jonathan Demme; bedste skuespillerinde, Jodie Foster; bedste skuespiller, Anthony Hopkins; bedste manuskript adapteret fra et andet medium, Ted Tally på basis af Thomas Harris' roman. Bedste original-manuskript blev Callie Khouris *Thelma & Louise.*

## B.A.F.T.A. prisen

The British Academy of Film and Television Arts har afholdt deres 23. prisuddeling. De vigtigste priser blev fordelt som følger: Bedste film henholdsvis instruktion, *The Commitments* og Alan Parker; bedste skuespiller, Anthony Hopkins; bedste skuespillerinde, Jodie Foster. Den særlige Fellowship Award gik i denne omgang til Sir John Gielgud. Prisuddelingen var således i år sikret det britiske islæt, som den sidste år var stærkt kritiseret for at mangle.

## Felix

Den fjerde europæiske filmprisoverrækkelse udspillede sig i år i Berlin, nærmere bestemt i de gamle DEFA studier i det tidligere Øst Berlin. Her kunne bestyrelsesformand Wim Wenders så bl.a. afsløre, at man som et led i en hårdt tiltrængt profilering af begivenheden nu officielt ændrede navn fra European Cinema Society til det noget mere 'Oscar'-klingende The European Film Academy. Væsentligste prisvindere var: Ken Loach, hvis *Riff Raff* var årets bedste europæiske film; bedste unge europæiske film blev Jaco Van Dormaels belgiske *Toto le Héros;* bedste skuespiller i samme film blev Michel Bouquet; bedste skuespillerinde var Clotilde Courau i den franske *Le Petit Criminel.*

## César

Frankrigs L'Academie des Arts et Techniques du Cinéma afholdt i år sin 17. uddeling af César prisen. Alain Corneaus *Tous les Matins du monde* gik af med adskillige Césars, bl.a. for bedste film og instruktion. Bedste skuespiller blev Jacques Dutronc for sin rolle i Maurice Pialats 'Van Gogh'. Lidt i det nostalgiske hjørne blev Jeanne Moreau udnævnt til bedste skuespillerinde via filmen *'La Vielle qui Marchait dans la Mer'.* Den originale *Delicatessen* modtog ialt fire priser, væsentligst for bedste manuskript af Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro og Gilles Adrien. Bedste udenlandske film blev den fransksprogede belgiske film *Toto le Héros.* Endelig tildelte man, af en eller anden grund, Sylvester Stallone en særlig César.

## Guldbagge

Det Svenske filminstituts Guldbaggejury havde i år fundet velbehag i Jan Troells *Il Capitano – Kaptajnen og hans kvinde,* som modtog en guldbagge for bedste film. Bedste instruktør blev Anders Grönros for *Agnes Cecilia – en sällsam historia;* bedste kvindelige hovedrolle gik til Gunilla Röör i Susanne Biers *Freud flytter hjemmefra;* bedste mandlige hovedrolle tildeltes Lasse Åberg, som i sin *Den ofrivillige golfaren* endnu engang fortolkede den tumpede Stig Helmer. Bedste udenlandske film blev Patrice Lecontes *Monsieur Hire.* Den særlige branche-pris gik til producenten Bo Jonsson for hans indsats for svensk film.

## Bodil

Filmmedarbejderforeningen afholdt i år deres fireogfyrretyvende Bodiluddeling, hvor priserne fordelte sig således: Bedste film/instruktion, *Europa* og Lars von Trier; Ole Lemmeke blev bedste skuespiller for sin indsats i *De nøgne træer;* Ghita Nørby tog prisen som bedste skuespillerinde, det var i *Freud flytter hjemmefra.* Bedste ikke-amerikanske film blev Mike Leighs *Life is Sweet,* og valget som bedste amerikanske film faldt på Ridley Scotts *Thelma & Louise.* En særpris gik til klipperen Ghita Beckendorff.

## *Robert*

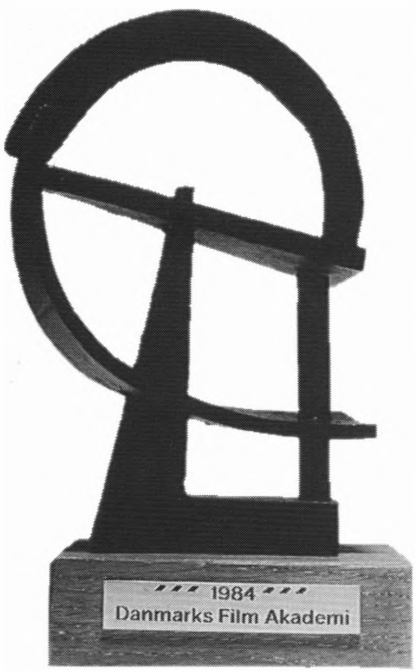
Ved Det Danske Filmakademis niende Robert prisuddeling kom man frem til følgende: Bedste danske spillefilm blev Lars von Triers *Europa.* Ole Lemmeke var også her udset til bedste skuespiller, ligesom Ghita Nørby også her ansås for at være bedste skuespillerinden. Kevin Costners *Danser med ulve* modtog en Robert for bedste udenlandske film.

## *Bedste premierer*

Sammenslutningen af Danske Filmkritikere kunne i år afholde deres 25. generalforsamling. I den forbindelse blev der taditionen tro holdt afstemning om årets ti bedste biografpremierer blandt et samlet antal premierefilm på knap 170.

1. *The Commitments* (amr., Alan Parker).
2. *Europa* (dansk, sv., ty., fr., Lars von Trier).
3. *Arkitektens mave* (eng., Peter Greenaway).
4. *Ju Dou* (kin., Zhang Yimou).
5. *Godfather III* (amr., Francis Ford Coppola).
6. *I Hired a Contract Killer* (fin., Aki Kaurismäki).
7. *Ondskabens øjne* (amr., Jonathan Demme).
8. *Riff Raff* (eng., Ken Loach).
9. *Thelma & Louise* (amr., Riddley Scott).
10. *Life is Sweet* (eng., Mike Leigh).

*Peter Risby Hansen*




## *Nekrolog: Ungt lovende filmmagasin lider bladdøden*

I en alder af kun 22 somre er AMERICAN FILM blevet revet bort, og nummeret january/february 1992 blev således bladet svanesang.

AMERICAN FILM blev drevet af The Amrican Film Institute, hvis direktør Jean Picker Firstenberg i et brev til de efterladte abonnenter kunne meddele at dødsfaldet sket efter længere tids skranten. Den direkte årsag til denne svindsot var, som Firstenberg udtrykker det: 'The current economic environment', der har betydet vanskeligheder for mange amerikanske udgivelser.

Et oplagstal på over 95.000 vil ellers få det til at risle behageligt ned ad rygge på enhver dansk bladmand, men i USA var tallet altså ikke mere imponerende end at forlaget bag AMERICAN FILM, Billboard Publications, til slut måtte slukke for respiratoren. De mange fortrinlige organer i bladets redaktion er så formentlig blevet nedfrosset eller har i bedste fald nået at donere sig selv til andre redaktioner i tide.

AMERICAN FILM blev udgivet hveranden måned og var egentlig et magasin man fik i tilgift til et medlemsskab af American Film Institute. AFI, der naturligvis stadig lever i bedste velgående, er en 'nonprofit organization', der blev oprettet i 1967 med det hovedformål at arbejde for forskning, anerkendelse af filmen som kunstart og så ikke mindst film preservation. AFI driver bl.a. The National Center for Film and Video Preservation

AMERICAN FILMs redaktionelle linie bestod af gode feature-artikler om instruktører, skuespillere, teori, teknik, filmbevaring m.m. Desuden var bladet præget af ganske sobert petit stof, oversigt over nye såvel som klassiske video releases, samt en AFI calendar, der indbød til AFI arrangementer i form af forelæsninger, seminarer m.v.

På det kriseramte marked for filmblade er AMERICAN FILM bl.a. blevet overlevet af PREMIERE, der i form kan minde noget om afdøde, omend med væsentlig flere sider (læs flere annoncer), mere et life style-præg og med et mere uoverskueligt lay out. PREMIERE giver sig sjovt nok ikke meget af med at anmelde de nye premierer, men koncentrerer sig i stedet om mange mere eller mindre spændende features om de kommede film, on location historier, portrætter m.v. Bedst er dog den omfattende mængde petitstof, der glimrer ved både at være vittigt og ganske relevant. PREMIERE byder også på en omfattende video guide. Magasinet er iøvrigt anderledes ved at have stjerner i redaktionen, May 1992 udgaven kunne således tælle Dan Aykroyd og Charles Grodin blandt bidragyderne.

Blandt de europæiske filmblade er det engelske EMPIRE et generelt meget oplysende, velskrevet og underholdende high gloss alternativ til PREMIERE. Det relativt nye blad er udkommet siden juni 1989, og udmærker sig især ved sin meget sobre og overskuelige opbygning. Der varmes op med ofte glimrende og underholdende petit stof, så følger en nydeligt opsat sektion med ganske habile anmeldelser af månedens ny film. Dette følges op af en række stjerne- og filmarbejderprofiler, vor hjemlige Lars von Trier er således portrætteret i 'May 1992' numret. EMPIRE leverer også med stor regelmæssighed on location historier om kommende produktioner. Bladet afrundes hver måned af et fyldigt video directory, med koncise anmeldelser af månedens nye titler til leje og salg. da vi som bekendt har PAL TV-systemet til fælles med englænderne, har denne sektion umiddelbar interesse for et dansk publikum. Bagest i bladet finder man slutteligt anmeldelser af den mere populære del af den nye filmlitteratur.

*Peter Risby Hansen*

### Undskyld!

Redaktionen beklager trykfejlene, som nr. 199 var rigeligere forsynet med end sædvanligt.

Især gik det ud over Carsten Juhls artikel om det situationistiske billedsyn: Hegel, The movie. Af denne artikel er der blevet fremstillet en korrigeret version, der kan rekvireres ved henvendelse til Filmmuseets Jette Palsbo.

Red.

# Det natlige og det subversive

*Kosmorama har kigget på et par spændende danske filmfestivaler.*

*af Carl Nørrested*

### *Natfilmfestivalen*

Natfilmsfestivalen (tidligere Natten er sort) er med Carlsbergøllet og Ida Zeruneiths hjælp ved at udvikle sig til en dansk filmfestival helt på linje med Göteborg-festivalen. Det er altså en ægte festival til forskel fra Copenhagen Filmfestival, der faktisk kun er en maskeret forkørsel af biografsæsonens kommende film. Modsat de altfor ofte triste kulturudvekslingskørsler fra filminstituttet, der oser langt væk af pligt fremfor engagement og t.ex. Grands monomane fokusering på den franske film – i ganske vist behændige egenkavalkader, byder Natfilmfestivalen på et meget bredt europæisk udbud via EFDO.

EFDO er et af de få gavnlige kulturtiltag indenfor MEDIA-gruppen. Mindst tre importører fra forskellige europæiske lande skal gå sammen om distributionen af pågældende film, der så opnår støtte prioriteret i forhold til interressenter. Det er EFDOs skyld at værker som f.eks. *Riff Raff* og *Life is Sweet* har nået Danmark og at mange danske film har opnået distribution i Syd- og Mellemeuropa. Det var tredje gang at Natfilmfestivalen blev afholdt, men første gang at man fonemmede en potentiel fremtidig profil. Det hele blev overstået i løbet af tre nætter og huserede i 20 biografer landet over. EFDO stod for 44 af de næsten 60 udbudte film, hvoraf en stor del aldrig kommer i dansk distribution. Jeg fik så travlt, at jeg blev dødssyg den sidste nat og er aldrig rigtigt kommet over det.

Det var dog en amerikansk kultfilm *Henry – Portrait of a Serial Killer,* der opnåede flest tilskuere. Filmen er inspireret af massemorderen Henry Lucas Lees vidneberetning. Den er oprindelig blevet produceret som 16mm kabel-TV-film til Chicago-området og kunne af censurårsager ikke opnå almindelig biografdistribution. Den fik sit internationale gennembrud på Telluridefestivalen 1989, hvor filmen blev indlemmet på anbefaling af instruktøren Errol Morris, der selv stod for den beslægtede, men pretentiøse *The Thin Blue Line* (1988 – vist i TV2).

*Henry* er en utrolig nøgtern og velspillet, kun skæmmet af nogle splattergenre-konventionelle offerbilleder i filmens prolog. Kultfilmene trak publikum – og det implicerer ungdommelig interesse, selvom man efterhånden osse her kan støde på helt rutineret tomgang med de efterhånden helt bedagede Wim Wenders og Jim Jarmusch. På det kultiske sexområde var der stor søgning til spanierne Bigas Lunas og Almudena Grandis' dobbeltmoralske, men interessante *Lulus eskapader* (1990). Marco Ferreris italienske *La Carne* (1991) var straks mere forudsigelig. For at sprede glans over festivalen, havde man inviteret netop Ferreri til Danmark. Han var som sædvanlig stupid og påståelig. Åberg, der var den anden inviterede gæst i anledning af hans egen *Den ofrivilliga golfaren* blev et sympatisk, nærmest selvudslettende bekendtskab. Af de nævnte titler kommer kun *Den ofrivilliga golfaren* ud i biograferne.

De europæiske forsømmelser er uoverskuelige og katastrofale. Europæisk film drukner i det amerikanske udbud og vores TV-kanaler yder dem heller ikke retfærdighed. De stikprøver jeg kunne nå, udviser helt urimelige forsømmelser – for blot at nævne i flæng: Neil Jordans *The Miracle* (England), Joe Comerfords irske *Reefer and the Model,* Percy Adlons særprægede arktiske drama *Salmonberries,* afdøde Michel Bénas *Le Ciel de Paris* m.fl. en hel italiensk serie var sponsoreret af Alitalia.

Faktisk ville jeg nødigst have undværet Agnés Vardas mindefilm om sin nyligt afdøde mand Jaques Demy, *Jacquot de Nantes.* Man kan

selvfølgelig mene om Demy hvad man vil, men han har ubestrideligt ydet sin store andel til fransk kulturliv. Varda har lavet en film om Demys liv, som absolut ikke er snakkende TV-hoveder, men en metafilm der ligger på grænsen mellem dokumentarisme og fiktion. Filmen er simpelthen et nødvendigt bekendtskab for elskere af 'la nouvelle vague'. Den er en forpligtelse for TV, hvis filmudlejerne svigter. Sært nok kommer vi sandsynligvis heller ikke til at se Ettore Scolas *Il viaggio di capitan Fracasse (Kaptajn Fracasses rejser* – tidligere indspillet af Abel Gance), der indtager en central plads i hans historiske udstyrsfilm. Scola er ellers den moderne italienske instruktør danske importører har fulgt flittigst efter Fellini. Den kollektive familieskildring af den herhjemme mindre kendte Pupi Avati *Storia di ragazzi e di ragazze (Fortælling om drenge og piger,* 1991) er simpelthen italiensk folkelighed når den er bedst.

Det er for få godbidder af denne pludseligt mulige smagsprøve, der når de danske biografgængere. Mange af de såkaldt erklærede 'store' film var selvfølgelig rene flop – som f.eks. *Porte operte* med Gian Maria Volonte.

Opremsninger er dødkedelige, men det er immervæk første gang jeg har oplevet en mærkbar frustration over et overset 'overudbud'. Natkataloget var i sig selv lystgivende læsning. Det ville være en god idé om dets skribenter overtog både udvalget og beskrivelserne til Filminstituttets kulturudvekslinger. Hvis man generelt har sådanne oplevelser ved internationale filmfestivaler, forstår jeg bedre hvorfor filmkritikerne tiltrækkes af dem. Nu har vi oplevet suset herhjemme. Lad Natfilmfestivalen blive en genkommende oplevelse. Arrangementet fik tillige pustet liv i Filmmuseet, der har oplevet en af sine bedst besøgte kavalkader omkring fænomenet Marlon Brando – netop i forbindelse med festivalen.

## *Subversiv filmfestival*

En filmfestival af ganske anderledes karakter end Natfilmfestivalern udgår fra Det danske Filmværksted hvert andet år. Det fandt i år sted i midten af juni. For at gøre det indviklet hedder den Copenhagen Film+Videoworkshopfestival. Hver gang har den imidlertid et overordnet emne. Sidste gang var det dokumentarisme og nu er det såkaldt 'subversiv' (dvs. 'undergravende') film. Af festivalens emnekarakter, er der ingen mulighed for at sammenblande den med filmbranchens forpremierekørsler (der kaldes Copenhagen Filmfestival).

Festivalens arrangør Kim Foss er simpelthen Danmarksmester i sære film og har skaffet alskens mærkværdige film hjem til Barbue, Wurst samt Delta Bio – her sammen med Birgitte Skov. Delta Bios nye ejer Filmarbejderforeningen stillede imidlertid ikke penge til rådighed for nye hjemlejninger og afskedigede dem. Dermed afskrev FAF alle muligheder for at få spændende nye film til biografen i Købehavn. Nu fik Kim Foss derimod chancen for at leje film hjem af hjertets lyst til Filmværkstedets festival. Det resulterede i massevis af rystende modbydelige og smukke oplevelser af både gamle og især nye ting. Her fik man faktisk en chance for at opleve en stor del af samtidens prædikanter fra undergrunden lige fra Richard Kern (med sit nye opus *The Bitches*), fænomenet Annie Sprinkle, uopslidelige William Burroughs til finnen Teemu Mäki. Jeg må indrømme, at jeg har svært ved at værdsætte finnen, der især er kendt for at have dræbt sin huskat. På festivalen kan man se ham hamre den ned med en økse og onanere på dens afhuggede hoved i *My Way. A work in Progress. 10th Version.* 1988-91. Dette sker selvfølgelig under henvisning til verdens almene elendighed, menneskets masochisme, regnskovens forsvinden osv. osv.

Sexprædikanten Annie Sprinkle har jeg hørt om hist og pist i de sidst par år. I Vester Vov Vov kunne hun ses på Foss' foranledning i midnatskørslen af Ari Roussimoffs amerikanske undergroundfilm *Shadows in the City.* Hun har imidlertid været på banen som prostitueret de sidste 20 år og er nu en moden kvinde, der har fået sat lidt mere skik på sig selv ved at gøre sine intenseste drømme og privateste udfoldelser til offentligt domæne. Hun har afskaffet begrebet skam og er på sin vis gavnligere end de fleste freudianske psykologer. Hun blev i 1990 sågar indlemmet som aktiv FLUXUS-kunstner i hollænderen Willem De Ridders regi som Post Porn Modernist. På festivalen kunne hun ses i flere sammenhænge. Hun har i år selv udarbejdet sin egen workout for kvinder, som hun giver mulighed for at genopbygge og rimeligvis udvide deres sexuelle identitet – ingenlunde på maskuline præmisser i *The Sluts and Goddesses Workshop or How to become a Sex Goddess in 101 Easy Steps.* Sprinkle har undergravet feminismen ved total og hæmningsløs selvfremstilling, udelukkende baseret på sexdrive, samt religiøs betinget kultisk sexhengivelse, overmætning af den private pikante maskulint dominerede nysgerrighed. Hun figurerer ligeledes som medinstruktør af den første helt kontante, afslappede dokumentarfilm om kønsskifte *Linda/ Les & Annie* – med undetitlen *The First Female-to-Male Transsexual Love Story* (1990), som ligeledes blev vist på festivalen. Jeg vil godt kalde den dame kontant subversiv. Hun er et bekendtskab man ikke går uberørt fra.

Selvfølgelig havde festivalen osse fået fat i nogle af de forsømte rester fra den gamle undergrund. Her så alle frem til den berygtede *Thundercrack!* (1975), instrueret af nyligt afdøde Curt McDowell med den aldrende sexstar Marion Eaton i hoved-

*Time Code Selection repræsenteret på Subversive Film & Video Festival. Side 7: Richard Heslops Floating. Side 6: Agnés Vardas smukke mindefilm Jaquot de Nantes.*

rollen i samspil med manuskriptforfatteren George Kuchar. Filmen er ifølge flere pålidelige kilder instrueret med et gå-på-mod der ikke står tilbage for John Waters', og det lover jo godt. George Kuchar har forøvrigt et par dagbogsvideoer repræsenteret – bl.a. den groteske julevideo *The Holiday XMAs Video of 1991,* hvor hans tætteste kontakt er huskatten. Han vil aldrig komme på talefod med Mäki. I en sekvens ses den danske videokunstner Lene Børglum fortælle om vore juleskikke på vort eget modersmål... 'It sounds delicious, Thank You', siger Kuchar. Stan Brakhage repræsenteres fra sin mest fortrængte side med obduktionsfilmen *the Act of Seeing With Ones Own Eyes* (1971). Den er simpelthen vanskelig, at komme til at se. Dem der har set den, har vanskeligt ved at udtrykke, hvad de skal stille op med den – hvis de da endelig har *set* den. Desuden vises en af Brakhages få lydfilm – hans seneste producerede *Delicacies of Molten Horror Synapse* (1991). Da Statens Museum for Kunst fuldstændig har sultet sin biograf ud, er det glædeligt at Filmværkstedets festival er i stand til at vise den første centrale præsentation af filmværker af den kendte belgiske surrealist Marcel Broodthaers. Han var ven med Magritte, som osse kan ses som skuespiller i mange af hans film, hvoraf flere omhandler Magrittes noksom bekendte pibe. Broodthaers er netop repræsenteret som billedkunstner i udstillingen 'Hovedet gennem muren' på Statens Museum for Kunst, Surrealistisk interesserede kunne desuden overvære den interessante video *Un Chien delicieux* af den bizarre Ken Feingold. Videoen spiller på navnelighed med *Un Chien Andalou* og har opdigtet en flabet historie om en siameser der var Bretons gæst i Paris. For at glæde denne tilbød Breton en afskedsmiddag med kulinariske specialiteter. Siameseren foreslog hund. Videoen gennemgår derpå on location den kulinariske tilberedning af hund fra slagtning til servering. Den sætter kulturbegrebet i relief. Det gøres altid bedst ved nærsanser – smag og sex. Af andre ukendte film fra den gamle undergrund kan desuden nævnes værker fra de grusomme selvinvesterede Wieneraktionister – fadderne til body art.

Fra den østeuropæiske undergrund kunne man for første gang herhjemme stifte bekendtskab med den udspekulerede surrealistiske filmskaber Vladimir Kobrin.

Traditionelle filmelskere kunne bl.a. se frem til en splinter ny kopi af en af 30'ernes væsentligste tyske spillefilm *Mädchen in Uniform* samt Leni Riefenstahls stort set helt ukendte *Tiefland,* som det tog hende hele II Verdenskrig at producere og som hun helt trak tilbage efter premieren i 1954 og først genudsendte i 1979. Den nu 90-årige instruktør har netop afgivet sit tilsagn om forevisning fra Maldiverne, hvor hun opholder sig for at dykke.

# Satyajit Ray

## *Mellem øst og vest, tradition og modernitet.*

*af Kerstin Andersson*

Jeg mødte Satyajit Ray i hans hjem i Calcutta og interviewede ham inden hans sidste langvarige sygdom. Han var i fuld gang med en filmindspilning, var i intellektuel vigør og gav hurtige og velformulerede svar på mine spørgsmål. Det var svært af forestille sig, at han var 70 og at han flere gange havde været alvorligt syg. Senere blev han syg igen og dette interview er sandsynligvis det sidste Ray har givet. I januar, efter det var blevet offentliggjort at han var blevet indstillet til en hædersoscar, skrev han til mig og fortalte, at hans helbred var blevet bedre. Det var derfor med bestyrtelse jeg hørte, at han var død.

Satyajit Ray var aktiv som instruktør i 40 år og har instrueret 36 film: spillefilm, dokumentarfilm, musicals og børnefilm. Til de fleste af sine film komponerede han selv musikken og foruden at instruere film skrev og tegnede han også historier. De blev publiceret i Sandesh, et blad for børn, grundlagt af Rays far og senere overtaget af Ray. Historierne er, selvom de er skrevet for børn, lige så læste og elskede af voksne og er også udgivet i bogform.

Satyajit Ray havde sine rødder i Bengalen og den bengalske tradition. Han voksede op i Calcutta som i kolonitiden var englændernes vigtigste havn og centrum for den britiske administration i Indien. I interaktionen mellem den bengalske og den engelske kultur opstod der en intellektuel bevægelse, den bengalske renaissance, og en social reformbevægelse som Brahmo Samaj-bevægelsen.

Bevægelsen var influeret af en vesterlandsk liberal filosofi og var også kilde til nye kulturelle former som f.eks. den begalske novelle og nye teaterformer. Lederne af bevægelsen var særdeles bevidste om uddannelsens og propagandaens rolle for den sociale forandring og man grundlagde bl.a. den første bengalske avis. Man kritiserede det dominerende sociale system i Indien, kastesystemet, og jordejernes udbytning af bønderne, det koloniale styre, sociale sæder og skikke og religiøse dogmer som barneægteskabet og sati: traditionen med at kvinden skulle brændes på mandens begravelsesbål.

### *Kolonialismens kulturelle indflydelse*

'Kulturelt førte kolonialismen gode ting med sig', sagde Ray: 'Det var det engelske styre og engelske filosoffer som Locke, Mills, Bentham og også filosoffer som Marx og Garibaldi, der påviste frihedens vigtighed. Der er en stærk ironi heri: den engelske kolonialisme var inspirationen til tanken om frigørelsen fra kolonimagten'.

Drivkraften i bevægelsen var den bengalske intellektuelle elite, der fungerede som mediator mellem den bengalske og den engelske tradition. Satyajit Rays familie var aktiv i Brahmo Samaj-bevægelsen og gode venner med Tagore, en af bevægelsens ledere. Ray gennemgik en engelskinflueret uddannelse, hvad der var almindeligt blandt den sociale elite. Den blev kombineret med studier på Santiniketen, det universitet der blev drevet af Tagore. Der uddybede han sine kundskaber om indisk kunst og musik. Satyajit Ray var en person med et ben i begge kulturer og denne kulturelle baggrund genfindes også i hans filmskaben.

'Jeg er et produkt af både øst og vest. Jeg har studeret europæisk kunst og litteratur og jeg lærte mig engelsk i skolen. Da jeg var lille

værdsatte jeg meget at fejre jul med julemand og julegaver og det hele. Det var forholdene blandt veluddannede indere, ikke i landbefolkningen, der overvejende var analfabetisk og uden uddannelse.'

'I mine film behandler jeg indiske emner. Indholdet i mine film er indisk og stilen og formen dikteres af indholdet. Min uddannelse som filmskaber er derimod stærkt influeret af vestlige filmkunstnere. I 40erne kunne vi i Calcutta se en hel del amerikanske film og i 50erne blev jeg inspireret af franske og italienske filmfolk som Renoir og De Sica og senere har selv Bergman og Kurosawa betydet meget for mig'.

## *Den alternative filmbevægelse*

Ray var en nyskaber i indisk film og en af initiativtagerne til den alternative filmbevægelse. Hans første film, *Pater Panchali,* brød totalt med den traditionelle hovedstrøm i indisk film. I løbet af 40erne havde hans interesse for at lave film vokset sig stærkere og stærkere og i midten af 40erne begyndte han som en fritidsfornøjelse at skrive filmmanuskripter, samtidig med at han arbejdede som illustrator på et reklamebureau. I 1947 grundlagde han Calcutta Film Society sammen med en gruppe intellektuelle bengalere. Det blev et samlingspunkt og diskussionsforum for radikale bengalske filmfolk. Da Renoir kom til Calcutta i 1949 for at indspille *Floden* fik Ray mulighed for i praksis at lære sig håndværket. Den afgørende faktor for hans beslutning om at lave *Pater Panchali* var mødet med De Sicas *Cykeltyven* da den blev vist i London mens han arbejdede på et indisk reklamebureaus lokalkontor der. Inspireret af De Sica indspillede han filmen på et minimalt budget og med overvejende amatører i rollerne. De fleste scener blev optaget on location og det tog Ray 5 år at gøre filmen færdig fordi der var problemer med at skaffe penge til det kontroversielle projekt. Bl.a. pantsatte Ray sin kones smykker for at kunne fortsætte optagelserne.

Også filmens emne er kontroversielt. Den er baseret på en bengalsk novelle af Bandyuopadhya og beskriver drengen Apus opvækst i en fattig bengalsk by. Filmen giver en følsom skildring af den indiske kulturelle og sociale virkelighed.

*Pater Panchali* var den første indiske film der vakte opmærksomhed på internationalt niveau og Ray er stadig en af de få indiske instruktører der er kendt udenfor den lille vestlige kreds af initierede. Ray var stærkt kritisk overfor den nonchalance og uvidenhed som den vestlige verden demonstrerede i forhold til Indien og indisk film. I Andrew Robinsons biografi The Inner Eye beskrives problematikken således: 'The cultural gap between the east and the west is too big for a handful of critics to reduce it. This can only happen when critics back it up with studies at other levels of the society as well.' Ray var også kritisk overfor tendenserne i indisk film i dag, hvor man, for at få sine film vist på vesterlandske festivaler, forsøger at tilpasse sine film vesterlandske kriterier for filmskaben. Rays egne film er, sagde han, 'fyldt med indiske kulturelle koder og symboler' og er skabt for et indisk publikum og skildrer en indisk virkelighed.

'Jeg tror at jeg har haft held med at krydse barriererne mellem kulturerne. På ét niveau er den kulturelle kløft for stor til at et udenlandsk publikum skal kunne forstå indiske film. Mange detaljer går dem forbi. Når de f.eks. ser en kvinde klædt i hvidt, så ved de ikke, at dette betyder, at hun er enke. Et indisk publikum forstår med det samme dette, for dem er det selvindlysende. Men på et andet niveau er det muligt at forstå. Der findes visse menneskelige universalia. På et psykologisk niveau er det muligt for alle at forholde sig til mine film. De handler om mennesker og relationer mellem mennesker og sociale problemer. Menneskelige problemer er fælles på et psykologisk niveau, mens de sociale vaner er forskellige. For eksempel eksisterer forholdet mellem mand og kvinde overalt, men her i Indien er det meget sjældent, at man ser en mand og en kvinde kysse hinanden på gaden. I vest er det en normal social foreteelse.

## *Den politiske humanist*

Et psykologisk tema og en focus på sociale og moralske problemer er et genkommende træk i Rays film. De større sociale og politiske sammenhænge skildres gennem det enkelte individs relation til omgivelserne. Dette perspektiv har gjort, at Ray ofte er blevet karakteriseret som humanist og hans film som apolitiske – noget han ikke selv er enig i.

'Jeg kalder ikke mig selv for humanist, det er filmkritikerne, der gør det og det er bare en etiket. Da de ikke kan kalde mig socialist eller kommunist, kalder de mig humanist. Jeg er interesseret i psykologi og jeg observerer menneskelig adfærd. I mine film anvender jeg ikke politiske ledefigurer, men de har en politisk baggrund; de beskriver sociale problemer og det er politisk.'

Selv om Ray sjældent er kommet med explicitte politiske udtalelser så tog mange af hans film aktuelle politiske problemer op og med årene blev den politiske karakter stærkere. Den urolige politiske situation i Calcutta i 60erne og 70erne, der senere førte til en kommunistisk delstatsregering, lod ikke Ray uberørt. En svækkelse af byens position som ledende havn, politisk centrum og industriel basis, gav anledning til en alvorlig politisk krise. Situationen forværredes af Bangla Desh-krisen og den flygtningestrøm til Calcutta den resulterede i. Opløb, studenterstrejker og repressalier fra regeringens side var hverdagskost. Ray, der indspillede Calcutta-trilogien i den periode, fandt det umuligt ikke at involvere sig i de politiske hændelser og Calcutta-trilogien beskriver den politiske situation i byen og handler om emner som korruption og arbejdsløshed. *Sadgati (The Deliverance), Ganashatru (The Enemy of the People)* og *Shaka Proshaka (Branches of the Tree* der blev lavet i 80erne og 90erne, berører emner som undertrykkelse og social og moralsk korruption. *Sadgati* leverer en stærk social kritik af kastesystemet og undertrykkelsen af de lavere kaster. *Shaka Proshaka,* beskriver en familiefar der opdager, at hans sønner er involverede i korruption og sorte penge, mens Ray i *Ganashatru* udtrykker sit politiske budskab i form af en kritik af hinduismens religiøse forestillinger. Filmen er en tolkning af Ibsens En folkefjende, med historien transplanteret til en nutidig indisk kulturel virkelighed. Det var hans første film efter en 5-årig pause, der skyldtes to alvorlige hjerteinfarkter i begyndelsen af 80erne. Han fik lægeordre om kun at måtte arbejde i det nærliggende studio og valgte altså at omarbejde teaterstykket til en film. Ibsens moralske drama udspiller sig i denne film omkring en læge, der opdager, at vandet i en tempeldam er forurenet og spreder smitsomme sygdomme. Men folk drikker vandet, da man mener, at det er helligt og

skønt doktoren forsøger at overbevise befolkningen om at vandet er farligt, tror de ham ikke og udpeger ham som 'en folkefjende', der bliver udstødt af samfundet. Det lykkes ham til sidst at overbevise befolkningen om at den videnskabelige undersøgelse af det hellige vand er mere pålidelig end påstanden om vandets hellighed. Det er klart et tema, der indeholder en aktuel problematik for dagens Indien, hvor man genfinder modsætningerne mellem et traditionelt hinduistisk trossystem og en moderne videnskabelig tankeverden.

'Jeg er lægen, det er hvad jeg tror på. Men konflikten mellem hinduer og muslimer gør det vældig svært at skabe mulighederne for en verdslig stat i Indien. Se bare på dagens fundamentalistiske bevægelser, som mange tror på. Tag f.eks. den aktuelle sag med templet eller moskéen. Det bunder ikke i at folk er illiterære eller uuddannende, for bevægelsen ledes af intellektuelle, af politiske ledere. Konflikten mellem Indiens dominerende hinduistiske befolkning og den muslimske minoritet er gammel. I dag er der ca. 100 mio. muslimer blandt Indiens befolkning på 850 mio. Konflikten focuserer netop nu på byggeriet af et tempel i Ayodha, på en plads, hvor der i dag findes en moské. Det hindufundamentalistiske parti mener, at denne plads bør overlades til hinduerne, da den siges at være stedet for den hinduistiske gud Ramas fødsel og derfor altså er hellig.'

'Den slags forsøger jeg at bekæmpe i mine film. Men der findes ting, som man ikke kan forklare videnskabeligt, eller i det mindste endnu ikke kan forklare videnskabeligt. Lige inden min far døde havde han en paralytisk oplevelse. Han var ved at holde et foredrag, da han pludselig begyndte at svede og samtidig oplevede, at hans død var nær. Du ved også, at der er noget specielt med vandet i den hellige flod Ganges. Hvis man tager noget af vandet og opbevarer det i en beholder i en længere periode, så bliver det ikke grumset, sådan som vand ellers bliver når det opbevares på denne måde. Også i min seneste film *Agantuk* findes der forhold, der ikke kan forklares videnskabeligt. Hovedpersonen i filmen er f.eks. overbevist om, at der ikke kan findes liv på andre planeter, eftersom der dér ikke kan være samme samspil mellem sol og måne som på jorden.'

## *Det primitive og det moderne*

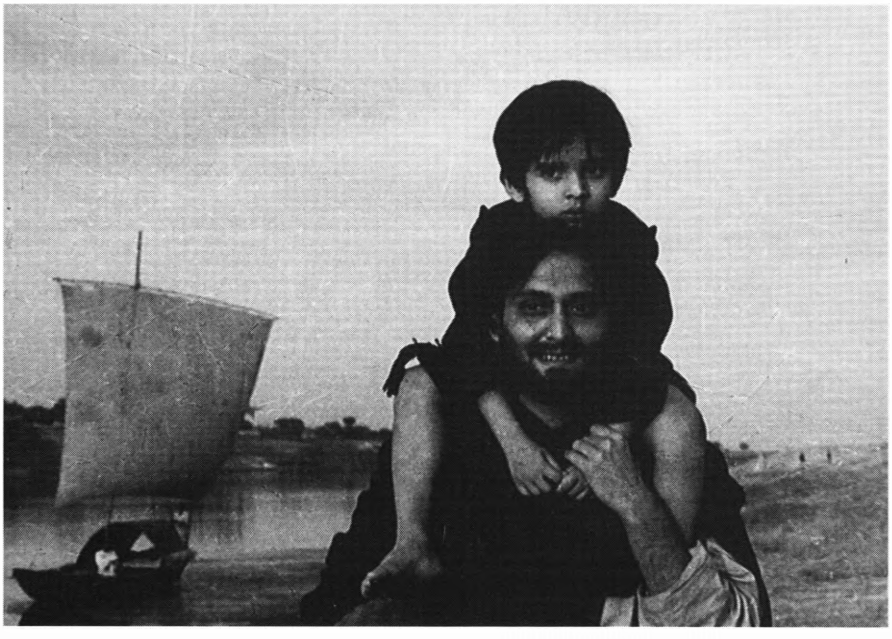
Netop i *Agantuk,* der blev vist sidste efterår på festivalen i Venedig, kritiserer Ray stærkt dagens verden. Filmen handler om Manmohan, der efter nogle oplevelser i sin ungdom forlader sin indiske hjemegn for først at vende tilbage 35 år efter. I de mellemliggende år har han studeret primitive folkeslag i Indien og Amerika, hvor han boede 25 år hos en indianerstamme, der næsten var blevet udryddet af civilisationen. Ved tilbagekomsten til Indien betragtes han med stor mistænksomhed fordi han betragter de primitive folks samfundsform, levevis, kunst og håndværk med stor respekt og dermed er ude af trit med den normalt meget nedvurderende holdning.

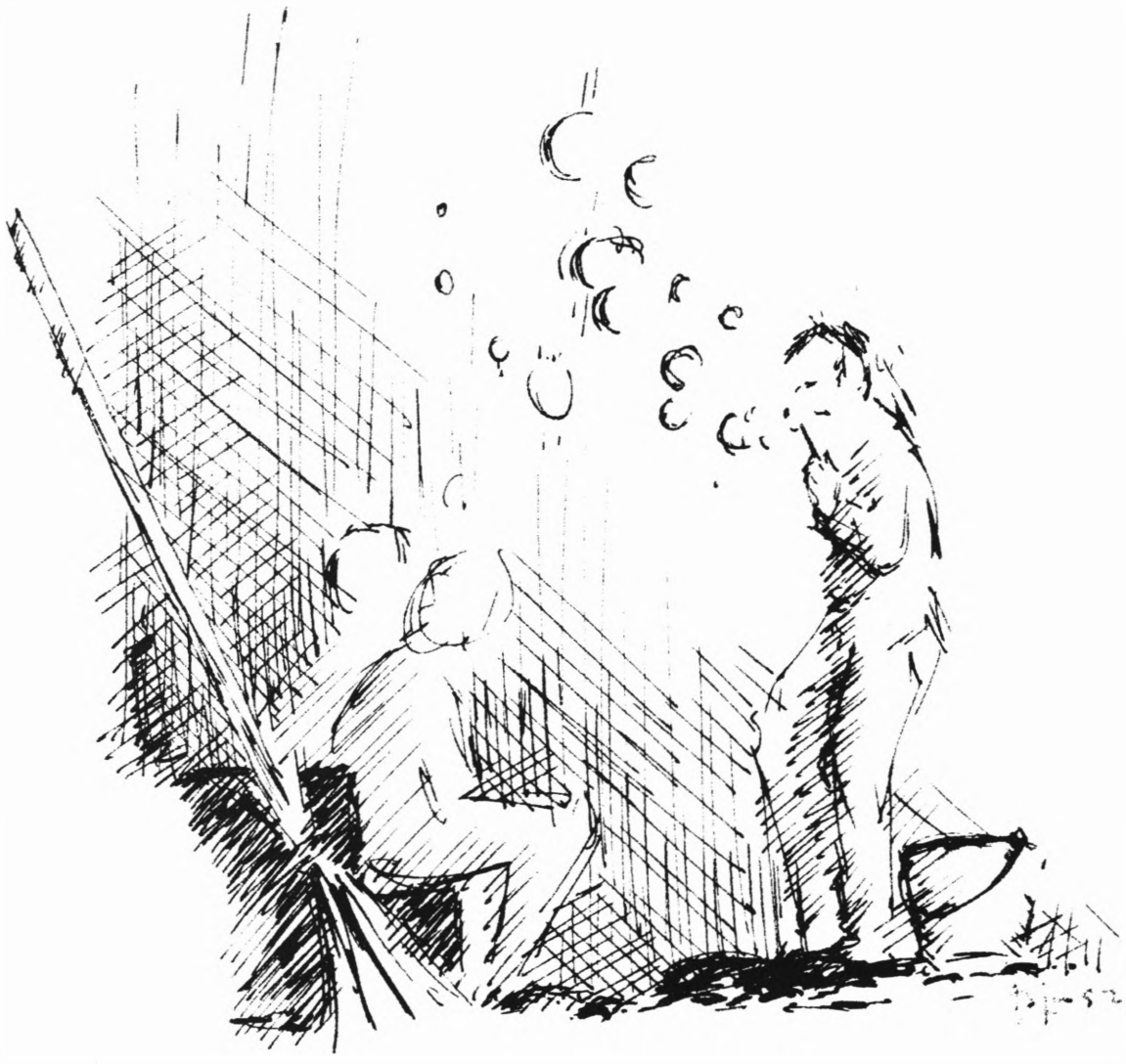
'Hovedpersonen mener, at den der spiser menneskekød er bedre end den der bringer en atombombe til eksplosion. Han synes, at primitive mennesker er bedre end civiliserede og filmen stiller det moderne samfund op mod det primitive liv. Der findes en modsætning mellem der primitive livs enkelhed og det moderne livs kompleksitet. Jeg er interesseret i denne modsætning. Jeg er inspireret af enkelheden og mener, at selv i et primitivt samfund kan man udvikle teknologi. For eksempel anvender eskimoerne to slags sne når de bygger deres igloos. Den ene er transparent og anvendes til vindue, mens den anden bruges til væggene.'

Filmen er inspireret af tankegange hos antropologer som Malinowski, Mead og Levi-Strauss og de civilisationskritiske tankegange man finder i Levi-Strauss' Triste Tropiques og Den vilde tanke, genfindes i filmen. Levi-Strauss reflekterer over den evolutionistiske tankegang, hvor samfundsformer og kulturer placeres på en evolutionsstige med det vesterlandske samfund og dets videnskabelige tankegang som det mest udviklede. Hvad Levi-Strauss vil påvise er, at der ikke er nogen udviklingsmæssig forskel på tankeformerne i den moderne og den primitive måde at tænke på, de er blot forskellige, men lige gode måder, at håndtere virkeligheden på.

'Jeg tror ikke på det moderne liv. Jeg er skuffet, jeg er desillusioneret. Tag f.eks. krigen i Irak, eller hvad der er sket med kommunismen og socialismen nu da de to tysklande er forenede. Jeg forsøger ikke at tænke på situationen i nutidens verden, jeg forsøger kun at tænke på mit arbejde. Hvis man begynder at tænke på alt det andet, så fyldes ens hoved med det og man kan ikke tænke på andet. Jeg udtrykker mig gennem mine film og mine hovedpersoner fremfører mine synspunkter. Men film kan ikke forandre verden, forandre samfundet eller folks måde at opføre sig på. Du kan ikke give folk nye ideer gennem film. De påvirker folk, men kun på kortere sigt. I *Ganashatru* viser jeg f.eks. at det er farligt at drikke tempelvandet, men folk drikker det stadigvæk!

*Oversættelse og bearbejdning Dan Nissen*





# Kødets lyst

*En etageejendom i et forfaldent forstadskvarter danner rammen om en sær historie: En stor, brutal slagterbutiksihændehaver sørger for friske leverancer til kunderne ved at aflive sagesløse viceværter. Den søde, unge slagterdatter forelsker sig i maden – og så går den vilde jagt både over og under jorden… – det unge instruktørpar, Jean-Pierre Jeunet og Marc Caro, debuterer med et kannibalistisk filmunivers, som vi her går lidt på klingen.*

*af Per Aage Brandt*

Slagteren er en velkendt figur i voldens og erotikkens imaginære, ikke mindst i Frankrig (Cl. Charbrols film, Alina Reyes' erotiske roman). I denne film befinder vi os inden for den form for lystig grovkornet humor, som kendes fra det franske magasin Harakiri. En slagter er en person, som fragter *kødet* over grænsen mellem noget kropsligt og en uformelig, men udskåret masse, fra noget diskontinuert og organisk til noget kontinuert og kulturel-udskåret: han administrerer en vigtig overgang mellem natur og kultur og er allerede derfor frygtindgydende. Volden og erotikken spiller på den samme grænse. *Caro* er i øvrigt latin og betyder netop *kød* i modsætning til *ånd* – slagtertemaet synes at være instruktørens signatur! Slagteren og hans åndfulde datter med celloen kunne inkarnere(!) denne modstilling. Også *jeûner* (Jeunet) kunne på samme måde tages i betragtning: det franske verbum betyder at 'faste', undgå kød i ernæringen. Det kunne man få lyst til, når denne filmfortælling lader ejendommelige beboere i slagterens hus, det eneste vi ser, leve af menneskekød. Vi forstår, at der ikke er andet at få, samfundet er i dyb nød og krise, penge findes tilsyneladende ikke mere; den lille vicevært Louison betaler taxien med sine sko ved ankomsten til ejendommen efter sin tid som cirkusklovn, der endte med, at også hans chimpanse blev ædt af mængden.

Kødet er lystent, når det er levende, forstår vi på en kopulationsfarce med slagteren og hans elskerinde, Mlle Plusse, i en seng, hvis rytmiske *accelerando* klinger gennem aftrækskanaler og rør, indtil alt, hvad der bevæger sig, blandt andet Julies cellostrøg og Louisons penselstrøg mod loftet, følger og føres mod samme bragende *furioso*. Musikken fører ellers Julie og den savspillende Louison sammen, ømt og delikat (en alternativ Délicatesse, som bærer tysk flertal ligesom slagterbutikken), til sidst siddende yndigt og luftigt på taget af det navnlig af vand hærgede hus.

## *Vand og luft*

Sceneriet er overvejende vertikalt: fra M. Potins snegle og frøer i den oversvømmede kælder til den luftige og musikalske happy-end på taget går vi også fra vand til luft, fra det flydende til det svævende. Louison blæser sæbebobler for ungerne, end- og et elegant eksemplar fyldt med svævende cigaretrøg. Den selvmorderiske Mme Aurore, der 'hører stemmer', frembragt af en sulten slægtning, og udtænker sindrige dødsmaskiner, prøver ikke mindst badekarret og elektriciteten. En badeværelsesscene, der mindes Agent 007 i *Goldfinger,* idet vore elskende til sidst svømmer under loftet, inden forfølgerne væltes af vandmasserne, og etageadskillelserne bryder sammen. Vi er enten over jorden eller under den, i kloakkerne – først med frøken Julies nedstigning.

Omtrent horisontalt er rigtignok den underjordiske kloakbevægelse, *troglodisterne,* 'huleboeristerne', iscenesat, undtagen når de vegetariske, kønsløse frømandsgestalter stiger op gennem affladsskakten for at hente majs og deltage i dramaet om vore helte. Denne i aviserne omtalte oppositionsbevægelse synes militærisk organiseret, men ganske defensiv og smølfeagtig – en art dissidenter, der giver afkald både på kødet og på kærligheden. En udsigtsløs anti-social, anti-kødelig protest (kød har via ofringer altid været forbundet med den sociale sammenhæng; vegetarer er derfor dissidenter; her er helligheden dog gået ganske af parteringsritualet; men engang var ordet 'tempel', *templum,* fra græsk, faktisk hørligt i familie med slagterens udskæring af et helligt felt…).

Ved siden af det flydende og det svævende er det faste repræsenteret ved maskinerne: de gamle flimmerkasser, Kube-brødrenes brægende dåser, dumhedsdetektoren, selvmordsmekanikkerne og troglodisternes radioer, rottefløjten, der ovenikøbet er overflødig. Postbudets motorcykel og taxien, der begge tjener kødleverancerne. Den kolossalt knirkende seng. Maskinerne står aldrig stille, og de henviser stort set alle til kødet og dets forskellige egenskaber.

Kødet og kontinuiteten, menneskenes ubehag og i grunden skamfulde ståen i ledtog med hinanden, den enes død, den andens kød. Eller den andens lyst: klovnen viser blandt andet et hovede-på-fad-nummer, som han har optrådt og forlystet med. Og hans musikinstrument er saven, der jo også er et slagterinstrument, blot gjort syngende. Musikinstrumenter af ben og knogler har været af rituel og social betydning (fløjter, piber og trommer). Overgangen fra kød til ånd, som denne film kredser om, idet den fastholder kødets indre forbindelse med kønnet og døden, og begges forbindelse med det sociale ubehag, er dybt og intimt i ledtog med slagtergerningens indhold. Det er da netop også i slagteriets område, de elskende finder hinanden – på trods af, men i kraft af.

Også poesien er som bekendt en slagtekunst. Den hugger i sproget, ligesom filmen klipper og skærer i tiden. Denne film er måske på grund af de underliggende intuitioner om disse kødfulde ting, som alle mennesker kender, men ingen kan synes om, blevet lystig og poetisk: latteren er, som en fransk filosof engang mente, undertiden kraftig – saftig og luftig – tænkning.

**Illustration: Bjørn Karrebæk.**

**Delicatessen.** Frankrig 1991. Instr. & manus.: Jean-Pierre Jeunet & Marc Caro. Prod.: Claudie Ossard. Foto: Darius Khondji. Mu.: Carlos D'Alessio. Medv.: Dominique Pinon (Louison), Marie-Laure Dougnac (Julie Clapet), Jean Claude Dreyfus (slagteren), Karin Viard, Ticky Holgado, Anne Marie Pisani, Jacques Mathou, Rufus, Jean-Francois Perrier, Sylvie Laguna, Howard Vernon, Chick Ortega.

# *It's a sad and beautiful world*

*Om Jim Jarmusch og hans omstrejfere*

*af Susanne Fabricius*

I starten af sin første spillefilm, *Permanent Vacation* (1980), lader Jim Jarmusch hovedpersonen, Allie, introducere sig selv og filmen i en off screen monolog. Denne Allie er – som de fleste af Jarmusch's personer – en strejfer, her en ung, absolut frivillig arbejdsløs på permanent ferie. Han bliver spillet af en vis Chris Parker.

Allie siger: 'My name is Aloysius Christopher Parker. And if I ever have a son, he'll be Charles Christopher Parker, just like Charlie Parker.

But people I know just call me Allie, and this is my story or part of it.

I'm not expected to explain all that much, but what's a story anyway, except one of those connected-dots-drawings that in the end forms af picture of something.

That's really all it is. That's how things work for me.

I go from this place, this person, to that place or person. And you know it doesn't really make that difference'.

Så følger en længere udredning af, hvordan personer for ham er ligesom steder, værelser, hvordan han er angst for vanen, bekendtheden. Når han kender nogen eller noget, er det tid at komme videre.

Han slutter sin monolog således:

'And the story, this part of the story, well, is how I got from here'.

I starten af filmen forlader han en pige. Så tumler han lidt omkring i New York, ser sit snit til at stjæle en bil og sælge den. For pengene vil han tage til Paris – med båd. På kajen møder han en ung pariser, som lige er ankommet til New York. Det er filmens pointe – ingen af dem har noget formål med deres rejse; de vil blot skifte opholdssted. 'From here to there' eller 'from here to here'?

## *In between*

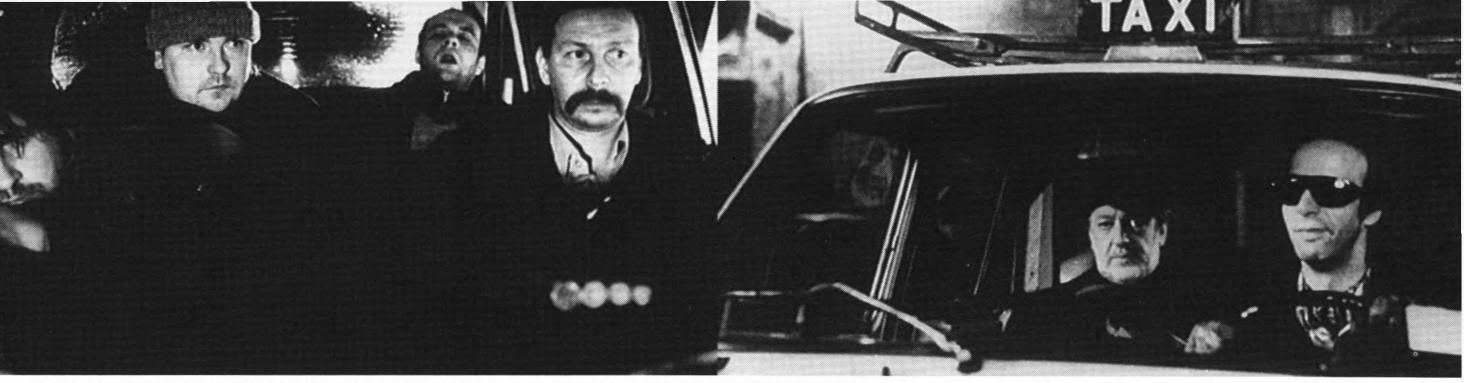
'From here to there' kunne være et ordret citat fra nogle af de utallige håndbøger i manuskriptskrivning, som er i flittig cirkulation i USA. Det kunne også være en omskrivning af Aristoteles' beskrivelse af den græske tragedie i hans Poetik. Jarmusch har erklæret, at han ikke betragter sig selv som et eksperimenterende filmmenneske, men som fortæller. 'I want to exist some where in between the American mainstream and the individualized European style. It's combination of the American facility for the narrative and the Europeans' strength with environment'.[1] Han vil både undgå kommercialismen og det filmiske undergrundsmiljø.

Allie kommer ikke 'from here to there'; han kommer 'from here to here', selv om han bevæger sig fra New York til Paris. Det gælder alle Jarmusch personer; de er altid i bevægelse, men kun en ydre bevægelse og nogle gange kører denne bevægelse i ring. Det samme kan man delvis sige om Jarmusch selv, når man ser på hans samlede produktion. Han har skabt et egenartet univers af personer og billeder, som han udbygger og udforsker fra film til film, i stedet for at haste videre til noget nyt. Hans film bliver tilsyneladende til på en slentrende måde. *Permanent Vacation* skulle have været hans afgangsfilm fra New York University Graduate Film School. Filmen blev færdig, men det gjorde Jarmusch's eksamen aldrig. Til gengæld tilbragte han ni måneder i Paris i sin pure ungdom. Det var her, han for alvor fik øje og smag for filmkunsten, for det var så som så med filmudbuddet hjemme i Akron, Ohio. Han har det til fælles med sine venner og åndsbeslægtede, brødrene Aki og Mika Kaurismäki, at han stammer fra en afkrog. Det samme gør Lynch; de to amerikanere og Aki Kaurismäki ser på verden fra flækkens perspektiv, hvilket giver deres film en egen bondsk-sofistikeret undertone.

## *Hvad kan være mærkeligere end Paradis?*

Til gengæld blev hans næste film, *Stranger than Paradise* (1984), som blev lavet af levnet råfilm fra Wim Wenders *Stand der Dinge,* en international succes. Den er lavet på samme tilsyneladende henkastede måde som *Permanent vacation.* Den færdige film er delt i tre afsnit: *The New World, One Year Later* og *Paradise, The New World,* som udspiller sig i New York, blev lavet for sig selv i 82 og vist som kortfilm ved festivaler i Europa, og ud af den spandt de to følgende afsnit sig så.

*One Year Later* foregår i et trøstesløst industrilandskab omkring Cleveland, mens *Paradise* konkret i filmen er et trist, affolket Florida uden for sæsonen. I videre forstand er det USA, den amerikanske drøm, som




*Night on Earth. Tv. i Helsinki med hyldest til Kaurismäki og hans faste skuespiller, Matti Pellonpää. Th. i Rom med Jarmuschs egen opdagelse, Roberto Benigni.*

stadig lever uantastet i mange østeuropæeres bevidsthed. Den ene af filmens hovedpersoner, fætter Willie (John Lurie), fornægter konsekvent sin ungarske herkomst, mens den nyankomne kusine Eva er mere skeptisk. Til slut vælger hun alligevel at blive i God's Own country, mens Willie ufrivilligt kommer på en tur hjem til det foragtede Budapest – 'from here to here'.

En stille underdrejet pointe. Nok vil Jarmusch fortælle historer, men han gør det på en fragmentarisk facon, hvor alle dramatiske højdepunkter er undgået. Formålet er at vise situationer, stemninger og billeder af det postindustrielle landskab, som Jarmusch kender fra sin opvækst i industribyen Akron. Hans foretrukne locations er de steder, hvor tingene *er* sket.

For *den* rejsende, der ikke er udstyret med en svulmende tegnebog, tager USA sig – i følge Jarmusch – forholdsvis monotom ud. Alle motelværelser er ens, og selv om der alligevel er iøjnefaldende forskelle mellem de tre steder, hvor filmen udspiller sig, har Jarmusch lagt vægt på at fremstille dem så ensartede som muligt. Og det gør han her i få indstillinger, halv-totaler og kornede, kontrastrige billeder. Visse sekvenser er adskilt af et dvælende black out, pauser, der markerer, at tiden er gået, at alt altid sker lidt for sent. Filmen ligner et gammelt familiealbum med snap shots, sat op på en sort baggrund.

Ironien gennemtrænger hele filmen fra titlen til den mindste detalje som den hæslige kjole, Wille i et sjældent anfald af familiefølelse forærer sin kusine. Men ironien er ikke så meget rettet mod personerne som mod de drømme om paradisets have 'over there', som de nærer. De nedslidte eks- og interieurs, som Jarmusch har udset sig, kunne han lige så godt have fundet i Polen.

## *I Jazzens og rockens spøgelsesland*

Forfaldet præger alle Jarmusch's film. I *Down by Law* (1985) er vi i en spøgelsesby, New Orleans, et af den rytmiske musiks oprindelsessteder. De indledende billeder bringer en af de store sort-hvide klassikere, Orson Welles' *Touch af Evil* (Politiets blinde øje, 58), i erindring.

Filmen knytter sig til *Stranger than Paradise* ved at benytte den samme sort-hvide billedæstetik, ved brugen af John Luries musik og ham selv i en af hovedrollerne som alfonsen Jack, der kommer til at dele fængselscelle med den fallerede disc-jockey Zack, spillet af Tom Waits. Det er to hårdtarbejdende, hæderlige musikere, men begge ved skæbnens (u)gunst udstyret med det abeagtige udseende, som opfylder de forventninger, mange har til gangstere. Især er Tom Waits kær, når han tager sit hårnet på.

Ind til dem kommer den naivt-uskyldigt udseende italiener, Roberto, spillet af Roberto Begnini, som en anden E.T., 'something from outer space'. I slutscenen bytter Zack og Jack det tøj, de har skaffet sig under flugten, så de kommer til at ligne sig selv igen. Zack får en hat mage til den, han havde før sin arrestation og mage til den åndssvage hovedbeklædning, som Willie og hans ven, Eddie, bar i *Stranger than Paradise*. Hatte, solbriller, T-shirts og andre beklædningsgenstande har stor symbolværdi i Jarmusch's film og for hans personer.

*Down by Law* blev en kultfilm; idet *Mystery Train* (1989) – med titlen efter en Elvis-sang – foregår blandt kultdyrkere, stadig i sydstaterne, denne gang i et andet musikmecca, Memphis, Tennessee, hvor Elvis Presley havde sit sagnomspundne hjem, Graceland, og hvor han indspillede sin første plade i det berømte Sun Studio, som også gav lyd til andre berømte sangere og musikere, blandt andre Roy Orbison, som også har leveret en sang til filmen.

Filmen er delt i tre episoder: *Far from Yokohama*, handler om et ungt, japansk pars pilgrimsrejse til de to hellige steder i Memphis; *A Ghost* om en ung italiensk kvinde, der skal fragte liget af sin mand hjem til Rom, og endelig *Lost in Space* om tre forvirrede fyldebøtters natlige odyssé i småbyen.

Alle episoderne inddrager udlændinge, turister eller fremmedarbejdere, og viser deres reaktioner på amerikansk kultur og vice versa. Personerne passerer konstant, men ikke samtidig, de samme steder og kommer alle til at overnatte på det samme hotel. Om morgenen forlader de alle byen; snip-snap-snude – ingen videre historie, men et sælsomt net af småhændelser.

Ud over hotellet bindes de tre episoder sammen af nogle fint knyttede sløjfer – en perlerække af scener med portieren og piccolien i hotellets foyer, Elvis Presleys stemme, der over radioen synger *Blue Moon* og lyden af et skud, som 'Elvis' affyrer på hotelværelset.

Jarmusch er nu internationalt anerkendt, både af publikum og kritik, og får tilbud fra filmselskaberne i Hollywood, men han kan ikke snuppe chefer og foretrækker at være sin egen herre. *Mystery Train* er en farvefilm, men stadig holdt i den dæmpede, asketisk-minimalistiske stil og med de samme dvælende, stærkt markerede klip som de tidligere film og bruger forholdsvis ukendte skuespillere.

### *En nat på jorden*

Sin seneste film, *Night on Earth* (1991), har Jarmusch også holdt i

farver og fortalt i episoder, men med brug af en række af tidens verdensstjerner. De magiske tre dele er udvidet til en femdeling. I begge film udspiller historierne sig simultant – i *Mystery train* med en vis forskydning, i *Night Earth* på et hår. Til gengæld bevæger den sig østpå fra den ene tidszone til den anden, så den gentager *Mystery Train's* bevægelse fra eftermiddag hen over natten til morgen. Til gengæld bryder *Night on Earth* stedets enhed og hopper fra by til by. Filmen foregår lige som *Stranger than Paradise* om vinteren og begynder i Los Angeles ved solnedgang og slutter ved solopgang i Helsinki. Alle episoderne foregår i en taxi og beskriver det korte møde mellem en chauffør og hans/hendes passager(er).

I Los Angeles-episoden forsøger en smart Hollywood skuespilleragent (Gena Rowlands) at lokke sin unge chauffør (Winona Ryder) til at blive filmstjerne, men hendes drøm er at blive bilmekaniker. Senere på aftenen i New York har den sorte YoYo (Giancarlo Esposito) besvær med at skaffe sig en vogn til Brooklyn, indtil han endelig kommer op at køre med den aldrende Helmut, (Armin Mueller-Stahl), tidligere cirkusklovn, lige ankommet fra DDR. Da Helmut har svært ved at styre automobil og ikke kan finde rundt i New York, overtager YoYo rattet.

Taxikørsel er en yndet beskæftigelse for indvandrere, og ud på natten i Paris har en sort chauffør (Isaach de Bankolé) fået tre afrikanske pampere i bilen. De er småberusede og generer chaufføren i en grad, så han sætter dem af. Lidt senere tager han en blind pige (Béatrice Dalle) op. Hende behandler han ligeså nedladende, som han selv et øjeblik før følte sig behandlet af sine 'racefæller', ved at stille hende en række nærgående og taktløse spørgsmål om hendes blindhed. Men hævnen venter; da han lige har sat hende af, har han et sammenstød med en anden bil. Hvem er mest blind?

Samtidig i Rom er en chauffør (Roberto Begnini) på vild jagt rundt i gaderne efter en kunde. Han finder en ældre pater, hvem han bogstavelig talt slår ihjel med sin cigaretrygning og et skriftemål om sine kulørte seksuelle synder.

En time senere i Helsinki samler en chauffør, Aki (Matti Pellonpää), tre fyldebøtter op på Industrivej. Den ene, Mika, er bevidstløs af druk, og de to andre fortæller hans sørgelige historie, som Aki kan overgå med sin egen beretning om, hvor han selv mistede en nyfødt. Alle forbrødres i en syndflod af tårer. Og dagslyset løfter sig over deres sorg. Aki og Mika er selvfølgelig opkaldt efter Kaurismäki-brødrene, hvis yndlingsskuespillere fylder episoden og taxi'en med tunge sprutdampe.

Taxi'en som fænomen er et koncentrat af det jarmuschske univers – en lille selvstændig verden i bevægelse, hvor mennesker bringes sammen af tilfældet – ikke af sympati eller en fælles opfattelse af situationen, selv om en kortvarig sympati *kan* opstå – som i New York-episoden. Ofte er jarmusch's personer tvunget sammen, som Eva og Willie i *Stranger than paradise* og Zack og Jack i *Down by Law.* Jo mere lighed eller slægtskab, jo mere går de hinanden på nerverne – som også det japanske par i *Mystery Train,* selv om de må formodes at have begivet sig frivilligt ud på rejse sammen.

I en taxi er kontakten yderligere hæmmet af, at chauffør og passager ser i samme retning, og at chaufføren ligefrem vender ryggen til kunden. De kan kun studere hinanden i smug eller opnå øjenkontakt i bakspejlet. Der er noget gedulgt og alt for intimt ved den situation, som Jarmusch udnytter fint. Det er den første af hans film, hvor han benytter nærbilleder i stor stil.

## *Kosmopolitisk low life*

Manglen på kommunikation mellem ensartede, landsmænd, jævnaldrende, familiemedlemmer og parfæller, modsvares af den kontakt og forståelse, der kan opstå mellem de uens – folk af forskellig social status (Los Angeles-episoden i *Night on Earth),* alder og nationalitet – ja, mellem mennesker, der dårligt kan forstå hinandens sprog. Eksilet er et af Jarmusch's yndlingstemaer. Han anbringer ofte sine personer i en fremmed kultur og opnår derved at perspektivere begge parter.

Selv om *Night on Earth* er den første af Jarmusch's film, der delvis foregår uden for USA, er hans univers befolket af mange nationaliteter – japanere, italienere, ungarere, østtyskere, franskmænd, finner, sorte, hvide, indvandrere og turister. Mange sprog tales, og en af Jarmusch's yndlingsjokes er at lade udlændinge brække tungen på amerikansk.

I *Down by Law* brød personerne ud af et fængsel. Indespærring – i ens nationalitet, ens krop, ens begrænsede horisont – er et genkommende tema. Fængslet er et billede af livet; alle personerne hos Jarmusch – og Aki Kaurismäki – forsøger at slippe ud af et fængsel.

Alle Jarmusch's personer rejser på 3. klasse, og mange af dem lever deres egentlige liv om natten, når borgerne sover. Penge er noget man skaffer sig ved at spille, snyde, nasse, ved småkriminalitet, ved tilfældet eller – ved at køre taxi, et hæderligt erhverv, men åbent for enhver – hos Jarmusch også for folk uden kørekort – og dermed ikke nogen egentlig profession.

Den eneste standsperson, der forekommer i hele Jarmusch's foreløbige oeuvre, er Gena Rowlands 'casting agent', et erhverv, som egentlig er en nassefunktion, selv om hendes ambitioner stritter i alle retninger. Alligevel hænger Jarmusch hende ikke ud, selv om han har erklæret, at han ikke interesserer sig for ambitiøse mennesker, der strukturerer deres liv om at (tjene) penge og (vinde) status. De inkarnerer The American Dream, og det er omkring skildringen af dem, den amerikanske standard-dramaturgi med sin stærke fremdrift har udviklet sig. For Jarmusch er både den livsform og den fortællemåde, som ledsager den, for forudsigelig.

Hans personer er outsidere, som ikke evner eller gider at lægge en plan og udføre den. Jarmusch ligner – ud fra det billede, jeg har dannet mig af ham gennem læsning af interviews – sine personer. Blot har han gjort planløsheden til en suveræn metode. Han starter med en idé om personer og detaljer og lader så historien spinde sig selv. Ikke 'from here to there', men 'from here to here'. Det sker ikke i cirkler eller spiraler, men i en vekselvirkning mellem bløde bugtninger og bratte brud.

Jarmusch's verden er i sjælden grad en *set* verden. Hans psykologi bygger lige som Rohmers på iagttagelse, ikke på teorier, trænkning eller analyse. Derfor er billedet hos ham vigtigere end historien. Hans specielle måde at fortælle på – for fortælle gør han alligevel, – hans nøjsomme personer og barberede billedstil med de få klip og lange horisontale panoreringer danner en sjælden enhed – af den art, man plejer at kalde stil.

*Down by Law. John Lurie og Tom Waits lader tilfældet råde om, hvem af dem, der skal tage vejen til hhv. Californien og New York.*

## *Sprogets og musikkens undertoner*

Jarmusch er også udstyret med en skarp hørelse; han har en veludviklet sprogsans – ikke blot i forbindelse med nationalsprog, men også for sprog som individuelt eller gruppemæssigt træk. Hans personer taler ofte kodesprog, og deres (mis)forståelser beror ligeså ofte på deres (manglende) evne til at dekode hinanden, som på i bogstaveligste forstand at forstå og tale fremmedsprog. Replikken betyder ligeså meget som billedet, men ikke i kraft af dens indhold. Det er tonefaldet og rytmen, der giver mening.

Jarmusch er ikke for ingenting gammel punk-rockmusiker fra gruppen *The Del Byzanteens,* hvis sange Wim Wenders benyttede i *Stand der Dinge.* Musikken har ligeså stor betydning som sproget i videste forstand. Den slynger sig som en arabesk fra film til film. John Lurie og Tom Waits er to af Jarmusch's yndlingsskuespillere og henhodsvis jazz- og rockmusiker. John Lurie har leveret musik til *Stranger than Paradise, Down by Law* og *Mystery Train,* men Tom Waits har bidraget med sin rustne røst til *Down By Law* og forsynet *Night on Earth* med musik.

I *Mystery Train* medvirker sangeren Screamin' Jay Hawkins som portieren, og en af hans sange, *I Put a Spell On You,* dyrkes med stor intensitet af Eva i *Stranger than Paradise.* Musikken er både en detalje på lige fod med hatte og solbriller og en overordnet betydnings- og helhedsskabende faktor. Jarmusch har udtalt, at film har mere til fælles med musik end med litteratur. Det gælder ikke al filmkunst til alle tider, men beskriver i høj grad hans egne film og deres tendens i filmkunsten, som brød igennem i 80'erne og stadig udfolder sig med så forskellige instruktører som Lynch, Beneix, Aki Kaurismäki og Greenaway. De har evnet at hente lidt af kulten tilbage til biograferne fra rockscenerne. For slet ikke at tale om Scott, hvis nærmeste pendant i musikken er Wagner-operaens pragtdyrkelse.

Det er ikke ligefrem pragt, der præger Jarmusch's film – men et sindigt tempo og små underfundige pointer. Det kosmopolitiske low life, han beskriver, har også fået sit musikalske udtryk i hans rundhåndede brug af gamle schlagere, både som real- og underlægningsmusik. Musikken og sangteksterne er ikke blot et lydtæppe, men griber kommenterende ind i historierne. Det høres tydeligt i *Night on Earth,* hvor Tom Waits gennemgående tema varieres efter de forskellige episoders stemningspleje og bliver et universelt pulsslag i den globale nat, hvor taxier over alt kører folk hjem – i den verden, der både er trist og smuk.

(1) Interview i American Film, oktober 1986.
Andre benyttede interviews:
Un pont entre New York et l'Europe. in. Cahiers du Cinéma, 366, dec. 1984.
There Guys in Three Directions. in: film Comment, jan.-feb. 1985.

**Night On Earth.** (...) 1991. Instr., manus & prod.: Jim Jarmush. Foto: Frederik Elmes. Kl.: Jay Rabinowitz. Mu.: Tom Waits. Medv.: Winona Ryder, Gena Rowlands, Giancarlo Esposito, Armin Mueller-Stahl, Rosie Perez, Isaach Bankolé.

# *Mens det endnu er for sent...*

*- Leos Carax' poetiske univers*

*af Eva Jørholt*

*I begyndelsen var ordet..., nej,*
*I begyndelsen var billedet..., nej,*
*I begyndelsen var følelsen*

Sådan sagde hovedpersonen Alex i Leos Carax' debutfilm *Boy Meets Girl* fra 1983. I såvel Carax' anden film, *Mauvais sang/Natten er ung* (1986) som den tredje og seneste, *De elskende fra Pont Neuf,* hedder hovedpersonen også Alex, han spilles stadig af den sært gnomagtige gummimand Denis Lavant, og følelserne, den store kærlighed, er fremdeles den krumtap, hvorom Carax' univers drejer.

I *De elskende fra Pont Neuf* møder to unge subsistensløse parisere hinanden på den legendariske bro, som er lukket på grund af restaureringsarbejde. Han, Alex, ernærer sig som ildspyer (blandet op med rapserier), hun, Michèle, er maler med en øjensygdom, som bliver værre og værre og truer med at gøre hende helt blind. De forelsker sig i hinanden og oplever en altkonsumerende kærlighed, i alt fald lige til den dag, hvor hun erfarer, at hendes syn kan reddes. Hun forlader ham, og han ryger i fængsel for uagtsomt manddrab. 3 år efter, på nytårsaften, mødes de igen på den nu trafikerede Pont Neuf. Alt er tilsyneladende anderledes. Er det for sent for kærligheden? Eller måske det allerede var for sent, den gang de oplevede den? De elskede, mens det endnu var for sent...

En sådan ultra-summarisk gengivelse af handlingen er naturligvis ikke hele sandheden om *De elskende fra Pont Neuf,* for den autodidakte Leos Carax er *Film*skaber, og han udtrykker sig i et på én gang overvældende sansemættet og særegent lyrisk billed- og lydsprog.

## *Stilen*

Ud fra en æstetisk betragtning er såvel *Natten er ung* som *De elskende fra Pont Neuf* rene artificielle paradiser, hvilket har fået kritikerne til at sammenligne Carax med de unge løver Beineix og Besson. Sammenligningen holder dog kun for en overfladisk betragtning, for hvor de andre forbliver på overfladen, bruger Carax artefaktet som afsæt for en lige så poetisk som personlig filmkunst.

Det, vi normalt kalder 'virkelighed', har praktisk talt ingen plads i Carax' film. Hans verden er følelsernes, poesiens, og han bruger filmsproget lige så uafhængigt af den konkrete ydre verden som digteren ordenes klangfarver. 'Virkeligheden' synes snarest at være en hæmsko for den unge filmdigter, der ikke vil lade sig begrænse af vor traditionelle virkelighedsperception i form af årsagssammenhænge, tidslig og rumlig kontinuitet etc. Carax vil herske suverænt over sit univers. Hans førstedame, Juliette Binoche, talte sandsynligvis for den fåmælte instruktør selv – han har nærmest gjort en dyd af ikke at give interviews – da hun i forbindelse med *Natten er ung* udtalte: 'Jeg hader, når man snakker om virkelighed i forbindelse med film. Jeg får kvalme. De smukkeste, mest bevægende film tager ikke udgangspunkt i virkeligheden, men i det sublime. Eller rettere: Man starter i noget meget reelt for at bevæge sig i retning af noget mere evigt'.

*Natten er ung* er nok den film, hvor Carax lægger størst afstand til 'virkelighedens' – eller rettere: den traditionelle perceptions – tvang. Hele filmen er optaget i studiekulisser, og farvespektret er kogt ned til de tre grundfarver – rød, gul og blå, – fordi de 'naturlige' farver ifølge filmens fotograf, Jean-Yves Escoffier, indeholdt for meget information og således var ukontrollérbare. Videre har teleobjektivet praktisk talt ikke forladt kameraet, hvilket er resulteret i ekstremt flade, to-dimensionale billeder, der på næsten Dreyer'sk vis løfter filmen ud af virkeligheden og ind i en anden dimension. Historien i traditionel forstand er der ikke meget af. Personerne forklares ikke, og filmens enkeltscener hænger kun meget løseligt sammen.

*De elskende fra Pont Neuf* er vel næppe helt så ekstrem i sin anti-realisme, men også her er universet helt og holdent udsprunget af Carax' pandebrask. Der kan være mange praktiske årsager til, at filmen ikke er optaget på den virkelige Pont Neuf, og at Carax byggede sin egen Pont Neuf med tilhørende kajer, stormagasiner etc. i Montpellier i Sydfrankrig (hvilket gjorde filmen til den dyreste i fransk films historie), men samtidig giver det artificielle univers også Carax den suveræne kontrol, som han til stadighed søger.

Her vil man kunne indvende, at *De elskende fra Pont Neuf* jo også indeholder sekvenser, som lægger sig tæt op ad en Raymond Depardon'sk cinéma vérité-stil i sin beskrivelse af, hvordan politiet samler de parisiske clochards op og forsøger at 'normalisere' dem på centralen i Nanterre. Men cinéma vérité-stilen bliver hos Carax netop en *stil,* et stilistisk valg på linje med ethvert andet. Det er muligt, at det vi ser er sandt, at bumserne er *virkelige* clochards, og at disse ansigter og tatoveringer, som vi konfronteres med i en serie impressionistiske nærbilleder, udtrykker virkelige lidelser (og glæder), men pointen er, at Carax ikke bliver hængende i en pseudo-dokumentarisk virkelighedsfremstilling, men benytter dem til sit eget poetiske formål. I det omfang, den er formålstjenlig, er cinéma vérité-stilen lige så velkommen som den artificielle irrealisme, den spændes op imod inden for filmens rammer. Cinéma vérité, Eisenstein'ske montagesekvenser af marcherende soldater og kampfly i formationsflyvning, musikvideoagtige dansenumre akkompagneret af gigantisk fyrværkeri, slow-motion scener og kunstige billedkompositioner, hvori personerne fremstilles som mindre end de brosten, de ligger på, og den rødvinsflaske, de netop har tømt – alle disse forskellige stilarter står nok i en vis forstand i modsætning til hinanden, men samtidig har de det tilfælles, at de er netop stilarter, d.v.s. ligestillede stilistiske valgmuligheder for en instruktør, der ikke vil sættes i bås.

Eklekticismen er næsten en slags varemærke for Carax, der har udtalt, at hans personlige stil ligger i sammenkædningen af de andres sætninger ('Mon écriture à moi, c'est la liaison entre les phrases des autres'). I Carax' to første film vrimler det med 'sætninger skrevet af andre', i form af genkendelige citater fra specifikke film – alt fra Griffith over Lang, Sirk og Hitchock til Godard – og specifikke litterære værker – ikke mindst Rimbaud og Céline. Titlen *Mauvais sang* er således direkte hentet fra Rinbauds digtcyklus 'Une saison en enfer' Carax selv ynder ikke, at man taler om referencer, for som han ser det, er der ingen principiel forskel på den inspiration, han måtte finde i filmens, litteraturens og musikkens verden, og så den, den såkaldte 'virkelige' verden måtte kunne levere. I så henseende er et besøg hos bageren sidestillet med *Birth of a Nation* eller 'Voyage au bout de la nuit'.

Men når Carax selv omtaler sit filmarbejde som en sammenkædning, en 'liaison', er han for beskeden, for hans intertekstuelle praksis består netop ikke i en ophobning af citater ifølge et simpelt additionsprincip. Den Carax'ske sammenkædning af f.ex. Griffith og Godard giver nemlig ikke bare Griffith + Godard, men noget helt tredje: en personlig og poetisk Carax-vision. En fransk kritiker har kaldt Carax' dekonstruktionspraksis for en 'guillotine i poesiens tjeneste', men man kunne også simpelthen sammenligne den med den såkaldte 'æbleleg' i *Natten er ung:* Alex forsøger at muntre pigen Anna op ved hjælp af en række stumfilm-gags og tryllekunster. Han kaster bl.a. et æble op i luften, og ned kommer en pære, en porre, og til sidst et helt læs assorterede grøntsager. På samme måde opstår der en art magisk energi, en genetisk mutation, når Carax sammenkæder 'de andres sætninger'.

I *De elskende fra Pont Neuf* er 'de andre' hovedsagelig repræsenteret i en forholdsvis anonym form, d.v.s. som forskellige stilarter. At 'de andre' i allerhøjeste grad stadigvæk er til stede, kan man imidlertid forvisse sig om i det særnummer af Cahiers du Cinéma, som Carax fik lov at redigere i forbindelse med filmens premiere. Her optræder uddrag af bl.a. Dantes 'Helvede' og Alfred de Mussets 'Confessions d'un enfant du siècle', ligesom der forekommer reproduktioner af værker af Goya, Renoir, Turner, Monet, Munch m.fl. og stillbilleder fra Orson Welles' *Chimes at Midnight* og *Othello* og Dreyers *Ordet,* med samt portrætter af Fritz Lang, Alain Cuny, Richard Widmark, Glenn Ford, Serge Gainsbourg, Jean Vigo og Iggy Pop. Carax vedkender sig stadig sin gæld til 'de andre' – blot er de blevet mere usynlige i værket selv, hvilket måske kan ses som et tegn på større modenhed hos den i dag 31-årige instruktør.

## *Rytmen*

De, der ikke kan lide Carax, anklager ham for manierisme og snakker om 'tomme tønder'. De mener, at det kunstige i forening med instruktørens hyperperfektionistiske kontrol dræber enhver form for liv i hans film. Personerne kaldes utroværdige papfigurer, hvis handlinger og bevæggrunde fortaber sig i farveorgier, hysteriske billedkompositioner og ubegribelige følelsesudladninger uden nogen kausallogisk fremdrift.

Hertil må man indvende, at Carax netop ikke ønsker at fortælle en traditionel historie. I en traditionel filmfortælling er *alt* – fra personer til æstetik og dramaturgi – bundet op om den historie, der skal fortælles. Men hvis alt er underordnet historien, betyder det også, at de enkelte elementer ikke får lov til at stå for sig selv, at man f.ex. ikke kan betragte skønheden i et ansigt for dette ansigts egen skyld, men alene som udtryk for noget andet, at man ikke kan forundres eller se magien i en billedkomposition uden straks at ville lægge betydning i den, forsøge at forstå dens signifikans i relation til historien. Den kausallogisk fortalte historie synes således for Carax en begrænsning, ikke bare i forhold til hans egen poetiske åre, men tillige i forhold til tilskueren, som overser og overhører den sansemæssige rigdom, der måtte være i billede og lyd, hvis han/hun udelukkende er på udkig efter elementer af relevans for historien. Magien dræbes af fortællingen.

Kanhænde, at vi ikke altid *forstår* Carax' personer, men papfigurer bliver de kun for den kritiker/tilskuer, der nødvendigvis vil have alt forklaret inden for fiktionens egne rammer. Hvis man ville være polemisk, kunne man også vende argumentet om og sige, at de personer, som kun eksisterer i forhold til en historie, og som kun er udstyret med nøjagtig de karaktertræk og bevæggrunde, som tjener historiens tarv, at de er de egentlige papfigurer. Carax' personer, derimod, har karaktertræk, som stritter i alle mulige retninger. De er sammensatte, mærkværdige, mangetydige og... uforståelige. Men netop derigennem åbnes der op for noget, som udmærker sig ved at ligge hinsides logikkens verden. Vi kunne kalde det magi, eller måske snarere ren følelse, intensitet, sanseligt nærvær,... liv.

Carax fortæller også historier, men i hans film har historien ikke forrang frem for personer, objekter, æstetik og rytme. Der er intet hierarki. Meget lidt forklares – for det meste *er* det bare. I stedet for at organisere sit univers inden for rammerne af en reduktiv kausallogisk fortælling trækker Carax en række stærkt uensartede perler af magiske øjeblikke, af følelsesintensitet, på snor. Og rytme kommer da til at erstatte logik som strukturerende element. Sat på spidsen kan man sige, at hvor Carax' billedæstetik henter sin inspiration i maleriet og hans dialoger deres i litteraturen, så er hans dramaturgiske kompositionsmåde beslægtet med musikkens verden. Fra lange passager i afdæmpet andante kan han uden varsel slå over i øjen- og øredøvende allegro assai-scener. I *Natten er ung* afløses en lang og litterær samtale mellem Alex og Anna fra det ene øjeblik til det andet af en musikvideo-lignende sekvens, hvor Alex i en konvulsivisk følelsesudladning løber som en besat i de artificielle gader til tonerne af David Bowie-hittet 'Modern Love'. I *De elskende fra Pont Neuf* bryder revolutionsjubilæets gigantiske fyrværkeri løs fra en klar himmel og sætter mere end fut i en forholdsvis nedtonet drukscene på broen. Alex og Michèle slår badutspring på balustraderne, kravler op på statuerne og skyder vildt om sig, for til sidst at lade deres glædesrus komme til udtryk i en vild vals. På filmens lydspor ledsages bragene fra fyrværkeriet af en musikalsk bricolage af vidt forskellige stilarter: fra relativt afdæmpede arabiske toner, der næsten umærkeligt afløses af fransk musette-musik slår den over i hård rock for at nå sin kulmination i en overdådig fremførelse af Strauss' 'An der schönen blauen Donau'.

Men Carax' rytmesans har ikke kun med musikalske optrin at gøre. Han er en mester i 'dramaturgiske synkoperinger', i at trække en scene eller bare en indstilling lige lidt længere end vi forventer, eller give den en ekstra, uventet krølle. Et eksempel herpå er en scene, hvor Alex og Michèle vil stjæle en båd og må slå vagten ned. De er parate til at give ham et gok i nødden med en flaske, men ak, han har hjelm på. Rask beslutning: Alex snupper hjelmen af ham, mens Michèle svinger flasken. Men nyt ak: flasken smutter ud af hånden på hende. Rask ny beslutning: Alex nikker manden en skalle. På samme måde får hele filmen en ny slutning, efter at vi tror, vi er nået til vejs ende, og dramaet tilsyneladende *var* tilendebragt.

Rytmen er filmenes levende puls. Det er dén, og ikke historien, der holder os i ånde. Men rytme er ikke logik. Rytme er ikke reduktiv for vores perception af de enkelte øjeblikke, de enkelte billeder og de enkelte genstande og personer i billederne.

## *Nostalgien*

I mange henseender er Carax' film absolut tidstypiske. Den eklektiske stil, fremhævelsen af billedets egenværdi, nedprioriteringen af fortællingen og opfordringen til sanseligt i stedet for psykologisk eller kognitivt-logisk engagement fra tilskuerens side, det er altsammen træk, som vi i forskellige doseringer og udsat for forskellige kunstneriske temperamenter kan genfinde hos instruktører som David Lynch, Peter Greenaway, Lars von Trier, Pedro Almodóvar og Coen-brødrene m.fl.

Heroverfor står så Carax' eget udsagn om, at han ikke bryder sig noget videre om vore dages film, og at han i alt fald ikke føler noget slægtskab med det, der foregår i filmbranchen omkring ham. For ham hører sand film fortiden til: det er instruktører som Griffith, Fritz Lang, Dreyer, Hitchock og Douglas Sirk, og det er skuespillere som Lillian Gish, Gloria Swanson, Louise Brooks, Dana Andrews og Richard Widmark – allesammen folk, som Leos Carax stiftede bekendtskab med i sin tidligste ungdom, da han i nogle år havde trukket sig tilbage fra verden og ind i det parisiske Cinémathèques mørke.

Film har sandsynligvis aldrig været noget uskyldigt foretagende, men der var engang, hvor film endnu havde en mytisk aura, en tid hvor levende billeder stadig var ensbetydende med passionerede dramaer, og hvor biografen var deres tempel. I dag kan vi dårligt gå i supermarkedet, eller køre i SAS-bus, uden at støde på levende billeder. Filmen har ikke længere patent på dem, ja end ikke på de billeder, som engang var dens egne. Når Ingrid Bergman og Humphrey Bogart igen og igen tager afsked i lufthavnen i Casablanca i et utal af reklamer, musikvideoer og nye film, udvandes deres mysiske kraft.

Jamen bidrager Carax ikke netop selv til denne udvanding, når han i *Natten er ung* friserer Juliette Binoche

som Louise Brooks og dresser 'L'Américaine' op som Gloria Swanson, når han lader Alex optræde som Chaplin fra *The Kid* og citerer Hitchcocks *Foreign Correspondent*, eller når han til *De elskende fra Pont Neuf* tager mål til bumsen Hans efter Orson Welles' gestaltning af Falstaff? Det kan man naturligvis hævde, men hvis det allerede er for sent, hvis filmens uskyld er gået uigenkaldeligt tabt, kan det jo for så vidt være lige meget. Men Carax bruger ikke sine filmreferencer – for det er jo det, det er! – i kommercielt øjemed, ikke for at skabe sig et image (tilsyneladende da). Hans stadige henvisninger til de store mestre fra filmhistoriens barn- og ungdom har snarere karakter af en øm kærlighedserklæring til en svunden tilstand af filmisk uskyld. Som den gamle stumfilmoperatør, der i *Boy Meets Girl* via døvesprog nostalgisk filosoferer over den nutidige ungdoms tavshed.

I en 'postfilmisk' tid hylder Carax filmen, og han gør det vel og mærke *i* og *med* film. Han kan ikke længere uskyldigt lave film, som man gjorde det i 'de gode gamle dage', men må nøjes med at hylde tidligere tiders mesterværker i film, som selv ikke har meget tilfælles med den klassiske Hollywood-film. Han kan ikke lave det umulige, men kan pege nostalgisk på det, som det eksisterede som en mulighed i fortiden.

## *Kærligheden*

Som filmskaber er Carax lidt i samme situation som Umberto Ecos unge elskende i dennes 'Efterskrift til Rosens Navn'. De ved begge, at de tre ord 'jeg elsker dig' har været så mange gange igennem trivialkulturens vridemaskine, at de er blevet umulige at sige i en situation, hvor man virkelig mener dem. Ecos løsning er da at lade dem sige dem, men med tilføjelsen 'som Liala (eller Barbara Cartland) ville have sagt'. For Eco er det derved alligevel lykkedes det unge par at tale om kærlighed i en tid, hvor uskylden er gået tabt.

Carax' løsning forekommer mig ulige mere elegant. På det æstetiske plan er der meget mere poesi over hans smerteligt nostalgiske dekonstruktion af de store mestres 'sætninger' i et hypermoderne formsprog end over Ecos fade tilføjelse 'som Liala ville have sagt'.

Men Carax' søgen efter en hedengangen uskyldstilstand er ikke begrænset til det æstetiske område. Som Ecos elskende par forsøger også den unge filmskaber stædigt at tale om kærlighed i en tid, hvor den rene kærlighed såvel som den rene følelse har det svært. De to første af hans film tegnede et mørkt billede af en kærlighedsløs samtid, hvor ingen (i alt fald ingen voksne) længere hengiver sig til kærligheden, men alene til fysisk kærlighed uden at vide, hvad det vil sige at elske (jvf. den epidemilignende sygdom med initialerne STBO, der i *Natten er ung* rammer alle dem, som elsker *med* hinanden uden at *elske* hinanden). Carax' unge hovedpersoner har deltaget i en desperat jagt på den utopiske kærlighed, på den altopslugende følelse, og har i de to foregående film kun lige nået at snuse til den, før enten han eller hun mødte en voldsom død. For en umiddelbar betragtning kan *De elskende fra Pont Neuf* måske nok i så henseende forekomme mere optimistisk, og så måske ikke alligevel, for slutningen virker i udpræget grad påklistret, postuleret. I Cahiers du Cinéma-særnummeret har Carax da også gjort rede for, hvordan han oprindelig havde tænkt sig en mere pessimistisk udgang, men endte med at forære sine personer og sine skuespillere (ikke mindst Juliette Binoche) den slutning, som filmen har nu. Han ville tage afsked med Alex-trilogien på en god måde. Det ville have været for hårdt, hvis Alex for tredje gang ikke skulle have fået lov til at se sin kærlighed fuldbyrdet.

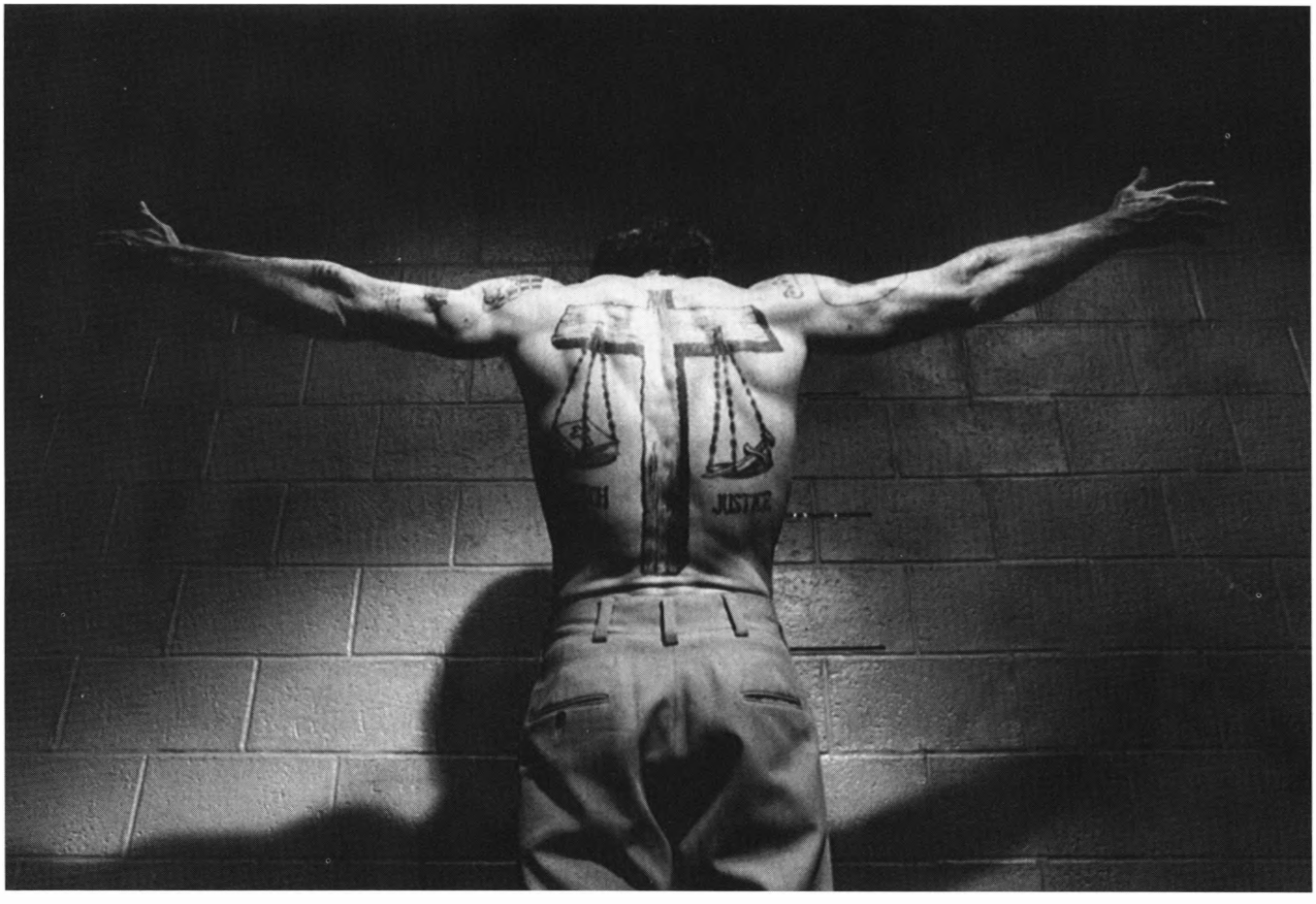
Men egentlig betyder det nu nok ikke så meget, hvorvidt personerne kan leve lykkeligt til deres dages ende. For Carax er kærlighed ikke et spørgsmål om udstrækning, men om intensitet. Den flygtige intensitet er det primære, men hvis den er stærk nok, vil den også få udstrækning. Evigheden ligger for Carax i det flygtiges intensitet, i den store følelsesintensitet, som kan mætte for et helt liv. Eller som Alex udtrykker det i *Natten er ung:* han søger 'den kærlighed, som går hurtigt, som går hurtigt, men som varer for altid' ('l'amour qui va vite, qui va vite, mais qui dure toujours').

Hele Carax' filmkunst er ét desperat skrig om den intense kærligheds, den rene følelses nødvendighed. Og, ikke mindst, om at turde give sig hen til den, at turde kaste sig ud og prøve at flyve, som Alex og Anna gør det i en fabelagtigt smuk faldskærmsscene i *Natten er ung.* Fugle er i det hele taget et stadigt tilbagevendende element i Carax's film: *Natten er ung* indledes med stumme slow motion-billeder af majestætiske svaner i sort-hvid, og den slutter med, at Anna løber mod kameraet i fuglelignende fast-motion. Også i *De elskende fra Pont Neuf* indtager fuglene en bemærkelsesværdig plads, hvad enten de befolker himlen over Paris, inkorporeres i drømmeagtige montagesekvenser eller danner forbillede for svævende vandskiudskejelser. Fuglenes flugt spændes op mod den sanselige intensitet i det nærværende, som når Alex i filmens start gnider panden mod asfalten – den samme sanseintensitet, som Michèle kæmper for at bevare, mens hendes øjne bliver svagere og svagere og truer med 'at krybe ud af hovedet som snegle'. Hun klager netop over, at verden for hendes næsten blinde blik ser ud som udviskede flammer. Hun er efterhånden kun i stand til at se de store ting, selv om det er de små, der tæller – som hun siger.

Følelsesintensiteten er ikke i de store ting, ikke i de store sammenhænge, ikke i de store meninger, men i de direkte sanseindtryk. Hvis dét er Carax' credo, når det gælder kærligheden, kan det perspektiveres til også at gælde hans æstetiske og dramaturgiske praksis. De, som har stillet ind på Carax' bølgelængde, vil få en intens emotionel oplevelse ved mødet med hans film. Det er muligt, man ikke forstår en lyd af det hele, men dét er ikke så væsentligt – det handler om at være til stede, at sanse og – forhåbentlig – føle.

Kanhænde, at såvel filmen som kærligheden har mistet sin uskyld. Men ikke desto mindre lykkes det faktisk for Carax ikke bare at lave film, men at lave film om kærlighed. Det er for sent for både film og kærlighed, men tilsyneladende ikke uigenkaldeligt for nogen af dem: Leos Carax skaber kærlighedsfilm, mens det endnu er for sent…

**De Elskende fra Pont Neuf** (Les Amants du Pont Neuf). Frankrig 1992. Instr. & manus.: Leos Carax. Prod.: Bernard Artigues. Foto: Jean-Yves Escoffier. Kl.: Nelly Quettier. Medv.: Juliette Binoche, Denis Lavant, Klaus-Michael Grüber.



# *Mennesket er en gud i ruiner*

## *Om Martin Scorseses film*

*af Erik Svendsen*

Martin Scorseses film er et godt udtryk for, at vi i slutningen af det 20.århundrede ikke helt skal regne med Nietzsches berømte afskrivning af Gud som død. Dommen, som filosoffen selv havde svært ved at leve med, blev fældet for mere end 100 år siden, og den håbefulde advarsel er siden blev fulgt op af en skrantende tro, hult tomme kirker og frisindets fremmarch. Moderniteten har svært ved at forlige sig med evige sandheder og stabile centre, der sværger til troens sikkerhed og som ser let på den sejrrige positivisme. Den borgerlige kulturs forankring i videnskabernes udvikling og fornuftens orden er ikke lige kristendommens kop the, men den har lært at leve med sin lidenhed.

Sådan ligger landet i Danmark og trods betragtelige nationale-kulturelle forskelle, så er troens fremtid i den vestlige kulturkreds ikke, hvad den har været. Baggrunden herfor er den materielle, sociale og mentale udvikling som verdens grådigste kulturer gennemgår. På den anden side betyder denne totalitære tendens ikke at usamtidigheder aldeles forsvinder. Måske tværtimod.

De nye tider har selvfølgelig længe mærket kunsten, fordi en moderne kunst, hvis den kan leve op til sit navn, er et rigt facetteret udtryk for, hvor broget og sammensat verden er. Hvad kunsten imidlertid også pointerer, er de sprækker, tab og dyk, som ligger i moderniteten. Den siger også noget om, hvad kulturen fortrænger eller prøver at negligere. Og i Martin Scorseses tilfælde er det en afgørende pointe, at det moderne (amerikanske) rodløse menneske lever i skyggen af den vaklende tro. En gammel og ny verden støder sammen, og såvel det fortidige som det nutidige synes udvejsløst. Til slut i debutfilmen *Who's That Knocking at My Door?* skærer hovedpersonen sig med vilje på en Kristusfigur, samtidig med at vi hører moderne popmusik. Stigmatiseret er Scorseses mænd, spændt ud mellem en tro de næppe kan efterleve, og en krop de ikke kan kontrollere.

## *Paranoia, sex og synd*

Sålænge Gud lever i sproget, må vi regne med, at troen har et ord at skulle have sagt. Cady, kristendommen sataniske repræsentant i *Cape Fear,* ynder bibelske sentenser, og hans sammenstilling af religiøs ortodoksi, lærebogsjura og desperadoekkoer af Nietzsches Zarathustra-udlægning er nok speciel, men Cady står ikke alene i Scorseses produktion. Tværtimod; han er én i rækken af martyrer og forblændede mænd, der med deres kors går i sporet af Jesus Kristus.

Jamen, vil den emsige læser indvende, det er vel snarere advokaten Sam, der er den sympatiske hovedperson i *Cape Fear.* Cady er djævelens advokat, mens hans tidligere forsvarer Sam er den, der jages og inkarnerer den paranoide middelklasseamerikaner, som har god grund til at være paranoid, for undermenneskene er vitterlig ude efter villa, Volvo og vovseejernes skalp. I den første udgave af *Cape Fear* fra 1962 var der en klar skelnen mellem den gode - advokaten - og den onde - voldtægtsforbryderen Cady. Den elementære dualisme er væk i Scorseses variant, og dét er vigtigt. Det fremmede, alien creatures, truer ikke længere udenfor vinduet, det betændte er forlængst krøbet indenfor og blevet en del af familien.

Det chokerende er, at der næppe er den store forskel mellem magthavere og magtesløse; i *Cape Fear* er den pæne advokat og den rædselsesfuldt tatoverede ex-fange næsten ligemænd, og ser man de to stridende mænd som en udspaltning af én, har vi profilen af en prototypisk Scorsese-figur: en mand, som ikke kan adskille lyst og seksualitet fra synd og straf, en mand som fabulerer om frelse og påtager sig andres synder, en mand, der smertefuldt lader sig ofre. Stort set alle Scorseses film fortæller denne historie om den pinefulde vandring med korser til Golghata. Men det er ikke en slavisk oversættelse af Jesu' lidelseshistorie vi får; det er netop uregerlige sønners historie Scorsese fortæller. Helliger han sig decideret Jesus historie i *The Last Temptation of Christ* - af oplagte grunde i flere år instruktørens yndlingside - har han på den anden side lavet flere visuelle digte om figurer, der forvrænger og gør Jesu martyrium til en fortvivlende groteske.

## *Martyrer med frelserdrømme*

Ved så konsekvent at forfølge en bestemt - og hvilken ! - emnekreds (der sandelig er nok så kompleks) får Scorseses arbejde en karakter, der er usædvanlig i moderne amerikansk film. Det er evident, at Scorsese er en moralsk kunstner, hvilket ikke betyder, at han moraliserer. Han er derimod en filmmager, der tænker i sin tids værdikrise, og mere end at vise vejen ud af kulturens kaos er de repetitive og forvrængede Kristushistorier udtryk for det nødvendige i at sammentænke historie og tradition med en nutid, der står i de skærende modsætningers tegn. Ved at vende og dreje frelserdrømme kan man hævde, at Scorsese vil ophæve det mentale kaos, som han portrætterer, ved at vende tilbage til kristne myter; omvendt indicerer de mange forskellige martyrgennemspilninger måske at instruktøren aner det futile i drømmen om at slippe for den moderne tilværelses rædsler. Gang på gang prøver instruktøren, om troen kan være svaret på det miserable, gang på gang bliver en ironisk grimasse eller selvdestruktion (som i *Raging Bull*) en udgang som ingenlunde er forløsende.

Hos Scorsese har de lave noget guddommeligt over sig, de imiterer Guds søn, mens den høje i *The Last Temptation of Christ* har noget yderst humant i eller over sig. Det, der frister Scorseses Jesus, er nemlig kødelig kærlighed. Derfor al den altmodische ballade om *The Last Temptation of Christ.* Guds søn er en mand med et køn, hvad den ortodokse kirke ikke kan goutere. Men det er netop denne jordiske trang, der gør, at Jesus er i familie med instruktørens storbymænd, der vil rense ud i en beskidt verden (som f.eks. Travis i *Taxi Driver*) eller som bliver syndebuk for andres malibariske projektioner, som den uskyldige Paul i *After Hours.*

Eller skulle jeg skrive den tilsyneladende uskyldige Paul? For denne checkede erhvervsdreng ligner Scorseses mafiablakkede herrer på et afgørende punkt: Drifterne er det, der sætter verden på en anden ende. Kødet er den torn i øjet, der forblænder - men som også uvægerligt rykker manden op med roden og sætter ham i drift. Paul bevarer et uskyldigt drag i *After Hours,* mens Cady i *Cape Fear* fra første færd er i sine drifters vold. Jeg vil ikke påstå, at de to er to alen ud af ét stykke, men inderligt forbundne er de.

Paul starter med at grine smørret og lede efter en mystisk og attraktiv kvinde, hvad der resulterer i, at han selv ender som den gipsfigur, der minder ham om Munchs maleri Skriget. Cady starter med at grine højt rungende ensomt; han er Skriget uden glasur, og han har allerede set ned i den afgrund, som Paul dykker ned i på sit natlige raid i det gustne Soho. "Den som kjemper med uhyrer, må passe på at han selv ikke blir et uhyre. Og når du ser lenge nok ned i en avgrunn, ser avgrunnen også inn i dig" skrev Nietzsche ( i Hinsides godt og ondt). Paul, Cady, Travis, Jake La Motta og Scorseses andre mænd har afgrunden i sig. De har også på den anden side en drøm om at blive forløste og frelste, elsket af moderen og faderen. For at nå så langt, se lyset, må de tage umanerlige lidelser på sig. Også for andres skyld - for frelse andre end sig selv, det vil Scorseses smertefulde mænd.

## *Mafiaen og den katolske kirke*

"You don't make up for your sins in church - you do it in the streets", siger Charlie i *Mean Streets.* Gaden er den ny tids tempel, hvad der ikke nødvendigvis er nogen lykke. Instruktørens fortællinger om storbyprovinser, der givet har flere træk fælles med Scorseses egen historie, handler decideret om, hvordan man finder sig tilrette mellem traditionens værdier, overleveret af kirken og forældrene, og de værdier som vokser op i skyggen af gadens fordækte anden autoritet - mafiaen. Såvel den organiserede kriminalitet som katolicismen, som Scorsese med sine italienske rødder har bund i, repræsenterer autoriteter og blakkede sandheder. Lovovertræderne afløser det gudsfrygtige, som i de første film f.eks. *Who's That Knocking at My Door?* og *Mean Streets* og senere i f.eks. *Taxi Driver,* og fælles for filmene er, at Scorsese digter om mere eller mindre miserable forsøg på at komme til tops i Guds eget frie land, der bryster sig af at være troende, uden at det forhindrer den sociale, økonomiske og mentale virkelighed i at være noget nær et helvede. Retfærdighed er et fremmedord, både for mafiaen og for den gode advokat Sam i *Cape Fear.* Der-

for har den gale Cady lidt af en vanartet hero i sig: Resterne af kristendommens egalitet ligger snarere hos de blinde, hos krøblinge og gale, end hos systemets repræsentanter. Det paradoksale og bibelsk genkendelige er, at det er fra en underdog af en overmenneskedyrker som Cady, at sandheden skal høres. Men immervæk en sandhed, der aldrig når helt frem, fordi Cady konstant er ved at drukne i det rasende ubevidste, der hele tiden har krammet på manden.

## *Levende billeder som livsnerve*

Det er på gaden, kirken skal stå sin prøve - og Scorseses film viser, at den udfordring er for stor. Hvilket ikke betyder, at religionen ikke spiller en vital, ja måske fatal rolle for figurerne. Dét er et afgørende moment i Scorseses produktion. Et andet er at det moderne USA er et klassesamfund, der ikke lægger fingrene imellem. Passer man ikke sin læst, skal mafiaen eller den legale, uigennemskuelige magt nok knokle oprøreren ned. Hverken en socialistisk arbejder, der vil revolutionen for de mange og ender korsfæstet på et tog, som i *Boxcar Bertha,* eller bokseren, der alene vil til tops, som i *Raging Bull,* får lov at gå over grænsen og gøre drømme virkelige. Liberalisme er hos Scorsese en by i Rusland.

Hvad der til gengæld ikke er fremmed for instruktøren er en anden amerikansk livsnerve - film og TVs levende billeder. Scorsese havde som barn astma, og af mangel på bedre pasningsmuligheder slæbte faderen ham tidlig og silde med i biografen."I love movies - it's my whole life and that's it", sagde han i 1975, det år *Taxi Driver* blev udsendt, en film , der alene i kraft af sin behandling af Vietnamkrigs-syndromet og by-land-modstillingen gør det til sin sag at købe den flotte bemærkning.

Scorseses film er oplagt kreeret af én, der både kan sin TV- og filmhistorie, men at udlægge ham som udelukkende tegnbevidst intertekstuel freak er nonsens. Det afgørende ved Scorseses pegen ud til forbilleder og andre visuelle skræmmebilleder er, at denne billeddialog fungerer som endnu et stykke levende amerikansk historie indenfor fiktionens ramme, akkurat som reiscenesættelser af kristne martyrhistorier demonstrerer, at nutiden ikke kan stå for sig selv.

*The King of Comedy,* der i den grad kredser om vores medieskabte verden, er netop en moralsk fortælling om det fatale i at reducere verden til en hyperreel simuleret orden uden bund i andet end en uendelig række af udskiftelige tegn. Det er ikke en hær af løsrevne og moderigtige signifianter, der former sandheden i *The King of Comedy,* men filmen er afgjort en kritisk fremstilling af et skuespilsamfund, der udligner forskellen mellem drøm, fantasi og virkelighed, så Kierkegaards gamle billede bliver sat ind i en ny ramme: "Det hændte paae et Theater, at der gik ild i Coulisserne. Bajads kom for at underrette Publikum derom. Man troede, det var en Vittighed og applauderede; han gjentog det; man jublede endnu mere. Saaledes tænker jeg, at Verden vil gaae til Grunde under almindelig Jubel af vittige Hoveder, der troer, at det er en Witz".

## *Fantasten og skræmmebilledet*

Hovedpersonen i *King of Comedy,* Rupert Pupkin, er den monomant omnipotente fantast, der vil være underholdningskonge og derigennem være noget særligt for andre. Han drømmer om, at alle vil takke ham, fordi han kan give publikums liv mening. For at nå så langt vender han op og ned på alt, samtidig med at han ignorerer enhver modstand mod sin stræben - eneste undtagelse herfra skulle da lige være moderens formaning om at nå bussen.

Som i *Cape Fear* har vi en hovedfigur, der ser værre ud end den borgerlige og magtfulde mand, TV-komikeren Jerry Langford, som konfronteret med sit skræmmebilleder tvinges til at se ned i afgrunden for tilslut at blive pakket ind i gaze, som Skrigets Paul i *After Hours.*

Cady går tilslut under i *Cape Fear* - måske - , hvorimod Rupert sejrer og bliver større end sit idol. Han bliver en ny tids Gud - og hvilken? Barndommens bank, bræk og tilsidesættelser udgør komikerens ballast, hans sans for maskespil midlet, og hans triumf er, at sandheden om hvordan den almindelige mands navn kongeligt kan komme på alles læber, vil ingen tro på. Paradoksalt nok er det sådan, at Rupert bliver en del af mediemytologien, fordi den maniske mand opfatter sin omverden som en stor scene. Det tankevækkende for Scorseses tilskuer er, at figuren ikke kan adskille det private fra det offentlige rum. Ruperts projektionsstrøm er endeløs, ligesom han ikke kender til grænser. Dog kan den ny hero og martyr ikke leve uden en beundrende masse, et publikum, som gør det muligt at spejle sig og som kreerer de drømme, som eneren føler sig hjemme i. "In a very important sense, Rupert is no different from other Scorsese obsessives: he is a person in search of a home, stretched and contradicted by his need for a domestic place and a violence implicit in its narcissistic appropriations", som Timothy Corrigan skriver i sin gennemgang af filmen i A Cinema without Walls.

Lever og ånder Rupert i håbet om at blive et medium, en forløser, er *The King of Comedy* følgelig fyldt med det frelsende mediums udtryk, dvs med TV-klip og stillbilleder, så vi på den ene side får pointeret det mediefikserede. På den anden side tydeliggør Scorseses pseudodokumentarisme, sammenholdt med det vanligt ekspresssive filmsprog, at tilskueren skal have fiktionen ind under huden, akkurat som Cady i starten af *Cape Fear* går direkte ind i kameraet. Scorsese vil opsluge sin tilskuer, gå tæt på os, hvorfor han f.eks. i *Cape Fear* har et utal af billeder, hvor figurerne er lige ved at strejfe kameraet.

Et tilsvarende spil mellem reportagerealisme og suggesstiv montage er der i *GoodFellas,* hvor f.eks. stillfoto og travellings prætenderer at give mafiahistorien et dokumentaristisk skær. Samtidig med at vi på lydsporet hører periodens popmusik, præsenterer de to fortællere, Karen og Henry - der tit off screen bryder ind eller introducerer til det kommende - os for en række tableauer med et suspekt persongalleri, som på den anden side har været et hjem eller en stor familie og derfor sidder langt inde i sjælen hos de nu bedrevidende fortællere. Distancen til fortiden er udtalt, men prisen for den borgerlige tilpasning er sandelig høj. Henry har angivet sin fortids helte, ofret sig for ordenen, men det borgerlige martyrium huer ham ikke. Vi ser til slut Henry i slåbrok og sutsko, og han siger selv hvad det syn åbenbarer: Henry er blevet et nul. Hverken kriminaliteten, volden eller dens tilsyneladende modsætning: Tilslutningen til det borgerlige samfund, gør manden lykkelig. Selv om man er stoffri og de ydre rammer er i orden, bløder sjælen fortsat.

Specielt den sidste trediedel af *GoodFellas* er præget af stiltræk, der går i en anden retning end det udefra nøgternt registrerende dokumentaristiske. Scorsese bruger flere gange subjektive shot, og med hurtige kamerature forplanter Henrys paranoia sig til tilskueren.

Mellem de to poler svinger Scorsese. Han præsenterer på den ene side miljø og figurer i iagttagende former, og på den anden side ynder han mere suggesstive stiludtryk som håndholdt kamera, pointerende nærbilleder og en klipning, der gør det svært at bevare et køligt overblik. Denne æstetiske spredning kan velsagtnes fungere som belæg for den karakteristik som David Thompson og Ian Christie leverer i Scorsese on Scorsese: "Only with this insistence(:betoningen af at filmarbejdet skal være personligt, ES) on coherent authorship will it be authentic, demanding that the film-maker test every gesture and linereading against personal experience and emotion. Its techniques must be, above all, expressive, bending the spectator's eye and emotion to the filmmakers vision, however bizarre or removed from normal experience". Jeg ved ikke, hvor meget hold der er i at snakke om det autentiske i disse *King of Comedy*-tider (selv om *Who's That Knocking at My Door?* og *Mean Streets* skulle være nok så tæt på instruktørens egne erfaringer), hvorimod det giver raison at holde det ekspressive hos Scorsese for øje.

## *Storbyrejsen og den skødesløse konsum*

*After Hours* er blevet udnævnt til kultfilm, og T.Corrigan ser i A Cinema without Walls den uafbrudt kastrationstruede Pauls rejse gennem det mørke Soho som noget nær en ideel indføring i en moderne bymentalitet, "where individuals are all tourists in their own cities, trying to adopt a temporary home". Historien og filmen har en åben form, og det natlige mareridt kan få særstatus, fordi bymanden lærer at mestre udfordringerne: "He learns to give up old hierarchies and authorities and become himself an active cultist who can adopt to material circumstances". Og som Paul følger en egen logik bestemt af aktuelle og lokale situationer, mener Corrigan, at filmen tilvejebringer en hvirvlende effekt i tilskuerens bevidsthed. Endvidere hævder han: "Unlike with classical or modernist narratives, viewers of After Hours anticipate and find a series of disconnected and discrete situations that seem to parody (through Paul's own vision) an audience's antiquated need to connect times and places as a familiar place". Sandt nok, ligesom Corrigans morsomhed har noget for sig, nemlig at hvis man ikke er fra New York er *After Hours* en paranoid fantasi, mens byboere opfatter den som en dokumentarfilm.

Corrigan skal bruge Scorseses film til at demonstrere, hvordan mangen en moderne film har en åben struktur, som tilsvarer tilskuerens labile og decentrerede reception. En på en gang flygtig og reserveret, en blasert *glance aesthetics*, som følgelig gør filmkritikerens analysearbejde til en lidt penibel affære. For når værket ikke længere hypostaseres men konsumeres skødesløst, er det inderlig utidigt at næranalysere værket, som havde det en fiksérbar struktur. Konsekvensen af en receptionsæstetisk tilgang er nødvendigvis at nedtone den futile analyse, futil fordi det alligevel er omsonst at fable om en færdig og altomfattende værkanalyse. Det sidste synspunkt har meget for sig, men det betyder på den anden side at forskydningen fra værk til en tekst, der kan annammes, som man kvit og frit lyster, taber nogle vigtige sammenhænge. F.eks. mindskes glæden ved at forholde sig til noget fremmed og anderledes, når tilskuerens projektioner sættes i receptionsæstetisk system og endog bliver analysens fikspunkt. Fornøjelsen ved at underlægge sig et andet univers og prøve at lodde en anden verden går fløjten. Mister man respekten for et kunstværk bliver det sværere at blive klogere på verden, og man bliver blind overfor det fortrængte.

I Corrigans tilfælde er undladelsessynden mindre, men jeg vil mene, at *After Hours* er knap så diffus og episodisk, som den her bliver gjort til. I mine øjne er den endnu en allegori bygget over Kristu lidelseshistorie og endnu en gang fremstiller instruktøren mennesket som en Gud i ruiner. Manden falder og ledes ind i fristelsen af en smækker kvinde, der som Cady fabler om Henry Millers saftige historier. Selvkontrollen ryger, og så hjælper det lige fedt, at Paul idelig ser sig i spejlet. Hvad han ser er ingen skønhed og knapt den store Anden, sit bedre jeg. Snarere er det en variant af Kafkas Forvandlingen, en udvikling, der dog stopper, da Paul først får lov at hvile som et barn ved en kvindes bryst og derpå bliver pakket ind i kvindens skulpturelle blanding af penge, avisaffald og gips. Nok formår Paul at tilpasse sig de aparte omstændigheder, sig selv vil han dog finde, og påtage sig de andres synder vil han ikke. Men det ønsker hoben - og sådan er gud og hvermand i storbyen en potentiel lille Gud og syndebuk. Figurerne er masker for hinandens længsler, samtidig med at Paul, der med sine pæne manerer er lidt af en outsider i Soho, er en oplagt repræsentant for amerikansk middelklasses paranoia - eller er det bare Scorseses forfølgelsesvanvid, der er på spil ?

Psykoanalysen hævder, at der er en sammenhæng mellem paranoia og latent homoseksualitet. Der er masser af begge dele i Scorseses film, uden at jeg vil udnævne instruktøren til bøsse, eller sige at han lider af typisk arbejderklasseforskrækkelse. De første film, *Boxcar Bertha* i særdeleshed, er tværtimod indforståede portrætter af proletarer i drift, arbejdere og småforbrydere, der vil forbedre verden. Men paranoide skygger hviler tungt over filmene, måske fordi Scorsese altid laver kærlighedshistorier med figurer, der hjemsøges af uforløste og betændte drifter og svinger mellem erotomani, jalousi, storhedsvanvid og en modsat rettet selvudslettende attitude. Karaktertræk, der ikke passer til troens foreskifter - men nok er af denne verden - hvorfor det kristne martyrium, stigmatiseringen og korset byder sig som modbilleder til den moderne ulykke. Men hverken troen eller liderligheden kan frelse Scorseses figurer.

Sådan er realiteten, og sålænge den ser sådan ud, vil Scorsese blive ved med at lave film, for kunsten fungerer hos ham som talen i skriftestolen. Billederne er fordækte bekendelser og forsøg på at rense ud i en sjæl, som ser et helvede overalt.

Det er tilskuerne, der på præstens plads skal tage stilling til skæbnefortællingerne. Vi er næppe bedre end præsten er, og Scorsese taler næppe klarere, end vi ville gøre i skriftestolen. Men han er med garanti mere inderlig, mere intens i stemmen og har en højere røst, en større stræbertrang end de fleste.

# Den levende Marilyn

*I år er det 30 år siden Marilyn døde. Vi tegner et portræt af hende – og har desuden fornøjelsen af at bringe en række snapshots, der aldrig tidligere har været offentliggjort!*

*af Claus Kjær*

30 år er gået, siden hun døde. 30 år, som har bragt ca. 50 bøger om hende, 5 film om hendes liv, et utal af artikler, plakater, paraplyer, kalendere og armbåndsure med hendes billede. I 1991 kom Sam Stagg's bog *MM II, The Return of Marilyn Monroe,* som leger med tanken om, at Marilyn slet ikke døde den 5. august 1962, men at hun lever den dag i dag i New York. Tanken er fascinerende – specielt i lyset af, at hun på det nærmeste er mere i live i dag, end hun var da hun levede!

1950'ernes USA blev hendes årti. Hendes baggrund er så fortærsket, at jeg skal forskåne læseren for yderligere ynkelige detaljer, men blot fastslå at det var The American Dream Come True! Et årti starter ikke den 1. januar for så at stoppe den 31. december 10 år senere. 1950'erne havde aner langt tilbage i 1930' og 1940'erne, og 1960'erne slap da heller ikke umiddelbart 1950'erne. Ser man de to foregående årtier som det amerikanske samfunds barndom, hvor dels industrien grundlagdes og hvor 'børnesygdommene' (Depressionen) overståes, og 1960'erne som den modne, mere erfarne voksendom, så ser man 1950'erne som en overgangsperiode. Overgangsperioder kendetegnes ofte ved et ønske om at fastholde gamle værdier, men også søgen efter nye standarder og idealer. Der voksede en bevidstgørelse frem om, at 'The American Way', som den eneste rigtige, ikke holdt, og i 1960'erne stod det klart for ungdommen – i lyset af korruption og Vietnamkrig – at drømmen virkelig var forloren, og de gjorde oprør.

1950'erne og en ikke-kommunistisk urdrift.

Efter en hæslig 2. Verdenskrig, som på én eller anden måde havde grebet ind i næsten enhver amerikansk familie, voksede 1950'erne frem i troen på, at nu blev alt godt. De to supermagter, USA og USSR, havde stået sammen og besejret uhyret (Nazi-Tyskland). Denne forbrødring blev overraskende sat over styr, da supermagterne indlod sig på en koldkrig, som kun et vanvittigt våbenkapløb holdt i skak. Resultatet af de utallige atombombeøvelser og den konstante dundertale om kommunistiske invasioner førte kun en neurotisk dommedagsfølelse med sig.

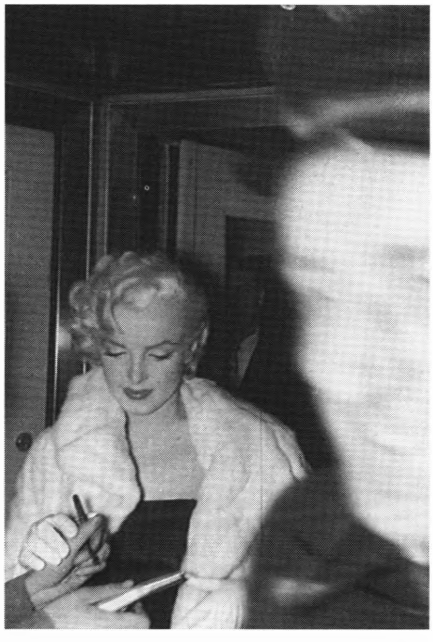
Det amerikanske samfund er neurotisk og pengestyret, og de antiradikale bevægelser, som havde ligget på lur siden 1920'erne, fik nu vind i sejlene. Senator Joseph McCarthy startede i 1950 en række senatsafhøringer af formodede kommunister og kollaboratører. McCarthy's endeløse anklager og rækker af tal virkede beroligende på en opskræmt befolkning, og skønt utallige rettergange – uden dommere og juryer – ikke gav nogen resultater, så var skrækken nok til at holde dem i gang. Et tyggegummifabrikat fik forbud mod at skrive, at USSR var 'verdens største land'!

Høringerne vendte sig hurtigt mod Hollywood, hvor man snarere angreb de personer som faktisk lavede filmene, end filmene selv. Det var faktisk vanskeligt at finde en film i begyndelsen af 1950'erne, som direkte opfordrede til rene Robin Hood-tiltag! Fandt man unåde for komiteerne, eller fastholdt man simpelthen sin ret til at nægte at besvare deres spørgsmål, risikerede man blacklisting

## *Sex!*

Midt i dette intellektuelt ufrie samfund, hvor konformiteten blev hyldet, havde man brug for en sikkerhedsventil, og man vendte sig mod en urdrift. Sexualiteten blev nærmest 'genopdaget'. I hvert fald blev den legitimeret til overflod. For første gang blev den ikke alene anset for 'smuk', men ligefrem 'sund'! Kinsey-rapporterne om amerikanernes sexuelle vaner, udkom i 1948 og 1953, og en 'er-vi-virkelig-sådan?'-generation fik travlt med at leve op til rapporterne. Sexskandalebladet 'Hollywood Confidential', udkom første gang i 1951, og i 1953 kom første nummer af 'Playboy'. Dets første playmate' var – naturligvis – Marilyn Monroe. Hun var på det tidspunkt det nye sexsymbol, og at de gamle kalenderbilleder (fra 1949)

*Side 27, 28 og 29: Private, ikke tidligere offentliggjorte billeder fra New York-årene, ca. 1955. Fra forfatterens samling.*
*Side 26: Howard Hawks' Foryngelseskuren med Cary Grant og MM.*
*Side 29: Billy Wilders Den søde kløe.*



kom frem i Playboy, kunne have betydet hendes karrieres død. Men Marilyn tegnede straks den 'nye' sexualitet ved at udtale, at hun ikke mente, hun havde gjort noget galt, og at hun i øvrigt havde manglet pengene. På det forargede spørgsmål, om hun da slet ikke havde haft *noget* på, svarede hun: 'Oh, yes – I had the radio on'! Med den blanding af uskyld og humor, nægtede hun at anerkende forargelsen. Hun vandt det amerikanske publikum – og grundlagde samtidig sin figur i dets bevidsthed.

Hun blev sammenlignet med 1920'ernes sexsymbol Clara Bow, med 1930'ernes Jean Harlow og Mae West (som hun da også delte personligheds- og karrieremæssige træk med), men hun viste sig hurtigt som sin egen og helt unik. Hun blev en del af folkebevidstheden – ja, næsten – underbevidstheden. Hendes sexualitet er kendetegnet af uskyldighed, og af at være hævet over moralsk vurdering. Sex med hende var ikke forkert, men derimod varmt og trygt og frem for alt – morsomt! Hun formåede faktisk at gøre grin med sexualiteten.

Hendes filmfigur er sødmefyldt, naiv, ufarlig og dog med en egen stolthed. En mystisk blanding af lille-pigen, klædt ud i sin mors tøj, og den livskloge kvinde med en veludviklet humanisme, og uden den kynisme som ellers kunne have beskyttet i Hollywood-junglen. Hendes krop var altid i centrum, og i filmene lever hun altid af den på en eller anden måde. Den er hendes umiddelbare eksistensberettigelse. Hun er fotomodel i *How to Marry a Millionaire* (Tre piger søger en millionær, 1953) eller TV-model i *The Seven Year Itch* (Den søde kløe, 1955 – den med risten!). I stort set alle de andre film er hun 'entertainer', og i *The Prince and the Showgirl* (Prinsen og korpigen, 1957) er hun simpelthen – SHOWGIRL! Hun optræder i alle filmene i en eller anden form for afklædthed. Kun i én film spiller hun en decideret ond kvinde – *Niagara* (1953). En rigtig Hollywood-femme-fatale – som planlægger mord på sin ægtemand. Destruktive (for mændene), selvbevidste kvinder, som trives med deres sexualitet, har aldrig været populære i Hollywood, og hun myrdes ca. 40 min. inde i filmen. Men inden da når hun dels at spille rollen til UG, og samtidigt *uden* at sætte sin sødme over styr! Lorelei Lee-rollen i *Gentlemen Prefer Blondes* (Gentlemen foretrækker Blondiner, 1953) er i bund og grund en utiltalende karikatur, men Marilyn formår faktisk at gøre hende helt menneskelig.

## *3. person*

Den tendens, der har været til at se Marilyn Monroe som det ansvarsløse offer for Hollywood umyndiggør hende nærmest, men selv brugte hun i lige så høj grad Hollywood. Faktisk havde hun en utrolig høj indflydelse på karrieren og 'image't'. Ikke alene havde hun en redigeringsklausul i sine fotokontrakter, som gav hende absolut sidste ord i hvilke fotos der skulle udsendes af hende, men hun havde fra 1955 også kontraktgarantier for hvilke instruktører, fotografer, manuskriptforfattere og medspillere hun ville have på sine film. Hun beskyttede meget bevidst sin karriere og hun vidste altid hvad der var præcist rigtigt for 'Marilyn Monroe', som hun i øvrigt ofte omtalte i 3. person. Det faldt hende ikke svært at adskille 'Marilyn Monroe' og den virkelige kvinde indeni. Under forarbejdet til *Some Like it Hot* mindede hun instruktøren Billy Wilder om, at 'du har jo Marilyn Monroe! Du må bruge hende'!, og en gang spurgte hun Lee Strasberg's datter Susan, mens de gik ubemærkede på Broadway, om hun ville se hende 'være hende'. Hun lavede en 'indre justering', og hun begyndte at stråle og blev pludselig genkendt. Noget tyder altså på, at det var en kvalitet, som hun bevidst kunne tænde og slukke for. Og det gør nærmest magien endnu større.

1950'ernes kvinder så ikke Marilyn som en truende rivalinde. De genkendte hendes afvæbnende sårbarhed og skyhed. Hun *legede* sexsymbol og filmstjerne, og det var fascinerende at være tilskuer til en drøm, der gik i opfyldelse. Hun inviterede til søsterskab og solidaritet, da den latterliggørelse og udnyttelse, hun var udsat for, var hverdag for kvinderne. Det spage oprør, hun gjorde mod stereotypen, ramte noget hos kvinderne. Hun blev både deres og de intellektuelles idol, og de flokkedes om hende. Digterne Karen Blixen, Carson McCullers, Edith Stitwell, Truman Capote og naturligvis Arthur Miller.

Det mandlige publikum blev i første omgang tiltrukket af Marilyns krop og sexualitet. I hovedparten af filmene lærer den liderlige mand faktisk en lektie om respekt, sårbarhed, humanisme, generøsitet og ærlighed, som f.eks. i *Bus Stop* (1956), *The Prince and the Showgirl* (1957), *Some Like it Hot* (Ingen er fuldkommen 1959) og *The Misfits* (De frigjorte, 1961). I første omgang opnåede hun den opmærksomhed og bekræftelse, hun tørstede efter, og der blev lagt mærke til hende, tør man nok sige. Det eneste, hun ikke opnåede, var *respekt.* Den fik hun til dels, da hun på toppen af sin karriere (efter indspilningen af *The Seven year Itch,* 1955) forlod Hollywood og sin kontrakt med studiet. Hun bosatte sig i New York, dannede sit eget produktionsselskab, gik i psykoanalyse, opsøgte datidens skue-

spillerguru Lee Strasberg på 'Actor's Studio' og giftede sig med den 'upopulære' *venstre*intellektuelle forfatter Arthur Miller. Hun udtalte gang på gang, at kvindens største rolle var hustruen, men hun modsagde det ustandseligt i sine handlinger.

Den 7. januar 1955 indkaldte hun til pressekonference, hvor hun annoncerede sit ønske om at forlade sexrollerne. 'Det er ikke nogen fristelse for mig at gøre det samme igen og igen. Jeg vil udvikle mig som menneske og som skuespiller'. På spørgsmålet om hvad der dog havde fået hende til at tage den beslutning, svarede hun: 'Seeing my own movies!' Hun satte alt på spil, og det bekymrede hende ikke det mindste. 'Jeg er ligeglad med penge. Jeg vil bare være vidunderlig!', fortalte hun en chokeret producer. Den slags kræver stort mod, og hun blev latterliggjort i pressen. Offentlige personer, som falder ud af den rolle, de har fået, har aldrig været populære hos pressen. Den forstod simpelthen ikke, hvorfor hun ikke bare forblev den, hun var. På det personlige og det karrieremæssige plan var oprøret tydeligt. På det mere politiske var det vagt og uartikuleret, men det *var* der!

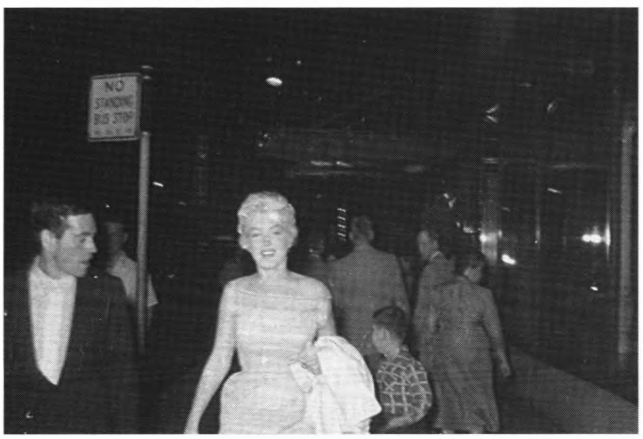
## *Marilyn lever*

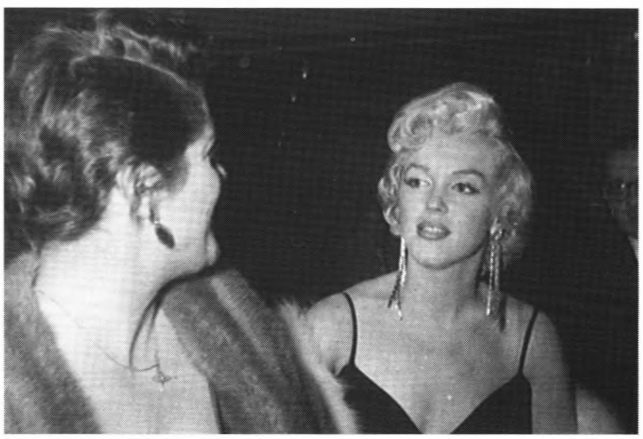
At Marilyn Monroe faktisk havde udviklet sig kunstnerisk, viste hun i *Bus Stop,* hvor hun gav et fintfølt, gennemført og nænsomt portræt af Cherie. Hendes præsentationer lå herefter bestandigt på vippen mellem det morsomme og det dybt patetiske, og altid med en timing som ikke blev overgået. Hun blev ikke uden grund sammenlignet med Chaplin. Interessant nok høstede hun mest anerkendelse fra Europa, hvor hun både fik den italienske og den franske Oscar for *The Prince and the Showgirl.* Herhjemme var Poul Henningsen tidligt opmærksom på hendes talent, og skrev bl.a. et digt til hendes hyldest. I USA fik hun kun i 1959 en Golden Globe for *Some Like it Hot,* mens hun aldrig blev nomineret til en Oscar.

Som symbol på den renfærdige, sødmefulde sexualitet og på frihedstrangen blev hun et foregangsfænomen for 1960'ernes ungdomsoprør og sexuelle frigørelse. Det symbol blev naturligvis opsummeret og forstærket i lyset af hendes død. Spekulationerne ville og *vil* ingen ende tage. Hun var så elsket, at der opstod en slags kollektiv dårlig samvittighed. Dertil kom spekulationerne om selve hendes død. Var det selvmord? Var det FBI? Hvad vidste Kennedy? Hvor *mange* Kennedyer var indblandet?

Hun betyder simpelthen så meget for så mange, at man nægter at acceptere hendes død. Går vi til f.eks. Frankrig eller Italien er hendes nærværelse næsten total, og hun indgår på snart sagt alle planer – i reklamer, på tændstikæsker, i barer, på frisørsaloner. Hendes legende har overlevet, mens andre bare dør hen.

Og hun *er* jo heller ikke død! Det symbol hun skabte er mere levende og mere flertydigt nu, hvor hun symboliserer frihedstrang, kvindelighed, livsglæde, tragik – ja, fortsæt selv. Hun er emne for nye kalendere og krus, samt for psykoanalytiske afhandlinger – altsammen på én gang. Og hun besad et mod, en humanisme, en professionalisme og en humor som gør, at Marilyn stadig lever.



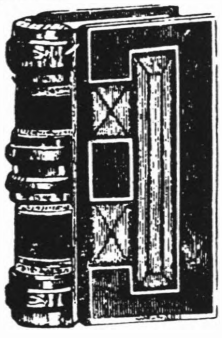



*De sidder netop og læser Kosmorama nr. 200! Trods skiftende format, udkommelsesfrekvens, redaktionel ledelse og ikke mindst tidsånd er bladet ufortrødent udkommet lige siden 1954 – adskillige gange hvert eneste år. Og det er jo ikke for at prale… men vi synes nu, at der er skrevet så mange tidstypiske, filmfanatiske, geniale, fantasifulde, uforståelige, morsomme, poetiske – kort sagt helt vidunderlige – bemærkninger i Kos. De følgende spalter er derfor tænkt som en hyldest til os selv – det manglede bare…*

**1954** *Nr. 1 lederen:*
'Der er altså brug for os, der er brug for en kreds, som ikke anser læserne af en filmartikel for idioter, men for voksne mennesker, der kan stave og lægge sammen.'

*Og det første nummer af Kosmorama lægger ud med en artikel af ingen ringere end Asta Nielsen, der bl. a. skriver:*
'Stumfilm, tonefilm, tredimensional film og fjernsyn – gennem årene er der gjort forbløffende tekniske opfindelser, men en opfindelse kan kun bringe en ide. At gribe denne og udvikle den kunstnerisk er forbeholdt enerne. Thi ide kan først blive kunst gennem ånd.'

**1955** *Kosmorama var fra starten ikke bange for kritik – men også først til at fremhæve egne dyder:*
'Kosmorama lægger meget stor vægt på at forsøge at være korrekt. (…) *Marguerite Engberg* udarbejder i øjeblikket et *Asta Nielsen*-index til et af vore kommende numre, og hidtil har hun brugt 12 timer på at kontrollere de oplysninger, der findes rundt omkring.' – *lederen, nr. 6.*



**1956** *Tanker om Fjernsynet:*
'Når jeg sidder og ser fjernsyn er min hjerne næsten tom, jeg er helt parat til at tro på fjernsynspersonlighederne, denne drømmeverdens elite og aristokrati. Jeg spørger ikke om, hvad de har ydet, hvilke reelle talenter de besidder. De er i hvert fald personligheder, medens jeg, som 'seer', en slave af skærmen, har lidet eller intet særpræg.' – *J.B Priestley, nr. 21.*

**1957** *Filmen var vist bedre end bogen…*
'(…) thi en kritik uden positivt engagement kan aldrig blive andet end intolerante og følelseskolde meninger. Ikke mindst derfor er det betydeligt mere givtigt at se een film af *Stevens* end at læse hundrede bøger af *Elsa Gress,* hvis man vil lære Amerika at kende.' – *Ib Monty, nr. 28.*

*Kort men godt?:*
'Interessen for kortfilmen skyldes ikke mindst, at den – om jeg så må sige – kan glide over i langfilmen.' – *Jean Beranger, nr. 31, 1957.*

**1958** *Dengang var der noget ved debat-siderne:*
'Red. Ulrichsen har saa omsorgsfuldt taget sig af min journalistiske opdragelse. Maa jeg til gengæld fortælle ham, at den til det uforskammede grænsende, ensidige og nedladende tone, der præger hans redaktion af Kosmorama har skræmt mange interesserede væk fra filmmusæet, hvis ide er sund, og hvis ellers dygtige ledelse kun skæmmes og skades af Kosmoramas langhaarede pseudo-intellektualitet. I al uærbødighed *Mogens Brandt'* – *og 'Red. Ulrichsen' var ikke sen til at replicere:*
'Med nogen munterhed har vi modtaget meddelelsen om, at Mogens Brandt hører til de intellektuelle.' – *nr. 38.*

**1959** *Ja, vi intellektuelle har mange problemer:*
'Herregud, om man laver en film om modstandsbevægelsen eller modeverdenen eller hekseforfølgelse i middelalderen kan jo være ligegyldigt, bare man vil noget med dem udover at få så og så mange cementpander lokket i biografen.' – *Klaus Rifbjerg, nr. 47.*

**1960** *Gid nogle flere havde det sådan:*
'Man skal kun lave film, hvis man absolut ikke kan lade være. En praktisk prøve kan dog anvises: Luk en filmdåse op og lad duften af film strømme ud. Blir man sanseløst beruset af denne duft, er man allerede halvt fortabt – resten går næsten af sig selv…' – *Jørgen Roos i nr. 49.*

**1961** *Et typisk instruktørportræt:*
'Han kom ikke med noget budskab. Hans film tyngedes ofte af litterært arvegods. Han var frem for alt romantiker, frydede sig over det makabre og det eksotiske, over de smukke helte og de forførende heltinder. Hans næsten barnlige glæde over de historier, han selv valgte at arbejde med, åbenbarede sig i rammende og smukt komponerede billeder. Der var over ham netop den særegne form for mangel på modenhed, der finder sin tilflugt i kunstnerisk skaben. Hans privatliv var næsten lige så romantisk som hans film.' – *Liam O'Laoghaire om Rex Ingram, nr. 55.*

**1962** 'Karakteristisk nok dyrkes eksperimentalfilmen da også idag med størst talent i den mest bagstræveriske af alle filmtyper: reklamefilmen.' – *John Ernst, nr. 58.*

**1963** 'Man har indtrykket af, at den stjernefan, der skjuler sig i selv den lærdeste og strengeste 'filmologs' hjerte, frister en temmelig underkuet og skyldbevidst tilværelse. Alle ved jo, hvor håbløst det er at føre en saglig og objektiv diskussion om en filmstjernes kvaliteter, en kendsgerning, der dog ikke afholder unge, seriøse filmentusiaster fra at mund-hugges lige så heftigt om Lee Remicks 'appeal' som om eksistensen af et metafysisk-religiøst tema i Hitchcocks produktion.' – *Morten Piil i nr. 63.*

**1964** *Alle disse alenlange referater:*
'Forbyttede grevebørn har hyppigt været et yndet divertissement for alle os, der blot fik en forkert seddel om benet på klinikken, og mere er der ikke at sige om historien.' – *Poul Malmkjær om Tony Richardsons Tom Jones, nr. 66.*

**1965** *Fra en instruktørs dagbog:*
'Fra et professionelt synspunkt er jeg utilgivelig, jeg burde kende flere film, jeg burde gå i biografen hver dag. Jeg ved, det er slemt, men jeg foretrækker en rolig hjemmeaften med en flaske whisky og nogle venner...' – Bunuel, nr. 69.

**1966** 'Når jeg optræder så kort i mine film, som jeg gør, er det for at undgå 'the indignity of being an actor'. Nogle skuespillere er måske nok lidt mindre kvægagtige end andre, men kvæg er de nu alle sammen. I *Torn Curtain* har jeg Paul Newman i hovedrollen. Han er sådan en 'method'-skuespiller, De ved, der 'reagerer' hele tiden, og så sker det uafladeligt, at han 'reagerer' i en anden retning, end den han skal, og så må tingene tages om. Men jeg slap da for Marlon Brando. Der sagde jeg nej. Jeg begriber ikke, hvad Chaplin ser i ham.' – *Interview med Hitchcock himself! Nr. 77.*

**1967** *Ved et redaktionsskifte:*
'Det har ikke været så nemt endda, for mange unge talenter er for modløse (...) Men det er dog heldigvis blevet til et par stykker, og heldigvis netop de folk, som synes at skulle danne kernen i en videre fornyelse af dansk filmkritik. En enkelt af disse nye kritikere omfatter vi med særlig beundring; det er ham, der beskrev os som ubekymrede fars sønner uden kendskab til livets hårdhed. Underligt, men hvor vidste han nu det fra?' – *Jørgen Stegelmann, nr. 80.*

**1968** *Vietnamkrig og ungdomsoprør – Kosmorama bringer rundbordssamtale om Jean-Luc Godards Week-end:*
*Anders Bodelsen* 'Men mener du ikke, at Godard kommer til at mistænkeliggøre vietcongerne, når han blander dem sammen med kannibalistiske hippier. Er det ikke at undervurdere Vietcong?'
*Niels Jensen* 'Jeg kan fortælle, at jeg havde nogle kinesere og Mao-folk med inde og se filmen, de var fuldstændig lamslåede.'
*Chr. Braad Thomsen* 'De maoister, jeg har set filmen sammen med, hader da også filmen, men det er fordi de mangler en eller anden dimension(...)' – *osv., osv.*

**1969** *Ved et redaktionsskifte taler Henrik Stangerup i en leder om alt det Kosmorama er – og ikke er:*
'Der er dem, der har beskyldt os for at være højrøvede. Det er mest ude i provinsen(...) Nå, nu begynder vi at snakke alt for meget om os selv. Vi skulle nødig ligne Vindrosen.'.

**1970** *Nr. 100 blev fejret med et indblik i 'vor helt egen verden' – dansk filmkritik:*
'Ofte føles tidspresset, når man skal skrive en anmeldelse på 14 minutter som en belastning. Men i de fleste tilfælde er det nok et spørgsmål, om anmeldelsen ville være blevet bedre, hvis man havde haft tid til at sidde og nørkle over den i timevis.' – *Ib Monty om dagbladskritik.*

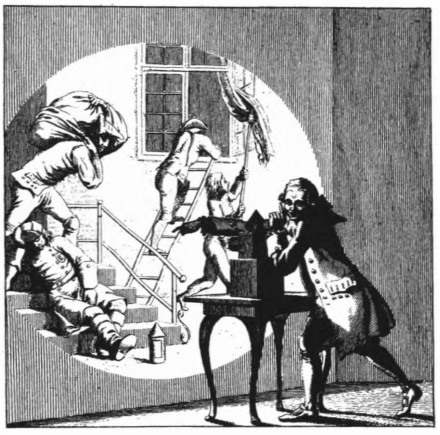
**1971** *Det har vi da vist ikke set meget til siden...*
'Der er forskellige steder eksperimenteret med TV for blinde på en sådan måde, at billedimpulserne via et antal stimulatorer overføres til den blindes optiske nerve (...) En prototype vil være klar til brug allerede i indeværende år. Næste trin vil være at konstruere et eller to kameraer, der er så små, at de vil kunne lade sig indoperere i det menneskelige øje. En sådan model vil efter beregningerne ligge klar inden for de næste 10 år.' – *Claus Ib Olsen i artikel om 'Kasette-revolutionen' i nr. 101.*

**1972** *Søren Kjørup:*
'Mon ikke de film man holder mest af er dem der virker som de største intellektuelle og følelsesmæssige udfordringer på en? De behøver ikke være uplettede 'mesterværker', behøver ikke være blandt dem man ville anerkende som 'de bedste' man har set.' – *indledning til artikel om Kjørups Favorit film, nr. 112.*

**1973** *Such Good Friends:*
'Otto Preminger, der for en del år siden blev både dyrket og overvurderet af både Cahiers du Cinema og Movie, har i sine bedste film formået at skildre diverse miljøers overflade med en vis vulgær vitalitet.' – *Per Calum, nr. 113.*

**1974** *Ingen roser til dansk film.*
'Meget, meget værre er det at filmen forekommer mig at være befængt med en følelsesmæssig afstumpethed der oftest giver sig udtryk i en svælgen i modbydelighed (i enkeltheder, i menneskeopfattelse, i samfundsopfattelse), men som undertiden også slår over i vulgær sentimentalitet.' – *Søren Kjørup om Nitten Røde Roser, nr. 123/24.*

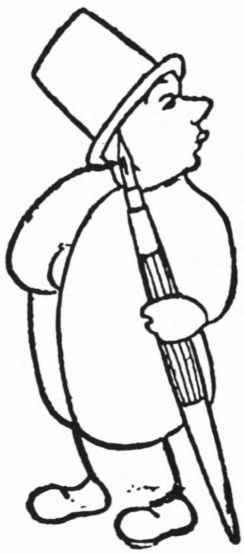
**1975** *Og så blev der jo diskuteret filmsemiologi:*
'Som sagt er jeg ked af, at Søren Kjørup vil gøre filmsproget til et sæt semantiske koder med arbitrære betydninger, når det så evident strider mod vores almindelige erfaringer vedrørende filmsproget.' – *Peter Schepelern, nr. 128.*



**1976** *Leif Panduro om Where's Poppa?*
'Det er jo en sørgelig historie. Og den er sindsoprivende grinagtig. I virkeligheden er en god farce en tragedie der er vendt 180 grader.' – *nr. 132.*

**1977** *Ja, hvor glider vi hen, når end ikke bogen er bedre:*
'Den alvorligste indvending mod filmen er imidlertid den samme, som man rejser overfor bogen: det hænger ikke rigtig sammen. Måske skulle bogen have været splittet op i to eller tre romaner.' – *Ib Lindberg, nr. 135.*

**1978** *Et lille kursus i filmvidenskab:*
'Filmforståelsen får virkelig luft under vingerne, når det viser sig hvor kompliceret og hvor enkelt det på samme tid går for sig.' – *Jesper Tang, nr. 140.*



**1979** *Om krig og krigsfilm:*
'Måske glimter under uvirkelighedens og frygtens aske en sjælden gang den diamant, som er længslen efter en anden virkelighed. En vens spil på et klaver kan stilne den larmende ølgemytlighed for en tid, og nationalsangen efter en soldaterbegravelse er ikke bitter ironi, men et afmægtigt udtryk for længslen efter the promised land, hvor menneskene selv kan vælge deres roller.' – *Niels Jensen, nr. 142.*

**1980** 'Hvadenten han befinder sig foran eller bagved kameraet, kan Sylvester Stallone ikke frakendes flair for den slagkraftige visuelle effekt. Til gengæld bekymrer han sig ikke om de finere nuancer...' *Ebbe Iversen, nr. 146.*

**1981** *Ham kender jeg...!*
'Den let alkoholiserede forfatter er den typiske kynisk-intellektuelle, der elsker at hade at skrive. Han længes efter et antirationalistisk element i samfundet og bebrejder verden, at den styres efter benhårde love' – *Jan Kornum Larsens anmeldelse af Tarkovskijs Vandringsmanden, nr. 155/56.*

**1982** *Snydt igen...*
'Her troede man, at det udvandede og nedtrådte fænomen i dansk film, folkekomedien, omsider var afgået ved en velfortjent død og lå velforvaret i sin grav.' – *Asbjørn Skytte, nr. 162.*

**1983** *Film og livsglæde:*
'Måske udødeliggør kunsten ikke, men den kan i hvert fald tjene de endnu levende til oplevelse, inspiration og perspektivering af dette underfulde liv på jorden.' – *Dan Nissen, nr. 166.*

**1984** *Rapport fra Cannes:*
'Virkeligt gode, virkeligt dårlige film er en mangelvare, og når jeg tænker på, at jeg vist slæbte mig igennem Marta Meszaros koksgrå *Naplo,* mens zombierne steppede i et tilstødende screeningrum, kan jeg godt ærgre mig.' – *Jørgen Oldenburg, nr. 168.*

**1985** *Hurra for Marguerite og det museale:*
'Kopierne var på 2210 meter og gik gennem censuren uden nogen form for beklipning. Urpremieren fandt sted i Paladsteatret, den 21. april 1928, klokken 20.15. Paladsteatret, eller som det hed dengang i folkemunde: 'Filmens kongelige Teater', var dengang byens fornemste biograf.' – *fra Marguerite Engbergs beretning om den 'genfundne Jeanne D'Arc'. Nr. 171.*

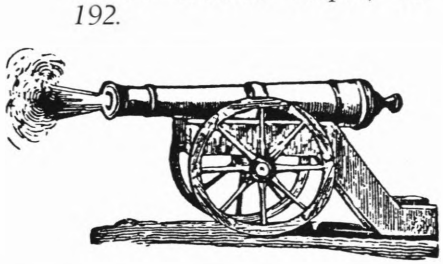
**1986** *Øv-bøv!:*
'Jeg synes *Barndommens Gade* er blevet en pæn og nydelig damefilm – og øv for det.' – *Lene Nordin, nr. 178.*

**1987** *Ingen grund til panik:*
'Nye læsere kan begynde her. For selv om det ovennævnte ikke er helt i skoven, så er det heller ikke hele sandheden.' – *Kaare Schmidt, nr. 181.*

**1988** *Brando vender tilbage:*
'Medens Marlon Brando siden Dommedag nu og The Formula har nydt tilværelsen, har filmpublikummer overalt i verden kunnet nyde fraværelsen. Men efter et strengt helseprogram er den snart 65-årige Brando igang igen, hans første projekt lader ikke til at udmærke sig ved sin lødighed.' – *Peter Risby, nr. 184.*

**1989** *Godt spørgsmål:*
'Men hvis Casablanca ikke er fuldblods camp, hvorfor synes vi så, den er så vidunderlig?' – *Eva Jørholt, nr. 189.*

**1990** *Det' Camp – det' Carl:*
'Jeg under af ganske hjerte Filmmuseets publikum den hallucinerende og totalt surrealistiske oplevelse, det er at kæmpe sig igennem filmen fra ende til anden på en enkelt forestilling (ca. 240 minutter).' – *Carl Nørrested om sin favoritwestern Phantom Empire, nr. 192.*



**1991** 'Mandekønnets evigtgyldige dilemma mellem romantikken og begæret, søgt filmisk fremstillet i et udtryk, hvor billederne tøver, menneskene tøver og alt i det hele taget ånder af tvivl og handlingslammelse i en sådan grad, at man som tilskuer får lyst til at træde ind i filmen og ruske voldsomt i hovedpersonen, denne knudemand, der lader sig selv græde gennem den lyttende kvinde, og få ham til at vende blikket fremad istedet for selvpinerisk at blive ved at drømme i natten' – *Kassandra Wellendorf om Epilogue, nr. 196.*

**1992** '– I dag er der mange avantgarder, i det store hele lige så mange som der er seriøst virkende, eksperimenterende billedkunstnere og filmskabere. Har kunsten en sag i dag, så er den flyttet tilbage til værket. Såfremt den ellers nogensinde fik forladt det.' – *Carsten Juhl, nr. 199.*

*Citat-kavalkaden er udarbejdet af Maren Pust.*

# Film har format

*Så sidder man der igen, skruet ned i plydset med kold sved på panden, opslugt af filmens illusion, der ikke stopper ved billedkanten – som dog alligevel styrer det hele. Det er altsammen et spørgsmål om format.*

*af Kaare Schmidt*

Et tog drøner lige frem imod mig. Jeg møver selvfølgelig af banen. Det samme gjorde publikum ifølge overleveringen ved de første offentlige filmforevisninger i 1895-96, hvor toget var oppe på et lærred. I vild panik.

Tilskuerne blev fanget af filmens virkelighedsillusion, dens lighed med den ydre og fysiske og levende verden. Når man har set det et par gange, har man vænnet sig til illusionen. Så flygter man ikke fra toget, men styrter derimod ind i biografen. Billetprisen betales for at opleve frygten for toget. Man har lyst til at dyrke en illusion i stedet for at flygte fra en.

Det er da også en anden illusion. Naglet til sædet opleves det truende tog som et mareridt. Det er illusionen af en indre psykisk og levende verden, hvor filmen ligesom drømmen fungerer ukontrollabel og irrationel. Den har ingen fysisk eksistens og kan derfor heller ikke påvirkes fysisk. Der er ingen vej tilbage, man er psykisk underlagt dens påfund. Det er filmens indre virkelighedsillusion.

### *Billedet*

Havde filmen ikke udviklet sig fra Lumières ene faste totalbillede med toget, der kører ind på stationen, så havde dens æstetik ikke været så forskellig fra fotografiets. I det virkelighedslignende billede dannes et rum inde i billedet som fremhævet kontrast til det, der ligger udenfor. Billedet fungerer metonymisk.

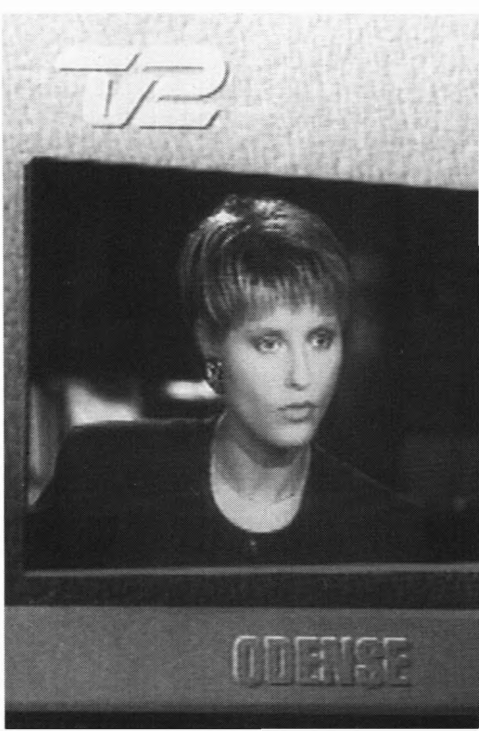
En anden historie fra filmens barndom, bragt til torvs af filmteoretikeren Bela Balasz, fortæller om pigen, der lige er kommet ind med 4-toget, ser film for første gang, og tror, at en person i nærbillede er blevet savet over. Det samme gælder et portrætfoto, hvis ikke erfaringen automatisk tilføjer det 'manglende', så vi selv tænker os til den hele person. Det gør vi så.

I indstillingen med toget forlængede tilskuerne selv skinnerne ud ad billedet. Og i modsætning til fotografiet måtte de forvente, at toget ville fortsætte sin bevægelse ud i det rum, de selv tænkte sig til. Spændingen blev dermed dannet af kontrasten mellem det, der ses i billedet, og det, der ligger udenfor. Denne kontrast kom til at danne grundlag for udviklingen af filmens fortælleform.

### *Formatet*

Kontrasten opstår med begrænsningen i billedets fysiske virkelighedsillusion. Jo mere komplet, den er, des mindre er der at tænke på, og jo mere, der mangler, des mere er der at tænke sig til.

Derfor har mange teoretikere og kunstnere lige siden filmens tidlige år bekæmpet tekniske forbedringer – tale, farver, bredformat m.v. Sådan noget blev set som knæfald for den elementære virkelighedsillusion, som filmen fik fra fødslen, og som i



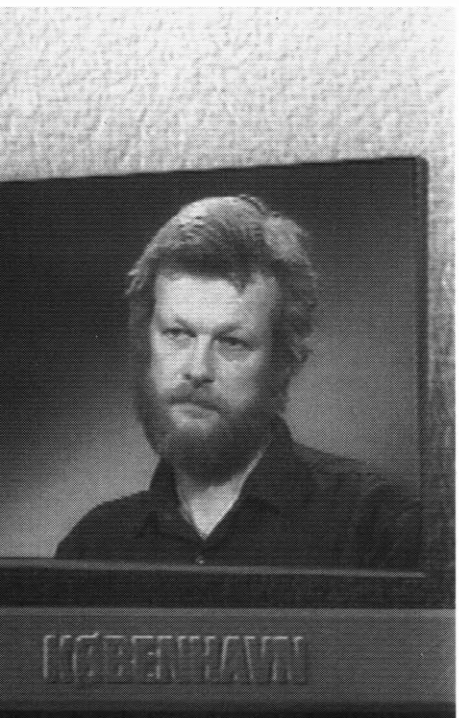
sig selv kun giver virkelighedsefterligning og ikke kunst.

Selv om der er noget om snakken, så er dog en alt for primitiv opfattelse. Jo mere man kan, des flere muligheder har man. Jo mere præcist virkeligheden kan gengives, des flere virkemidler er der og dermed også flere muligheder for at bryde den fysiske illusion og udfolde den psykiske, den tanke- og følelsesmæssige.

Indtil 1950erne blev benyttet det næsten kvadratiske format, som blev overtaget af TV. Dette gamle normalformat er et kompromis mellem virkelighedsillusionens forsøg på at dække synsfeltet, som er bredere end det er højt, og det primære motiv, mennesket, som typisk ses i den lodrette stillings højformat.

Allerede 1896 afprøvedes systemet Chineorama med lærederet i en cirkel omkring tilskuerne. Det blev senere genoptaget som Circlorama, der siden 60erne har kunnet opleves bl.a. i Disneyland, f.eks. i en film med kameraet på en brandsprøjte for fuld fart gennem San Franciscos søsyge gader. Cirklen dækker både synsfeltet i bredden og det, der ligger uden for ethvert fladt billedes ramme, så tilskueren ved at dreje hovedet selv kan vælge, hvad der er værd at kikke på.

I de moderne Ommimax og Imax gælder det derimod højden, hvor man tilbagelænet ser filmen på en kuppel (Omnimax) eller et flat lærred (Imax), som tårner sig op over tilskueren, og hvor man ikke bør dreje hovedet til siden, hvis illusionen skal holdes. Omnimax findes i Planetariet i København og bruges til naturfilm, rejsefilm og lignende, ligesom Imax og Circlorama. Det samme blev Cinerama fra 1952 med tre fremvisere og buet lærred i en halvcirkel omkring tilskuerne, indtil de to første – og sidste – spillefilm i systemet i 1962. Den ene, superwesternfilmen *Vi vandt vesten,* havde imponerende scenerier, men handlingen foregik ligesom stumfilmens tidlige storfilm i tableauer, kædet sammen af en fortællerstemme og næsten uden nærbilleder (på en TV-skærm er personerne så små og fjerne, at det er svært at finde ud af, hvem der er hvem).




*Der klippes fra billedet side 34 til ovenstående så de følger efter hinanden på lærredet foran tilskueren. Tilskueren flytter dem i tankerne ud til siden og drejer dem, så de får front mod hinanden og deres øjne mødes (det kan gøres her ved at bøje venstre og højre side). Fra Victor Flemings Borte med blæsten (1939) med Clark Gable, Vivian Leigh og Lesley Howard.*
*Nederst er en ny version, hvor to billeder, der ellers ville være klippet mellem, er placeret skråtstillet i samme fælles billedramme for at vise øjenkontakt. De to personer er placeret i TV 2-studierne i hhv. Odense og København. Fra TV 2s Nyhederne.*

Det gav en tredimensionel illusion i den dengang ombyggede og nu hedengangne biograf Kinopalæet i København. Egentlige 3-D film, hvor man skulle bruge briller med forskelligt farvede glas til at adskille filmens to billeder, der for vore to øjne giver rumvirkningen, blev brugt til en række spillefilm 1953-54 og enkelte senere. Hvad enten det opnås på den ene eller den anden måde, så ophæver 3-D effekten den begrænsning i illusionen, som det almindelige filmbillede har. Det ophæver imidlertid også filmens hævdvundne måde at fortælle på. Den udspringer nemlig af formatets begrænsning af den fysiske illusion.

Formatets forhold mellem højde og bredde danner billedet som en præcist afgrænset flade, hvor man som i en kukkasse kan se ind i et rum. Det kan fortsætte i dybden eller stoppes af elementer i billedet, f.eks. en væg, eller med kameraet, bl.a. med fokusering, f.eks. uskarp baggrund eller teleeffektens 'flade' billede. Under alle omstændigheder dannes rummet som en illusion i fladen, der stopper ved billedkanten. Hvad der ligger uden for den, må man gætte sig til. Det er dette gætteri, der bruges til at fortælle noget mere end det umiddelbart synlige og dermed også noget andet end det, vi umiddelbart kan iagttage.

## *Klippet*

De levende billeder er ikke kun levende, fordi personer og ting bevæger sig i billedet, men også fordi billedet selv bevæger sig. Personer kan gå ud ad billedet, og filmen kan straks fortælle, hvor de gik hen ved selv at følge efter.

En tredie historie fra filmens barndom fortæller, at Méliès opdagede klippet, da han en dag tilfældigt holdt op med at optage med kameraet og lidt efter begyndte at optage igen: På filmen skiftede situationen som ved ren magi. Denne filmens

magi var det, D.W. Griffith perfektionerede i 1910erne. Hans indsats lå først og fremmest i at styre det, der lå uden for billedet, og dermed at skabe bestemte forventninger hos tilskueren.

De første klippede film fulgte en lineær fysisk handling – fra tanken om togets bevægelse ud ad billedet til at vise, hvor det så kørte hen. F.eks. den tidligere løbefarce, som typisk starter indendørs i noget, der svarer til en teaterdekoration og derefter med sneboldeffektens stigende kaos følger en vild jagt gennem gader og stræder. Næste indstilling følger op, hvor foregående slap, så handlingen hænger fysisk sammen i den rumlige kontinuitet.

Den lineære rumlige kontinuitet er den simpleste form for klipning, og den viser det samme, som man senere fandt ud af at vise med en anden form for bevægelse af billedet: det kørende kamera. Med bagklogskabens logik kan man undre sig over, hvordan man fandt på at flytte kameraet m.h.p. klipning, før man hittede ud af at bevæge det, mens man optog.

Det var formentlig, fordi man i starten hentede sine ideer fra fotografiet og teatret, hvor klippet svarede til sceneskift, og filmen blot evnede at skifte scene hurtigere og dermed oftere, så billedskiftet blev selvstændigt fortællende og forløbets drivkraft. Kameraet blev oprindelig flyttet af nød, da filmen nu engang kunne vise verden uden for scenen og studiet – men til gengæld så selv måtte flyttes hen, hvor tingene skete i virkeligheden (nyhedsfilm, dokumentarfilm) eller skulle ske ved locationsoptagelser. Under alle omstændigheder var klippet løsning på spørgsmålet om, hvad der lå uden for billedet – man klippede til det og kunne dermed rent filmisk danne et elementært begivenhedsforløb.

Denne kontinuitet betyder, at et forløb splittes op på en række billeder, som tilsammen svarer til det, man i princippet kan vise i et stort totalbillede – f.eks. en teaterscenes rum, som så er delt op i detailbilleder. Den continuity, Griffith berømmes som opfinder af, er imidlertid noget helt andet.

## *Continuity*

Edwin S. Porters 6-minutters *Det store togrøveri* fra 1906 regnes for en af de allerførste rigtigt fortællende film, fordi den bryder det lineære rum ved at skifte mellem forskellige deltagere i handlingen, bl.a. fra togrøverne, der flygter, til sheriffen, som underrettes i saloonen og optager forfølgelsen med en posse. Her skiftes fra et sted til et andet, og de bindes kun sammen af handlingen, ikke af rummet, hvor tilskueren selv må tænke sig til, hvor langt der er mellem forfulgte og forfølgere. I Porters film er det blot uklart, men hos Griffith bliver det med krydsklipningen til det egentligt spændingsskabende.

I krydsklipning mellem skurken, der nærmer sig heltinden, og helten, som haster til undsætning i hver sine billeder styres tilskuerens uvidenhed om afstanden imellem personerne – det, der ligger udenfor billederne – og dermed forventningen til, hvordan det skal gå. Tilsammen danner billederne et større og sammenhængende fysisk rum, som i princippet godt kan vises i et stort totalbillede. Men ikke uden at pointen ryger. For den ligger i, at vi ikke har overblikket over sammenhængen i det fysiske rum. I stedet er med de fysiske delrum skabt et psykisk rum, kun bundet sammen af handlingselementernes indbyrdes forbindelse. Og den forbindelse er ikke noget, der ses. Skurken kunne jo være på vej i kirke, helten vil ikke gå glip af reklamerne i biffen, og heltinden er i en helt anden verdensdel.

Det er ene og alene klipningen, som fortæller, at der er en forbindelse mellem aktørerne. I stedet for en direkte rumlig kontinuitet er skabt en rent tidslig kontinuitet, hvor klipningen danner indtryk af, at handlingerne i de uforbundne rum ligger direkte tidsligt i forlængelse af hinanden, og dermed er handlingsmæssigt sammenhængende. Continuity er illusionen af direkte fysisk forbindelse mellem ting, der reelt er fysisk afskilt fra hinanden.

Denne illusion er forudsætningen for indklip af nærbilleder, som er helt afgørende for den filmiske fortælleform.

## *Nærbilledet*

Nærbilledet fortæller noget psykologisk ved at fremhæve (forstørre) detaljen. Når nærbilledet klippes ind i forløbet, trækkes detaljen ud af rummet og afbryder den rumlige kontinuitet. Det lineære handlingsforløb brydes for at kunne fortælle noget nærmere om et element i det.

Samtalen er en almindelig situation, som i reglen fortælles overvejende i nærbilleder. Ansigterne fortæller (som sjælens spejl) om personerne hver for sig, mens sammenklipningen giver syntesen. Den rumlige forbindelse oplyses sædvanligvis med totaler og/eller twoshots, men fastholdes og kan også etableres med personernes blikretninger.

Blikretning svarer til bevægelsesretning, som skaber indtryk af, at Lumières tog vil køre tilskueren over, og at de elskende, der i hvert sit billede løbet i hver sin retning, sluttelig vil mødes i samme billede. Blik- og bevægelsesretning henviser til noget uden for billedet, som viser, hvor tingene i det følgende billede befinder sig. På den måde styrer filmen tilskuerens forventninger, så man selv danner det rum, som ikke ses. Rummet kan være geografisk – hvor er hr. og fru Olsen i stuen, hvor langt er helt og skurk fra hinanden? – og som et tænkt rum kan det samtidig eller i stedet være psykisk. Et indre rum.

## *Det indre rum*

Blik- og bevægelsesretning danner continuity mellem fysisk adskilte elementer i et indre rum. Dermed ophæves den geografiske begrænsning af handlingen, der ligger i lærredets (eller TV-skærmens) placering på et afgrænset stationært sted. Tilskueren kikker i en retning hele tiden, men ser ting, som ligger i helt forskellige retninger. Disse ting placeres i det tænkte rum i deres indbyrdes forhold.

F.eks. samtalens to personer. De ses i et totalbillede overfor hinanden med øjenkontakt. Som sådan er de i dybden i det rum, vi kikker ind i på lærredet, ligesom hvis de stod på en teaterscene eller ude i virkeligheden. Så klippes til nær af person A. Hun kikker nu ud mod os i salen og ses dermed nogenlunde, som person B ser hende. Dog ser hun en smule mod højre ud af billedet, hvor hun har øjenkontakt med B. B må altså befinde sig bag vores højre skulder. Vender vi os om for at se, hvordan det går med B? Nej, vi venter på klippet. Her ser B også ud mod os, blot en smule mod venstre.

Vi benytter blikretningerne til at placere A og B overfor hinanden i det forstørrede rum, som svarer til personernes størrelse i nærbillederne. Overfor hinanden og foran os må de anbringes h.h.v. til højre og til venstre for lærredet, f.eks. på biografens sidevægge i den afstand, som øjnene (og evt. stemmebrug) viser. Rummet fra totalbilledet er nu er-

stattet af de synlige rum, der går ud til siden bag hver person, og det tænkte rum, som ligger mellem personerne, så det samlede rum danner en halvcirkel.

Er personerne længere fra hinanden end berøringsafstand, kan de ikke i nærbillede (twoshot) være inden for normalformatets billedramme. De kan ses samtidig i dybden med den enes ansigt og den andens nakke (over the shoulder-shot). Men når begge ansigter skal ses, må det ske i bredden, hvor der enten må panoreres eller klippes. I bredformat kan personerne derimod placeres i den naturlige snakkeafstand ude i hver sin side af det bredere billede. Og i cirkel eller halvcirkel (Cinerama, delvis CinemaScope) formater kan personerne placeres i billedet på samme måde, som vi i klipningen tænker os til deres placering på biografens sidevægge over for hinanden.

Bredformat kan dermed i et billede vise samme fysiske rum, som kræver klip (eller pan) mellem to billeder i normalformat. Med klippet bestemmer filmen, hvem vi skal se på, mens bredformatbilledet overlader det til tilskueren at vælge. Der fortælles dermed to forskellige ting. Klipningen er mere påpegende, men da vi ikke ser den anden person, overlader den alligevel samtidig mere til fantasien (hvis det vel at mærke udnyttes). I den forstand fortæller kamerabevægelsen (klip, pan) mere og er dermed mere avanceret, så udviklingen burde være gået fra bredformat til normalformat. Da det gik omvendt, kan bredformat opfattes som et tilbageskridt. Det er imidlertid ikke tilfældet. At bredformat kan fortælle mere inden for billedet er kun et handicap, hvis det blokerer muligheden for også at fortælle uden for billedet. Men da bredformat i modsætning til 3-D har en lige så præcist afgrænset flade som normalformat, så har det i stedet udvidet fortællemulighederne. Her behøver man ikke klippe af nød – som det f.eks. sker i de fleste TV-produktioner – men har valget, og kan således fortælle mere med klip eller pan, fordi de danner kontrast til muligheden for at holde handlingen inden for samme billede.

Det tænkte rum er geografisk sammenhængende i kraft af blikretningerne. Men det er samtidig et psykisk rum, hvor vi gennem indholdet i As billede opbygger en forventning til Bs reaktion, fordi den p.t. er usynlig. På den måde spænder klipningen hele tiden tilskuerens forventninger. Den manglende psykiske information tvinger os ligesom det ovennævnte manglende fysiske overblik til konstant at digte med i de uforudsigelige skift mellem ydre og indre virkelighedsillusion, geografisk konstruktion og psykisk fortolkning og indlevelse i tanker og følelser.

Billedet fungerer og dermed ikke kun metonymisk, men også metaforisk som billede på abstrakter og fornemmelser (helt bortset fra de metonymer og metaforer, som kan være i de konkrete billedelementer).

## *Billedformatet*

Foruden udvidelsesmulighederne i forhold til fotografi og teaterscene var klipningen også inspireret – måske endda fremtvunget – af en mere nærværende faktor, filmbilledets egne begrænsninger. Den helt tidlige filmteknik gav en noget grødet billedopløsning, og sort-hvid film indeholder kun en brøkdel af de detaljer, som farvefilm kan vise, og som har udvidet billedrummet ganske væsentligt (foruden det metaforiske og stemningsskabende). Desuden var der den manglende synkronlyd, især talen, som man måtte kompensere for ved at fortælle mere i det rent visuelle.

Også i billedformatet havde filmen et oplagt handicap i forhold til foto og maleri, som naturligvis bruger det format, der i hvert enkelt tilfælde er bedst egnet til motivet og ideen – højformat, bredformat, stor eller lille størrelse. Filmbilledet blev derimod allerede fra starten af praktiske grunde standardiseret. I stumfilmen var forholdet mellem højde og bredde 1:1,33. Tilføjelsen af talefilmens lydspor på strimlen gjorde billedet smallere, men det blev der kompenseret for ved at skære lidt af top og bund, så normalformatet blev 1:1,37. Fra 50erne kom forskellige bredere formater til, og siden 60erne er det hyppigst brugte widescreen på 1,66:1 (Europa) eller 1,85:1 (USA).

Det gamle normalformat begrænser mulighederne for at følge de almindeligvis vandrette bevægelses- og blikretninger inden for det ubevægelige totalbillede, som filmen startede ud med. Selv om udviklingen ikke følger logikken, er der en vis logik i, at man fandt på at klippe sig ud af problemet. Og at klipningen på ingen tid etablerede en helt ny udtryksform og kunstart virker også logisk, når man overvejer alternativerne. Superformaterne med 3-D virkning blev ikke uden grund begrænset til naturfilm m.v. – de var unulige at fortælle historier i.

Nærbilleder er nærmest uanbringelige på superformaternes kæmpelærreder, og klipningens spil på kontraster og forventninger er nærmest overflødig, når det meste kan være inden for billedrammen. For spillefilmen er problemet, at den totale ydre illusion afskærer det tænkte rum, som handlingens væsentligste indhold fremgår af. Det bliver især tydeligt, når man ser på den ultimative illusion, 3-dimensionel film.

Francis Coppola har lavet en koncertfilm med Michael Jackson i et nyt 3-D system, som kan opleves i Disneyland. Filmen er ikke begrænset til at gengive koncertoplevelsen – hvad den gør overvældende. Den udnytter også 3-D effekten til at flytte objekter og personer frit rundt i rummet. F.eks. svæver en fugl lige foran tilskueren og så livagtigt, at man uvilkårligt griber ud efter den for at være helt sikker på, at det er en illusion. Og Michael Jackson kommer ned og sætter sig på rækken foran tilskueren, tredimensionel, omend uden dårlige ånde (systemet Smell-O-Vision blev opgivet for mange år siden).

Men mulighederne for at klippe er stærkt begrænsede, da hele rumillusionen skal dannes for hver enkelt indstilling, og det tager tid for tilskueren at få alle detaljerne på plads. Derfor er det også vanskeligt at skifte størrelse – fra de små detaljer i total til nærbilledets kæmpe forstørrelse. Michael Jacksom på rækken foran er naturligvis i naturlig størrelse – det er jo hele pointen – og på scenen kan han heller ikke forstørres væsentligt, for så passer afstanden fra tilskueren til scenen ikke.

Når hele den ydre verden skal være naturlig for at opnå 3-D virkningen, så er det ikke samtidig muligt at skildre den indre verden. Det er den, der skildres med skift mellem forskellige størrelser, forskellige vinkler, forskellig dybde (tele/vidvinkel) o.s.v., altsammen noget, som har at gøre med billedfladen. Det er den stadigt tiltagende brug af disse virkemidler – ikke mindst inden for de seneste 10-20 år – som har videreudviklet den fundamentale fortælleform, der blev dannet i stumfilmen. Når en moderne film virker 'realistisk' overbevisende, spændende og fascinerende, så er den fysiske virke-

lighedsillusion kun en del af det, selv om også den er stærkere end nogensinde.

Den har været et styret snarere end et styrende element lige siden den stumme film lærte at fortælle historier. Det er fortællingen, der danner den egentlige illusion, og det er styringen af den fysiske lighed, som gør filmen enestående, fordi vi her ligesom i virkeligheden ikke kun ser verden, men også oplever den, tænker og føler den ud fra det synlige. Fiktionsfilmen er fra sine tidligste år blevet karakteriseret som drømmeagtig, hvad enten det drejer sig om drømmefabrikkens skønne eller falske (alt efter holdning) visioner om lykke og retfærdighed eller modernismens mareridtsagtige eller uforståelige (alt efter holdning) skrækvisioner om fremmedgørelse, fordærv og undergang. Det drømmeagtige ligger i fortælleformens styring af filmens naturtro virkelighedsgengivelse med ændringer i den fysiske tid og rum.

## *Billedstørrelse*

Det smalle og lille normalformat var ideelt til at udfolde det tænkte rum i klipningens 'mellemrum' mellem de enkelte indstillinger. Det har TV levet videre på, tvunget af den lille skærms egnethed til nære eller tilsvarende overskuelige billeder. Normalformatets betydeligt større biografl ærred og filmens bedre billedopløsning gjorde det muligt at udvide billedets synlige rum i dybden. Med 'dybdeskarphedsæstetikken' lod bl.a. William Wyler en større del af handlingen foregå inden for den enkelte indstilling, f.eks. i *De bedste år* (46), mens Orson Welles i højere grad lod dybden fremtræde i fladen som vidvinkelkontrast mellem stort (nært) og småt (fjernt). Dermed kunne han trods detaljerigdommen i de enkelte indstillinger bibeholde klipningen som fortællemæssig drivkraft, hvor kontrasterne i billederne blev forstærket af kontraster i klipningen, sådan som Eisenstein havde forsøgt det med sine enklere og mere entydige billeder.

CinemaScope-formatet fra 1952 tilstræbte 3-D virkning, oprindelig i 2,66:1, men med 4-spors stereolyd på strimlen i 2,35:1 på enten flat eller lidt buet kæmpelærred (som i Imperial-biografen i København). Bredden dannes på normal 35 mm film ved at presse billedet sammen til det halve og så brede det ud under forevisningen med en særlig optik (anamorfot). Det sammenpressede billede ses på TV i full screen kopier under for- og sluttekster, hvor personer og ting har været på slankekur, så hele teksten kan læses. I resten af filmen er proportionerne normale, da vi kun ser godt halvdelen af billedet, mens resten af handlingen foregår uden for skærmen, modsat letterbox kopi med hele billedet og sort afmaskning i top og bund af skærmen.

De tidlige scopefilm fulgte Wylers koncept med mindre klipning og mere handling i billedet, blot i bredden snarere end i dybden, da hverken optik eller farvefilm havde tilstrækkelig god opløsning på det tidspunkt. Bl.a. derfor benyttedes i stedet fra midten af 50erne 70 mm film (Todd-AO m.fl.) med 3-4 gange så stort billedareal i en del storfilm, eller VistaVision på 35 mm, der blev fremført vandret i kameraet, så den tidligere bredde blev højden og der dermed opstod et større billedareal. Muligheden for variabel bredde kom senere *Stjernekrigen* til gode, idet man brugte et gammelt VistaVision-kamera i den computerstyrede sammenkopiering af model- og realoptagelser. Ellers var systemets format 1,85:1, ligesom det senere widescreen. VistaVision blev bl.a. brugt af Hitchcock og Ford i slutningen af 50erne og begyndelsen af 60erne.

Som mellemting mellem scope og normalformat har widescreen begge formaters fordele: bredt billede med masser af handlemuligheder og overskuelig flade med masser af klippemuligheder. At det blev standard skyldes dog nok snarere at det både smager lidt af fugl i biografen og overlever oversættelsen til TV, hvor scope er komplet uegnet (indtil det nye Widescreen-TV stiller scope i samme situation som det herefter perfekte widescreen står i nu, at kun lidt af billedet ryger i full screen eller at afmaskningen kun dækker en lille del af skærmen). Skulle filmene kun vises i biografen ville scope nok være blevet dominerende. Det blev nemlig ikke ved med at være teknisk begrænset til det wylerske koncept.

Da billedopløsningen blev bedre, og man vænnede sig til scopeformatet, så billedet ikke partout skulle fyldes med masseoptrin, landskaber og svulmende divaer, blev det snart almindeligt at bruge det til alt, hvad man kendte fra normalformatet. F.eks. rendyrkede spaghettiwesternen de ekspressive virkninger med kæmpe nærbilleder, størrelseskontrast mellem for- og baggrund og hurtig klipning (det welleske koncept), ikke mindst i kraft af en omsiggribende brug af teleeffekter. Med de tekniske forbedringer var dybdeskarphedsillusionen indbygget i det brede format, og med telen opnås den modsatte virkning, det flade billede. I scope kan man derfor alt det gamle fra normalformatet og kan forstærke både den fysiske illusion og den psykiske illusion, fra hverdagsrealisme til ekspressionisme.

Moderne film er både hurtigere klippet og fortæller langt mere mellem klippene – i det tænkte rum – end tidligere tiders film. Hvor der tidligere blev brugt det meste af en film til at sætte konflikten op, afvikles det nu ofte før forteksterne. Det skyldes naturligvis også, at vi er blevet så meget mere vant til den audiovisuelle udtryksform. Hvad der var flot i 30ernes film er nu hverdag på TV, og biograffilmen holder med sin hurtige fornyelse af fortælleformen dampen oppe som vor tids mest avancerede kunstart.

## *Lyden*

Da synkronlyden afløste stumfilmens levende musik og mellemtekster med tale, reallyd og præcis underlægningsmusik, fik sortseerne i første omgang ret, ligesom med bredformaterne. Hele lyden, inklusive musikken, måtte i begyndelsen omkring 1930 optages samtidig med billedet og blev dermed stopklods for kamerabevægelser og klip. Men fra omkring 1932 fandt man ud af at mixe lyd fra forskellige spor, så billedsiden genvandt sin bevægelsesfrihed (dog forsvandt farverne, idet stumfilmens tintning og toning af sekvenser i hver sin farve, f.eks. blå for nat, måtte opgives, da den ødelagde det optiske lydspor. Til gengæld kom så Technicolors trefarvefilm, bl.a. i *Borte med blæsten*, 39).

Som fortælleelement haltede lyden efter billedet i hele normalformatets levetid, inklusive TV i dag, og gjorde det også i lang tid i bredformaterne. Lyden begrænsedes til to ting. For det første at følge billedsiden med tale og reallyd: Man hørte simpelthen det, man så – hvad personerne sagde og lyden fra ting i billedet. Gadelarm og lignende, som lå uden for billedet, hørtes sjældent, og selv i samtaler var reglen at vise den, der talte, så man klippede efter dialogen i stedet for at se den, der lyttede og blot høre, hvad vedkom-

*Flot er det, og så har tegneren helt misforstået det. I siderne af CinemaScope-billedet er ting og sager, der ikke vedrører den midterste del, der næsten kunne være i normalformat. Reklame for CinemaScope i forbindelse med Jean Negulescos Fem piger søger en millionær (1953) med Betty Grable, Marilyn Monroe og Lauren Bacall.*

mende lyttede til. For det andet at lade musikken kommentere og tydeliggøre, hvad der rørte sig indeni personerne og i det hele taget forklare det psykiske plan med ledemotiver og næsten programfaste klange til spænding, romantik m.v.

Lydens funktion var først og fremmest tydeliggørelse, ligesom stumfilmens teatralske spillestil og kontinuitetsklipningens 'transportbilleder', der viser, at personen bevæger sig fra et sted til et andet. Vægten lå på handlingen som et jævnt og logisk fremadskridende forløb, hvor overblik over de konkrete begivenheder var grundlag for at fortælle om personernes følelser og tanker. I den altdominerende continuity-stil fulgte tale og reallyd næsten udelukkende den fysiske kontinuitet, mens musikken fulgte den psykologiske, som lå i vinkler, motivstørrelse (nær, total) m.v.

## *Stereo*

Stereolyd, som vandt indpas med bredformaterne i 50erne, fulgte samme princip, idet musikken søgte at fylde det større billede og reallyden at retningsbestemme bevægelser inden for billedet. Det var rimeligt nok i de tidlige bredformatfilm, hvor så meget som muligt foregik inden for det enkelte billede. Men da klipningen snart genvandt sin betydning, gav lydens retning problemer, ikke mindst i dialogen. Når der klippes mellem to personer, og tilskueren placerer dem i det større tænkte rum over for hinanden, så følger lyden nemlig ikke med. Talen skal jo virke, som om den kommer ud af munden på den talende, som faktisk ses på lærredet, midt imellem de to personers tænkte placering til venstre og højte for lærredet. Lægges lyden ud i siden, hvor vi forestiller os den talende placeret, så ligger lyden uden for billedrammen på lærredet og kommer dermed ikke ud af munden på den talende. Vi tænker ikke lyden abstraheret fra lærredet på samme måde som billedet. Derfor ligger tale i reglen midt i billedet.

Det samme gælder reallyd fra ting, der ses. Hvis et summende køleskab står i venstre side, og der klippes, så det nu står i højre side, så vil et lydskift fra venstre til højre virke, som om køleskabet er sprunget fra den ene side til den anden. Hvis en person bevæger sig ud af billedets ene side, og bevægelsen følges, som normalt er, ved at vedkommende kommer ind i næste indstillings anden side, så bliver vi desorienterede, hvis lyden gør det samme. Den må fortsætte, hvor den er i gang. Lydens logiske geografi er ikke den samme som billedets. I Franklin Schaffners *Pansergeneralen Patton* (70) bruges Stereolyden geografisk, og her er billedsiden ofte underordnet lydsiden, så det, der forsvandt ud til højre, også kommer ind igen fra højre. Et klassisk klippeprincip blev brudt, og lyden viste sig stærk nok til at styre billedsiden, så ingen formentlig mistede orienteringen (eller overhovedet bemærkede noget usædvanligt).

## *Kontrast*

Den traditionelle brug af lyden som efterhæng på billedsiden førte til diverse teorier om og forsøg med kontrapunktisk lyd, hvor lyden danner en form for kontast til det, bille-

*Dommedag nu – Coppola og Wagner.*

derne fortæller. F.eks. prøvede Einstein i *Alexander Nevskij* (38) at lade Prokofjevs musik følge billedkompositionen i stedet for handlingen (illustreret grafisk i hans bog Film Sense), men opnåede blot et upraktisabel form for den mest udprægede handlingsefterligning, den såkaldte mickey-mousing. Den bestod i, at musikken dannede lyden af bevægelser, f.eks. med bimp hver gang en person trådte et trin ned ad en trappe, eller illustrerede personens oplevelse, f.eks. aha-oplevelsen med et kraftigt violinstrøg, ligesom det vittigt blev gjort i tegnefilm (deraf betegnelsen). Max Steiners Oscarbelønnede musik til Fords *Forræder* (35) er helt gennemført i den stil.

På den måde kommenteredes ret håndfast det, man så, ligesom dialogen i mange tilfælde forklarede historien, så den blev fortalt to gange, både i billeder og som hørespil, hvor den kunne følges med lukkede øjne. Det er stadig tilfældet på TV, hvor man i reglen kan følge handlingen via lyden, mens man laver noget andet væk fra skærmen, samt i danske film, der ligesom TV fortsætter stilen fra 30erne og trofast affilmer et manuskript, hvor alt er forklaret i dialogen.

Over for sådan noget skal der ikke meget til at danne lydlig kontast til billedsiden. For musikkens vedkommende er det faktisk sværere at få den til at ligne noget og dermed danne parallel til billedet end blot at lade den køre og danne sit eget forløb. Men det kværnende musik danner også parallel, idet den fortsætter hen over klip og sceneskift og dermed binder indstillingerne sammen til understøttelse af den continuity, som skal give indtryk af, at der slet ikke klippes og fortælles, men handlingen selv er det, der driver filmen fremad.

Kontrasten kan ligge i f.eks. uheldsvanger musik over et fredeligt billede, som f.eks. kontrabas-tonerne, der varsler hajens komme midt i feriebadningen i Spielbergs *Dødens gab* (75). Tilsvarende kan nævnes den delvis ironiske benyttelse af Wagners Valkyrieridt under helikopterangrebet i Coppolas *Dommedag nu* (79) og lignende tematisk kommenterende musikbrug. Eller kontrast mellem det, der bliver sagt (lyd) og det, der sker (billede). Kontrasten fremhæver tilstedeværelsen af et indre rum overfor det fysiske rum, der ses i billederne. Det er fortælleren, der træder frem og 'siger', at man ikke skal tage det synlige for pålydende.

## *Lydformat*

Siden normalformatet og det tidlige bredformat er lyden, især i kraft af stereo, blev benyttet til at udvide det synlige rum ud over billedkanten og ind i det tænkte rum. I normalformat forankrede lyden det synlige rum i billedet, som dermed frit kunne fortsætte det tænkte rum i klipningen på samme måde som i stumfilmen. I nyere bredformat er ofte tilføjet lyd uden for billedet, så det synlige rum udvides med et omkringliggende lydrum. Det synlige rum virker dermed større. Det samme gælder TV, hvor stereo i normalformat ændrer kukkasseeffekten til noget, der svarer til det rum, man oplever i normalformat i biografen.

Med stereo kan f.eks. følges en bils bevægelser fra før den kommer ind fra venstre til efter den er forsvundet ud til højre. Ligeledes kan selve det synlige rum udvides på lydsiden, så det ligesom i klipningen danner et eget tænkt rum (Eisensteins egentlige idé, der ligesom hans actionsklipning kom til at fungere langt bedre i amerikansk continuityfilm). Lydens resonans blev allerede i normalformatets tid – i bedre film – brugt til at give rumatmosfære, f.eks. ekkoet i en kirke eller smæld af sko på betongulv, som ikke blot gengiver en lyd, men også fortæller noget om personernes karakter, sindstilstand o.s.v. I bredformat blev det almindelig praksis.

I Peckinpahs *Getaway* (72) løslades Steve McQueen under fortekssterne fra fængslet med den dumpe lyd fra lænkeraslen og tunge ståldøre. Udendørs møder han den ventende Ali McGraw i en park med glade barnestemmer i baggrunden, og lyden er åben (den kastes ikke tilbage). Lydkontrasten fra fængsel til frihed er overvældende, så vi fornemmer, hvorfor Steve er utilpas i situationen. Hjemme kan han heller ikke falde til ro, og de går ud af dagligstuen, op ad trappen og forsvinder ind ad en dør. Resonansen fra deres trin og stemmer og stereoens retningsangivelse fortæller, at de bl.a. passerer et køkken (som ikke ses), og at de slutter i soveværelset. Mulighederne indsnævres gradvis fra de stadig alt for åbne i dagligstuen (ligesom i parken) til gangen med valg mellem køkken og trappe, der fører til slutfacit, sengen.

Reallyden har i dette forløb fortalt en historie, som ikke direkte fremgår af billedsiden, nemlig Steves mentale tilstand og primære behov over for forskellige muligheder. Moderne Surround-lyd med lydkilder bag lærredet (almindelig dialog og reallyd), på sidevæggene (retningsbestemt reallyd og evt. dialog uden for billedet) og bag tilskueren (yderligere atmosfærelyd) – som musikken fordelt på alle lydkilder – udvider rummet til et cirkulært lydformat. F.eks. er denne lydfordeling en væsentlig del af oplevelsen i Scotts *Thelma & Louise* (91), hvor personernes sindstilstand udtrykkes næsten lige så meget i lydens indre rum som på billedsiden. Blot forudsætter det, at filmen ses i en biograf med det rette lydudstyr, og det er ikke let at finde i Danmark.

Allerede i mono kan resonans og atmosfærelyd udvide det synlige rum og ligesom klipningen strække normalformatet til et tænkt bredformat. Stereoens retningsangivelse udvider yderligere rummet med den dybdeillusion, som det halvcirkulære billedformat (Cinerama, tidlig CinemaScope) forsøgte sig med. Og Surround-lyden giver i det tænkte rum den 3-D effekt, som hverken 3-D filmene eller superformaterne (Circlorama, Omnimax) kunne fortælle historier i. Lyden er lige så vel som billedet et spørgsmål om format.

# Fra Edison til Scope og TV

*Siden filmens fødsel har den fysiske strimmel haft ét gennemgående format: 35 mm. Men hvad man ser på lærredet er straks noget helt andet. Det er en historie fuld af problemer, der ikke er blevet mindre efter TV.*

*af Uffe Lomholt Madsen*

Format har i forbindelse med kinofilm to betydninger: Den fysiske filmstrimmels konkrete bredde samt det projicerede billedes bredde/højdeforhold (proportioner) på biografl ærredet. Til professionelt brug benyttes i dag tre filmbredder: 16, 35 og 70 mm. 16- og 70 mm-film har i praksis hver kun et billedformat. Det er ved 35 mm-filmen, der er den mest benyttede filmbredde til biografbrug, at vi finder de forskellige billedformater. Inden selve gennemgangen af formater, vil det være passende først at definere et format.

Billedet på lærredet har som bekendt form som en retvinklet firkant, og da billedets bredde og højde er forskellige, er der yderligere tale om et rektangel. Det er internationalt vedtaget, at det indbyrdes forhold mellem rektanglens sider angives med bredden først. Er billedet således én meter bredt og to meter højt, angives det 1:2. Man kan altså opfatte formatbetegnelsen på den måde, at billedet er så mange gange bredere end højden som angivet foran divisionstegnet.

Det er typisk for de formater, der har vist sig levedygtige igennem adskillige årtier, at de har krævet forholdsvis små ændringer i den eksisterende maskinpark – både i filmstudierne og i biograferne. Et enkelt format, nemlig det i USA i 1955 indførte Todd-AO-system, der krævede nye kameraer og udskiftning af biografanlæggene, og hvor biografkopierne kostede omkring det tidobbelte af almindelige biografkopier, eksisterer den dag i dag og er tilsyneladende ved at få en renæssance efter en årrække, hvor det ikke har været benyttet. Todd-AO eller blot "70 mm" har sit eget format, som vil blive omtalt senere.

## Edisons hjælper og de første formater

Det vigtigste af de tidligste formater er formatet 1,33:1, der blev valgt af Thomas A. Edisons medhjælper, William Kennedy Laurie Dickson, i 1889. Brødrene Louis og Auguste Lumière, engang Europas betydeligste producenter af levende billeder, lancerede i 1895 formatet 1,25:1, men Dicksons format var det dominerende. Det fortaber sig i uvisheden, hvorfor Dickson netop valgte formatet 1,33:1. Forklaringen er formodentlig, at Dickson forinden havde stået fadder til dimensionerne på den perforerede 35 mm-film, og 1,33:1 er umiddelbart et besnærende format, når man betragter det areal, der er til rådighed mellem de to perforationsrækker og inden for en udstrækning af fire perforationshuller. 1,33:1 er lig 4:3, altså fire dele bredde for hver 3 dele højde.

Dette format holdt sig helt til slutningen af 1920'erne. Da begyndte tonefilmen med billede og lyd på samme filmstrimmel at vinde indpas. Man bibeholdt billedets højde, men måtte reducere billedets bredde for at give plads til lydsporet. Formatet blev derfor 1,19:1. Dette måske lidt uskønne format blev i 1932 erstattet af et format, der for publikum skulle svare til stumfilmens 1,33:1. Billedet blev som nævnt smallere på grund af tonesporet. Derfor måtte billedets højde på filmstrimlen ligeledes reduceres for at bibeholde de oprindelige proportioner. Derved blev der større afstand mellem de enkelte billedruder på filmstrimlen, (det skulle tyve år senere blive værre!), som man dog accepterede. Billedhøjden på filmstrimlen blev oven i købet reduceret mere end det var nødvendigt var for at opnå formatet 1,33:1. Det nye format blev nemlig 1,37:1, og æren for dette format fik Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, hvorfor formatet også kaldes "Academy". Der var en årsag til denne beskedne ændring af formatet.

I praksis ændrede 1,33:1-formatet facon på lærredet, fordi operatørrummet ofte var placeret så højt oppe i forhold til lærredet, at kinomaskinen måtte tiltes, hvorved der fremkom et trapezformet billede – dvs. at billedet blev bredere forneden, fordi den underste kant var længst væk fra kinomaskinens objektiv; og følgelig blev billedets bredde forneden forstørret mere end billedets øverste kant, der var nærmest objektivet. Billedets lodrette afgrænsninger var nu ikke mere lodrette, men skråtstillede. Fig. 1 viser faconen på 1,37:1-formatet, som det tager sig ud på lærredet, når kinomaskinen tiltes 12° nedad. Det stiplede rektangel viser samme format uden tiltning af kinomaskinen og ved samme ortogonale (vinkelrette) afstand. Krydset indikerer, at de to projektioners midte er sammenfaldende. Betragtes formatet 1,37:1 igen ved en tiltning på 12° (fig. 2) med afmaskning (stiplede linier) af de skråtstillede sider, således at billedet får samme bredde forneden som foroven, så billedets sider igen bliver lodrette, fremtræder igen et format, der ved en tiltning af kinomaskinen på netop 12° giver formatet 1,33:1. Det lidt bredere format, 1,37:1, giver altså en vis kompensation for 1,33:1-formatets måske lidt uskønne facon i praksis. Men afmaskningerne udgør tilsammen 1,6 % af den samlede billedflade, som altså hermed går tabt. Til sammenligning kan nævnes, at 1,33:1-formatet – ved en tiltning af kinomaskinen på de 12° og med en tilsvarende afmaskning af de skrå sider -blev forvandlet til 1,29:1. Biografernes kinomaskiner er næsten altid tiltede; jo mindre tiltning, des mindre forvrænget billede og bedre mulighed for at gengive det korrekte format.

## *Wide-screen og Scope*

I 1953 opstår så at sige samtidigt de wide-screen-formater, der har været benyttet lige siden. De opstod som et forsøg på at gøre biografbilledet mere attraktivt for at dæmme op for den stigende konkurrence fra TV. De blev alle lanceret af amerikanske selskaber.

Twentieth Century-Fox lancerede et format, der kaldtes CinemaScope. Det var baseret på en speciel optik, en såkaldt anamorfot, der blev monteret foran det egentlige projektionsobjektiv. Den var udviklet af franskmanden Henri Chrétien. Anamorfoten har den egenskab, at den kun forstørrer billedet på den ene led – i dette tilfælde billedets bredde 2 gange. Man brugte en lignende optik til optagelse, hvorved billedet blev komprimeret 2 gange i bredden på filmstrimlen. Formatet var i begyndelsen 2,55:1. Filmkopierne havde 4 magnetiske lydspor og perforationshullerne blev gjort smallere for at give mere plads mellem de to perforationsrækker. Formatet på filmstrimlen var 1,27:1, men på grund af anamorfoten blev billedet spredt ud til 2,55:1, og det er dette format, man angiver. I 1956 får CinemaScope-filmen tillige et almindeligt optisk lydspor, der ud over at være delvis dækket af det ene magnetspor også optager lidt af billedets bredde, hvorfor formatet ændres til 2,35:1. Hovedparten af disse film har siden i langt de fleste tilfælde kun haft optisk lydspor og gængs perforation, men stadig med formatet 2,35:1 i behold. Årsagen til valget af dette format skyldes næppe æstetiske grunde, men snarere at man udnyttede så at sige alt anvendeligt areal på filmen og spredte det her fremkomne format to gange i bredden.

Andre amerikanske selskaber valgte en simpel, effektiv og teknisk uøkonomisk løsning. Uøkonomisk i den forstand, at disse systemer så langt fra udnytter det areal på filmstrimlen, der kan benyttes til billedet. Det stiller bl.a. større krav til filmens finkornethed. Man gjorde ganske enkelt det, at billedhøjden blev reduceret, hvorved man opnåede bredere formater. Såfremt biografen benyttede den optik, der brugtes til formatet 1,37:1, ville billedet have samme bredde som hidtil, blot var billedet blevet lavere – altså et mindre billede. Man benyttede et projektionsobjektiv, der forstørrede det beskårede billede så meget, at billedet fik samme højde på lærredet, som det hidtidige format 1,37:1. Denne forstørrelse af højden bevirkede naturligvis en tilsvarende forstørrelse af bredden, der jo ikke som højden var blevet beskåret. Derved fik man et billede, der havde samme højde som hidtil, men samtidig var blevet bredere. Denne teknik bruges til wide-screen-formaterne 2:1, 1,85:1, 1,75:1 og 1,66:1.

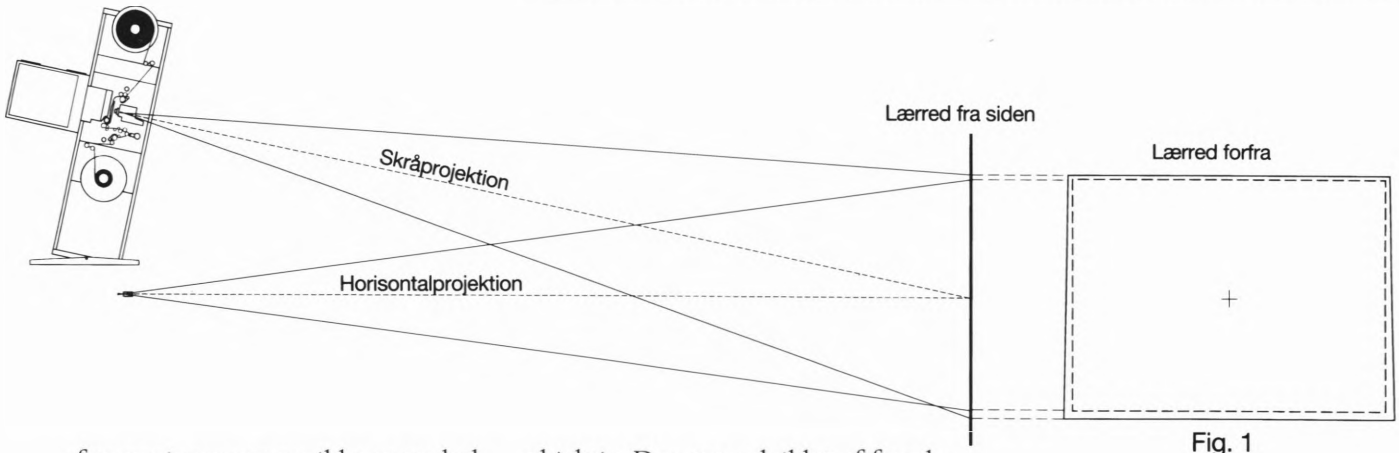



Fig. 1

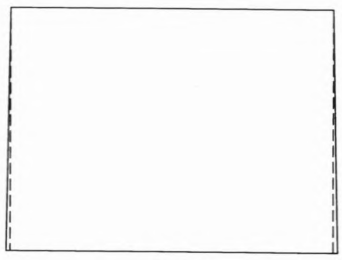


Fig. 2

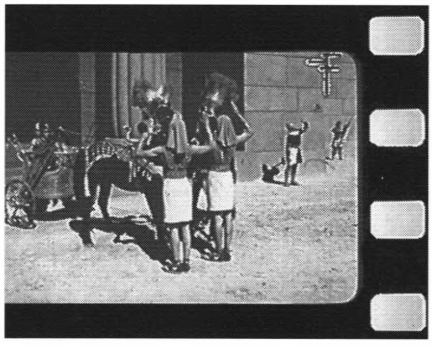
*Typisk er kinomaskinen placeret med en hældning på 12 grader, hvorved billedet forneden forstørres mere end foroven. Billedet har ikke mere vinkelrette sider (fig. 1). Ved afmaskning til vinkelrette sider bliver formatet ændret fra 1,37:1 til 1,33:1 (fig. 2).*
*Side 41: promotion-billeder fra den første Scope-film Men jeg så ham dø (1953).*

Columbia og Universal-International valgte formatet 1,85:1. Metro-Goldwyn-Mayer 1,75:1. Paramount 1,66:1. Efter en del år blev 1,85:1 på det nærmeste standard for de amerikanske produktioner. I Europa, især i Vesttyskland, benyttedes fra starten stort set udelukkende formatet 1,66:1. Man behøvede ved denne teknik ikke at beskære filmens højde i kameraet, og ofte blev den fulde 1,37:1-højde (eller mere) benyttet. I kameraets søger ses nogle markeringer, der angiver den benyttede del af billedfeltet. Det fik derfor ingen uheldige konsekvenser, hvis fotografen i søgeren kunne se mikrofonen, blot den befandt sig i den del af billedet, som alligevel blev afmasket i biografens kinomaskine. Formaterne 2:1 og 1,75:1 benyttes i dag sjældent, hvorimod både 1,85:1 og 1,66:1 benyttes meget. Som et kompromis benyttes dog i visse biografer 1,75:1 som fælles visningsformat for 1,66:1 og 1,85:1.

## *Et lille raffinement*

En kinomaskine er udstyret med en såkaldt billedflytter, der kan forskyde filmen et halvt billede op eller ned, hvilket gør det muligt for operatøren – ved f.eks. forkert ilægning af filmen i maskinen med resulterende samtidig visning af dele af to billeder – at korrigere fejlen under forevisningen. Med hensyn til billedets afmaskning i formater som 1,66:1 og 1,85:1 kan billedflytteren stå i en stilling, der indebærer, at billedet bliver afmasket mere foroven og mindre forneden eller omvendt, hvor det korrekte er en ligelig fordeling af afmaskningen. Det er under forestillingen umuligt at foretage en nøjagtig justering af billedets position; og ofte må der tages hensyn til danske undertekster, der kan være præget så langt nede, at de kun er læselige, såfremt billedet bliver afmasket mere foroven end forneden.

I 1955 indførte Paramount et lille raffinement i form af nogle orienteringsstreger for formaterne 1,66:1, 1,85:1 og 2:1 (fig. 3). Stregerne blev graveret i negativet og fremtrådte på lærredet i øverste højre hjørne omkring 8 sekunder inde i hver filmspole i ca. 1/2 sekund. Ca. 5 sekunder senere blev stregerne gentaget i endnu ca. 1/2 sekund. Meningen var, at operatøren skulle placere stregen for det pågældende format i lærredets øverste kant, hvorved der blev skabt balance mellem billedets



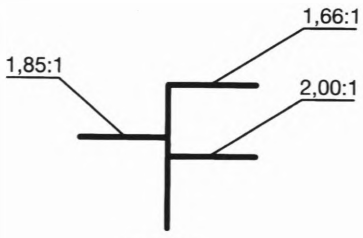



Fig. 3

*Markeringsstreger graveret i negativet til brug for afmaskning til forskellige wide-screen-formater.*

afmaskning foroven og forneden. Orienteringsstregerne var dog kun anvendelig i de biografer, hvor billedet var nøjagtigt afmasket efter de standardiserede forskrifter, hvilket sjældent var tilfældet, og få år senere opgav Paramount stregerne. Stregerne viste samtidig, at Paramount ikke nødvendigvis fandt, at en films visningsformat er entydigt.

## *TV-tilpasning*

I begyndelsen var det almindeligt at optage i 1,37:1-formatet, hvor man så blot komponerede billedet med henblik på senere beskæring i biograferne. Det blev også gjort af hensyn til biografer, der endnu ikke var i stand til at vise wide-screen og som så kunne vise dem i format 1,37:1. Senere blev billedet i mange tilfælde beskåret allerede i kameraet, hvorved biograferne var mere tvungne i deres valg af format. Da man til sidst erkendte, at stort set alle biograffilm på et eller andet tidspunkt ville blive vist i TV, der har formatet 1,33:1, holdt man i mange tilfælde igen op med at beskære billedet i kameraet. Derved kommer billedet til at udfylde hele TV-skærmen. At der på den måde vises dele af billedet, der ligger uden for fotografens komposition, ses der stort på. TV har siden dets indførelse haft formatet 1,33:1, men i relation til 35 mm-film er formatet afpasset til 1,37:1-formatets højde, hvorved lidt af billedets bredde i hver side falder uden for TV-skærmen, således at formatet 1,33:1 opnås på andre betingelser end ved stumfilmformatet 1,33:1.

Når 2,35:1-formatet skulle vises i TV, kunne det slet ikke fylde skærmens højde ud, selv om ret så meget af billedets sider blev skåret væk – det fremkomne format var 1,85:1! Det er dog muligt at vise hele 2,35:1-formatet i TV, men det er at gå mod formatets intentioner, idet dette formats bredde, der i dag er det bredeste i forhold til højden, i TV derved bliver bliver omdannet til et billede med ringe højde og samme bredde, som 1,37:1-formatet vises i. En kompensation kan opnås ved en ringere betragtningsafstand til TV-skærmen, men de nuværende TV-systemers begrænsede billedkvalitet gør denne mulighed utilfredsstillende. I dag er tendensen den, at 2,35:1 vises i TV således at billedets højde udfylder hele TV-skærmen, hvorved en stor del af billedet falder uden for skærmen. Man kan i nogen grad råde bod på dette. Er det f.eks. venstre del af 2,35:1-billedet, der er vigtigst, så vises denne del. Man kan også elektronisk zoome, panorere og tilte hen over 2,35:1-formatet. Der eksisterer en anbefalet praksis fra Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE) for denne måde at behandle 2,35:1-formatet på i TV. Fremgangsmåden gør det næppe til et spørgsmål om, hvorvidt det er muligt for fotografen at komponere billedet, så kompositionen også er tilfredsstillende ved yderligere afmaskning; men snarere om producenten stiller krav om visningsformatet. Producenten burde ved hver enkelt film angive det korrekte format. I biograferne er der ved 2,35:1-formatet ingen tvivl, men ved de andre wide-screen-formater er der ofte tvivl. I sjældne tilfælde vedlægger producenten en skrivelse, der bl.a. oplyser om formatet. En anbefalet praksis fra SMPTE af nyere dato går ud på, at filmens format bør oplyses på det stykke af filmen, der ligger uden for perforationsrækken i den ene side af filmen. Til gavn for alle parter burde formatet i stedet fremgå af filmens for- eller slutteksters.

16 mm-film har sædvanligvis formatet 1,37:1 – både som stum-og tonefilmformat. 35 mm-film i wide-screen kan dog nedkopieres til 16 mm. Her er det snarere spørgsmålet, om man har praktisk mulighed for at vise filmen i det rette format.

*Det benyttede billede til formaterne 1,33-1,85:1 stammer fra en film, der er beregnet til afmaskning i 1,85:1. Planchen kan derfor ikke anvendes til vurdering af den mest hensigtsmæssige billedkomposition, men illustrerer blot virkningen af forskellige afmaskninger og derved fremkomne formater. Billederne i den midterste række illustrerer billedet på filmstrimlen, medens billederne i højre side illustrerer billedet på lærredet.*

70 mm-filmen har formatet 2,2:1, men præsenteres ofte med et lige så bredt eller bredere billede på lærredet som 2,35:1-formatet – følgelig vil billedets højde så også være højere end ved 2,35:1.

## *Omnimax, Imax og det nye TV*

I Tycho Brahe Planetarium i København er installeret et såkaldt Omnimax-anlæg. Her benyttes også en 70 mm-film. Billedet er her meget større end på normale 70 mm-film. Hvor denne bruger 5 perforationshuller pr. billede, benytter Omnimax-filmen hele 15 huller. Ydermere er billederne placeret på den anden led, altså side om side. Billedet på filmstrimlen er stærkt forvrænget af hensyn til det kugleformede lærred. Et andet system, der minder om Omnimax, hedder Imax og er beregnet til visning på et fladt lærred. Det har formatet 1,34:1. Der findes p.t. ingen Imax-biograf i Danmark. En Imax-film kan dog uden videre vises med et Omnimax-anlæg, men med den uheldige konsekvens, at billedet bliver stærkt fortegnet. Lige så let, som det er at identificere 2,35:1-formatet, er det at skelne en Imax-film fra en Omnimax-film, når selve filmstrimlen betragtes, idet Omnimax-filmen har et karakteristisk krumt format på grund af en speciel kameraoptik, der optimerer billedet med henblik på visning på et kugleformet lærred. Af filmens credits fremgår det, om filmen er i Imax- eller Omnimax-formatet.

Det nye TV-format 16:9 er på trapperne, efter at det en overgang tydede på, at det ville blive 2:1. Omsat til denne artikels terminologi, så svarer 16:9 til 1,78:1. Tiden vil vise, om der kommer en standard, der sikrer, at 1,37:1-formatet bliver præsenteret med afmaskede sider på skærmen – i stedet for at fylde skærmen ud, hvorved billedet bliver beskåret i højden – eller om formatet bliver "tiltet" op og ned som en fortsættelse af den kreativitet, som man i dag i TV udsætter 2,35:1-formatet for.

Spørgsmålet om hvorvidt der findes et ideelt format, er vanskeligt at besvare, idet flere faktorer er afgørende. Men det kan nævnes, at menneskets maksimale synsvinkel – ved benyttelse af begge øjne og uden at bevæge hovedet – er ca. 40° i horisontal retning og 22° vertikalt. Det betyder, at et billede, der har formatet 1,87:1 (altså tæt ved 1,85:1) i en afstand fra lærredet på 1,37 gange billedbredden, svarer til den maksimale relative billedstørrelse, der kan betragtes på en gang. Her er nævnt ydergrænserne, og betingelserne for disse kan strengt taget kun under gunstige forhold opnås fra en enkelt plads i biografen.

Siden filmens barndom har der været mange formater fremme. De kunne være kostbare, komplicerede og urentable eller blot uhensigtsmæssige og fik derfor ikke tilstrækkelig gennemslagskraft til at kunne overleve. Her er blot gennemgået de mest almindelige formater. En manglende koordination mellem standardiseringsorganer, producenter og biografer har ikke gjort det muligt i denne artikel på alle punkter at give en entydig vejledning for biografgængeren.

# *Biografflyd – fra lakplader til digitale bits*

*Biograffilmenes lydside har undergået en rivende udvikling igennem filmhistoriens seneste 65 år. Men landvindingerne på lydsiden har ofte stået i skyggen af billedsidens mere iøjnefaldende fremgange. Selvom billed og lyds udvikling ofte er foregået sideløbende, og endda i høj grad har været gensidigt betingede, så er det et faktum, at biografbillederne med 70 mm-formatet nåede et foreløbigt højdepunkt allerede omkring 1955. Først hele 35 år senere har lyden nået et tilsvarende zenit!*

*af Peter Risby Hansen*

'Come on Ma, listen to this' (Al Jolson i *The Jazz Singer,* 1927) – 'Hasta la Vista Baby!' (Arnold Schwarzenegger i *Terminator 2 – Dommedag,* 1991). Der er 65 år og en lydteknisk verden til forskel på Jolsons improviserede replik i *The Jazz Singer,* verdens første egentlige spillefilm med fire små stumper dialog, musik og lydeffekter, frembragt af Warner Bros. temmelig primitive Vitaphone lydsystem, hvor lyden lå på lakplader, og så Schwarzeneggers bon mot, der smyger sig ind i øregangene via det superlative Cinema Digital Sound.

Med det digitale lydspor har biografflyden nu opnået en kvalitet, der kun kan betegnes som fremragende, men den seneste udvikling truer nu udbredelsen af de digitale systemer, således at der kan komme til at gå adskillige år inden digitallyd vil være noget, der blot tilnærmelsesvist kan betegnes som standarden i selv de bedste biografsale.Allerede siden lydgengivelsens spæde start har udviklingen af effektive biografflydsystemer været en historie om modgang, der har skullet overvindes, og lydteknikernes stræben efter at perfektionere biograffilmens lydgengivelse har ideligt måtte foregå på konservative filmmogulers og omkostningsbevidste biografejerens nåde.

## *'Lydfilmen har ingen kommerciel fremtid!'*

Dette ikke alt for visionære udsagn blev i maj 1926 fremsat af ingen ringere end Thomas A. Edison, bredt anerkendt som ophav til al lydreproduktion med sin fonograf fra 1877. Fonografen var en forløber for grammofonen, der istedet for en lakplade anvendte en voksbelagt metalcylinder til at optage og gengive lyd og tale. Få år senere var Edison også dybt involveret i kapløbet om konstruktionen af et filmkamera og en tilhørende fremviser. Stort set fra de tidligste eksperimenter med film drømte man om at skabe billeder med synkron lyd, men for Edison var udgangspunktet det noget bagvendte at han så filmen som en slags ledsager til sin fonograf.

Det var næsten udelukkende Edisons britiske assistent William K.L. Dickson, der stod for eksperimenterne med filmmediet. I 1888 havde han konstrueret kinetografen, et 35mm. kamera, der kunne optage korte filmstrimler, som siden kunne forevises i en kukkasse, det såkaldte Kinetoskop. Fra midten af 90'erne forsøgte Edison og Dickson sig med kinetografen, der bød på billeder ledsaget af musik og lydeffekter fra en fonograf. Et grundliggende problem var fonografens rent mekaniske opbygning, der i praksis umuliggjorde enhvert håb om synkroniseret billede og lyd.

Der var selvsagt heller ingen mulighed for elektrisk at forstærke fonografen. Problemet med forstærkning af lyd blev imidlertid løst i 1907 da Lee De Forests opfandt audion røret, et vacuum rør, der dannede grundlag for de første rørforstærkere, radioen og senere mere succesrige forsøg med lydfilm. Fra 1910 til 1916 forsøgte Edison at skabe synkronisering mellem de nu forlængst projicerede filmbilleder og en udvidet udgave af fonografen, men det blev stadig ved forsøget.

Franskmanden Eugene Augustin Lauste, en anden Edison assistent, arbejdede fra omkring 1900 med at konstruere et system, hvor optisk lyd blev indspillet direkte på filmstrimmelen, men selvom han godt ti år senere efter sigende kunne demonstrere et fungerende system, så blev det afgørende skridt inden for sound-on-film taget i 1919, hvor Tri-

Ergon blev patenteret af tre tyske opfindere, Josef Engl, Joseph Massole og Hans Vogt.

Tri-Ergon systemet var i grove træk det optiske lydsystem, der nu har eksisteret næsten uændret til vore dage. Lyden optages som elektriske impulser, der siden lader sig omdanne til lyssignaler af varierende intensitet, som kan opbevares på selve filmstrimmelen, perfekt synkront med billedsiden. Dette optiske lydspor reproducerer så de optagne lyde, når det i projektoren passerer imellem en lampe og en fotocelle, som aflæser signalerne. Tri-Ergon blev overtaget af det tyske Tobis-Klangfilm i Tyskland og udviklede sig efterhånden Europas førende lydsystem.

## *Petersen & Poulsen*

Lille Danmark leverede også et par væsentlige bidrag i lyd-kapløbet. Så tidligt som 1898 kunne den danske radiopioner Valdemar Poulsen præsentere den første praktiske wire båndoptager, en klar forløber for 50'ernes magnetbåndoptagere. Men på trods af de indlysende fordele ved en sådan wire optager blev den af sin samtid overset til fordel for fonografrullen og noget senere grammofonpladen.

Ved hjælp af en enkel demonstration af at lyd kan omdannes til lysvariationer, var det lykkedes de to danske ingeniører Axel Petersen og Arnold Poulsen at sikre sig investorer til udviklingen af et optisk filmlydsystem. Et grundliggende problem var selve filmstrimmelens ujævne hastighed: 18 billeder pr. sekund ved optagelse, på grund af filmbelægningens langsomhed, og 24 billeder pr. sekund ved gengivelse. Desuden blev strimlen fremført med rykvise bevægelser i projektoren, og derfor valgte Petersen og Poulsen i første omgang at holde billeder og lyd adskilt på to forskellige spoler. I 1923 kunne de præsentere deres *Den talende film*, en godt 20 min. lang varietéfilm med sange, sketches og monologer af en række folkekære kunstnere. Ved Det Danske Filmmuseums 50 års jubilæum, afvigte år, fremvistes en nænsomt restaureret kopi af *Den talende film*, hvor man kunne konstatere, at dette tidlige optiske system faktisk frembød en fornem synkronisering mellem lyd og billede og en helt igennem rimelig lydkvalitet.

*Præsten i Vejlby (1931) – den første danske tonefilm.*

Petersen & Poulsens optiske system benyttede den såkaldte variabel areal-metode, hvor lyd i form af lysbølger indspilles som en slags kontinuerlig linie, hvor 'bølgerne' har varierende størrelse. Det var netop variabel areal-metoden, der ad åre udkonkurrerede variabel tæthedmetoden, hvor lysbølgerne indspilles med varierende intensitet.

Efter deres opfindelse af et svinghjul, der sikrede at filmen kunne fremføres med konstant hastighed i projektoren (et tilsvarende system var imidlertid også blevet lanceret af folkene bag Tri-Ergon) tog Petersen og Poulsen til USA for at fremvise deres system. Året var 1927 og deres timing kunne ikke have været mere elendig, *The Jazz Singer* havde premiere mens de var i New York, og hovedparten af de amerikanske studier satsede nu på Vitaphone. De to innovative danskere fik dog en vis afsætning på deres patenter i bl.a. England og det øvrige Norden. Det var således Petersen og Poulsens system, der fra 1930 mestrede kombinationen af film og lyd på én og samme strimmel, som lå til grund for A/S Nordisk Tone Films første forsøg på talefilm området, *Præsten i Vejlby* (1931).

## *Lakplader vs. sound-on-film*

I 1876, året før Edisons fonograf, opfandt fysiologen Alexander Graham Bell telefonen. I modsætning til Edisons opfindelse kunne telefonen ikke opbevare og gengive lyde, men derimod kun overføre dem fra et sted til et andet. Bells opfindelse kom dog til at lægge grunden til eksperimenter med transmission af opera-forestillinger o.l. I 20'erne gik Bell Telephone Laboratories i samarbejde med Western Electric Company om udviklingen af et sound-on-disc system, der kunne skabe synkron lyd til filmbilleder.

Warner Bros. ved Samuel Warner opkøbte systemet i 1926, hvor det blev til det berømmede Vitaphone. Hjertet i systemet var en 16' lak plade, der blev afspillet med 33 1/3 omdrejninger, verdens første LP! Allerede på dette tidspunkt var Vitaphone imidlertid de konkurrerende sound-on-film systemer klart underlegne, og det gjaldt derfor for Warner at få udnyttet systemet mest muligt, hurtigst muligt.

Samme år, 1926, havde man således i New York premiere på den stort anlagte *Don Juan* med John

Barrymore, samt nogle korte, rimeligt synkrone demofilm, hvor bl.a. Will Hays, Hollywoods notoriske, moralske vagthund, bød velkommen til den nye lydfilm-epoke. Det var dog først med *The Jazz Singer* fra 1927, hvor Al Jolson leverer nogle få dialoglinier og sang 'My Mammy', 'Blue Skies' m.fl., at publikum for alvor fik 'øjnene' op for det nye fænomen, der snart kom til at ryste filmindustrien i dens grundvold.

Efter sin opfindelse af audion rørret, grundlaget for næsten al moderne elektronik, gik De Forest igang med at udvikle et optisk lydsystem i USA, stort set sideløbende med, men uafhængig af såvel Tri-Ergon som Petersen & Poulsen. Det resulterede i Phonofilm, et fungerende sound-on-film system, som De Forest dog ikke kunne få afsat til studierne på trods af at han kunne fremvise en mængde korte testfilm. Studierne anså Phonofilm for værende en kostbar og sofistikeret døgnflue i forhold til det betydeligt mere enkle og billige Vitaphone.

I midten af 20'erne gik De Forest i kompagniskab med opfinderen Theodore W. Case. Primært på basis af Phonofilm, men med en forbedret fotocelle til aflæsning af det optiske lydspor udviklede de nu Movietone systemet. Det blev i 1926 afsat til Fox Film Corporation, som året efter producerede Frank Borzages romantiske drama 'Seventh Heaven' med synkroniseret underlægningsmusik. General Electric og RCA udviklede i 1928 det optiske Photophone lydsystem, der bl.a. blev taget i anvendelse af RKO studiet.

Lyden fremstod snart som det, der kunne redde alle grene af filmindustrien tørskoet igennem 30'ernes ubønhørlige krise. Det vil føre for vidt at komme ind på de æstetiske og organisatoriske omvæltninger, som lydens fremkomst medførte i Hollywood, blot skal det slås fast at studierne lånte betragtelige summer på Wall Street til opbygningen af sound stages og ansættelsen af nyt personale med forstand på alle aspekter af filmlyd. Ejheller biografejerne så nogen vej udenom at anskaffe lydudstyr formedelst tusindvis af dollars. I 1930 var 2/3 af alle amerikanske biografer udbygget med lydanlæg og samme år blev mindre end 5% af Hollywood filmene produceret som stumfilm.

Mange biografer var indledningsvis udstyret til visning af både film med optisk lyd og plade lyd. Men

*Frank Borzages Seventh heaven (1927) med synkroniseret underlægningsmusik. Tv.: den første tonespillefilm The Jazz Singer fra 1927.*

det stod snart klart, at den optiske lyd var det mest effektive system, samt besad en væsentlig højere lydkvalitet. F.eks. knækkede filmene hyppigt, og når de så blev splejset sammen igen med et mindre tab af billedrammer til følge, var pladelyden og billedet allerede håbløst ude af trit. Western Electric og Bell Laboratories havde sideløbende med deres udvikling af Vitaphone arbejdet på deres eget sound-on-film system, og Warner Bros. kunne derfor nogenlunde smertefrit gå over til dette system.

## *Fantasound – det første forsøg med flerkanallyd*

De første lydfilm forekommer idag statiske, udynamiske og domineret af dialog. Hele stumfilmperiodens virtuose filmsprog var med ét tabt på gulvet, filmene blev i studierne, der var få eller ingen udendørsscener og kameraet tabte sin bevægelsesfrihed fordi det nu måtte opholde sig i en stor lyddød kasse.

Mere innovative filmfolk begyndte i en vis udstrækning at producere lyd og billede hver for sig, for at mixe dem sammen til slut, hvilket gav større bevægelsesfrihed i de passager, der ikke krævede direkte dialog. Rouben Mamoulians debutfilm *Applause* (1929) var et tidligt eksempel på en lydfilm, hvor kameraret bevæger sig uhæmmet af lyden. Mamoulian var ligeledes den første til at anvende flere mikrofoner og flere lydspor, der siden blev sat sammen til et. Efterhånden som de store symfoniske orkesterscores af Franz Waxman, Alfred Newman, Max Steiner m.fl. blev almindelige op igennem 30'erne, blev det nødvendigt at indspille musikken i en slags stereofonisk flersporsteknik, med to eller tre kanaler, der dog til slut uvægerligt måtte mixes ned til et masterlydspor igen.

Allerede i 1940 forsøgte Warner Bros. sig med ægte multikanallyd i biografen. Det såkaldte VitaSound benyttede tre højtalere; to ude i siderne til stereofonisk musikgengivelse og en i midten til tale og lydeffekter. Systemet forsvandt imidlertid hurtigt efter voldsom modstand fra biografejerne, og meget få film, bl.a. *Santa Fe Trail,* blev indspillet i VitaSound.

Stereolyd i tre adskilte kanaler slog anderledes effektivt igennem to år efter takket være Walt Disneys *Fantasia,* der ikke mindst begejstede publikum ved at byde på det såkaldte Fantasound system. Dirigenten Leopold Stokowski havde indspillet de klassiske musikstykker, som *Fantasia* er bygget over, på hele ni optiske lydspor, som så siden blev mixet ned til tre, der blev opbevaret på en separat 35mm lydspole. Fantasound-systemet, som Disney havde udviklet i samarbejde med RCA, bestod af ikke færre end 96 højtalere fordelt over hele biografsalen, det første eksempel på en slags surround sound, og det var således kun 14 premierebiografer, der fik systemet installeret.

## *50'ernes stereorevolution*

50'erne var krise-år for hele filmindustrien, og som et våben mod fjenden, det nye og hastigt voksende TV-medie, lancerede man imponerende bredlærred formater som Cinerama, CinemaScope og VistaVision, hvoraf flere havde været teknisk mulige lige siden 20'erne. Det er imidlertid mere overset, at der sideløbende med at billederne blev større, også blev udviklet seriøse stereosystmer, så både billede og lyd kunne fremtræde med ny majestætisk vælde!

Cinerama, der dukkede op i 1952, var et stort og besværligt format, der blev indspillet via tre kameraer. Den senere fremvisning krævede ligeledes tre projektorer, der sendte de synkroniserede filmstrimler op på et stort buet lærred, der gav en illusion af dybde. For at fuldende realismen lod man lydteknikeren Hazard Reeves, der i sin tid var blevet dybt imponeret af Fantasound, udvikle et nyt stereo lydsystem.

Indspilningen af filmlyd havde taget et kvantespring i årene efter 2. verdenskrig, hvor båndoptagere, der anvendte magnetbånd, var kommet på markedet. Båndoptageren erstattede nu de store og besværlige optagere af optisk lyd, og med et stærkt øget frekvens område, 30 – 15.000Hz. (svingninger pr. sekund) i modsætning til det optiske systems 125 – 7000Hz., indvarslede båndoptageren nu High Fidelity-æraen. Til CineramaSound anvendte Reeves syv magnetlydspor, hvilket resulterede i en stereogengivelse af hidtil uhørt realisme og perspektiv. Hazard Reeves anvendte selv betegnelsen 'surround sound' om Cinerama lyden, der i høj grad understøttede den emotionelle effekt, som Cinerama-billederne havde på publikum, da 'This Is Cinerama' havde premiere i New York i 1952.

Hvor Cinerama aldrig blev et praktisk system, så syntes ideen om stereolyd nu endelig at have bidt sig fast. Warner Bros. lancerede i 1953 3-D gyseren *House of Wax* med sloganet: '3-D Action, 3-D Color and 3-D Sound'. CineramaSound havde åbenlyst inspireret filmens Warnerphonic, som egentlig blot var en opdateret udgave af Fantasound, der som noget nyt kørte sine tre lydkanaler på en separat 35mm film med magnetlyd. Men kun filmens score var i egentlig stereo – dialog og lydeffekter var monofoniske.

Arbejdet med 50'ernes mest enkle og velfungerende format CinemaScope blev indledt, da Earl I. Sponable, lederen af 20th Century-Foxs researchafdeling havde fået studiets præsident Spyros Skouras (af Billy Wilder kaldet: 'Den eneste græske tragedie jeg kender!') til at opkøbe Henri Chrétiens franske patent fra 1927, 'anamorphoscope', der på basis af ordinær 35mm film giver et imponerende bredlærredformat. Skouras omdøbte systemet til CinemaScope og kundgjorde samtidig, at dette format skulle forsynes med et

**Fig. 1:**

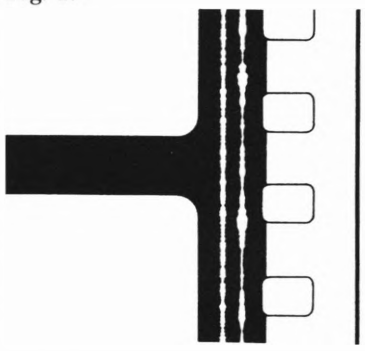


**Fig. 2:**

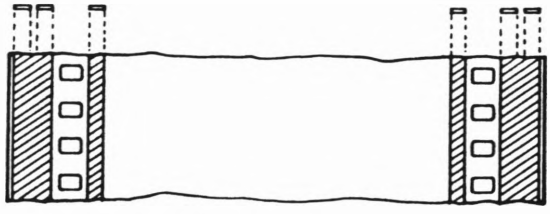


*Fig. 1: Optisk stereo lydspor.*
*Fig. 2: 70 mm. filmstrimmel med seks magnetlydspor.*

nyt stereofonisk lydsystem. I modsætning til alle andre stereosystemer, hvis lyd blev afspillet på en separat strimmel, ønskede Skouras at CinemaScope skulle have sin stereolyd direkte på celluloidstrimlen. En anden specifikation gik ud på at systemet skulle have en såkaldt surround-kanal, der sendte visse lydeffekter ud i højtalere placeret i siderne og bag i biografsalen. I forbindelse med selv filmoptagelserne blev særlige tre-dobbelte mikrofoner fremstillet, som til enhver tid med meget realistisk virkning dækkede venstre og højre side samt midten af billedet.

Sponable og hans assistenter løste problemet ved at placere fire magnetlydspor direkte på strimlen, hvor man havde gjort perforationshullerne en smule mindre. Det ene sæt spor blev placeret mellem filmens kant og perforeringen og det andet sæt imellem perforeringen og selve filmbilledet. Allerede med den første CinemaScope-film 'The Robe' (1953) viste dette system sin overlegenhed i form af en dynamisk og magtfuld gengivelse, der i bogstaveligste forstand var en slående oplevelse for publikum.

To år senere, i 1955, hvor musicalen *Oklahoma!* havde premiere, blev selv CinemaScope overgået af Michael Todd og American Optical Companys TODD-AO, et monumentalt 70 mm filmformat med et seks spors magnetisk, såkaldt Hi-Fi Orthosonic lydsystem direkte på strimlen. Selv idag vil begrebet '70 mm six track' have klare konnotationer i retning af det ypperste i billede, og til dels også i lyd.

Ved Oscar uddelingen i marts 1954 modtog både Cinerama, CinemaScope og deres tilhørende lydsystemer særlige tekniske Oscars, men problemer ventede forude. Hovedparten af biografejere havde ydet indædt modstand mod de ny systemer, som var kostbare at installere og krævede konstant vedligeholdelse. Magnetlydsporene blev relativt hurtigt slidt og det samme gjaldt tonehovederne.

Situationen blev søgt afbødet af fremkomsten af flere ersatz 'stereo' systemer, bl.a. MGMs Perspecta, der var et rent optisk monosystem, som blot via en kode i lydsporet kunne sende lyden på skift rundt i højtalere placeret forskellige steder bag lærredet, hvilket skabte en primitiv illusion af flerkanallyd. Systemet kunne også bruges på ældre film, MGM genudsendte bl.a. en lemlæstet widescreen udgave af *Borte med blæsten* i Perspecta 'stereo', systemet havde dog så åbenlyse mangler at man til slut måtte droppe det.

Fra midten af 60'erne begyndte strømmen af epics og stort anlagte musicals at svinde ind og studierne begyndte langsomt at miste interessen for stereo. Visse, bl.a. Warner Bros., begyndte ligefrem at misligholde kataloget af stereofilm i en sådan grad at adskillige stereo lydspor, til bl.a. *House of Wax, Øst for Paradis* og *Giganten* er gået helt tabt. Hvad filmindustrien behøvede var et prisbilligt, enkelt og effektivt system, der kunne levere stereo fra det optiske lydspor.

## *Dolby Stereo*

Havde biograferne mistet interessen for stereo, så stortrivedes den på hjemmefronten. Pladeindustrien havde ikke været sen til at indse værdien af CinemaScopes imponerende stereolyd, hvilket fra 1958 resulterede i en veritabel stereorevolution i pladeindustrien. Og det var den hurtige udvikling af Hi-Fi udstyr til hjemmebrug, der hen ad vejen resulterede i en af de vigtigste innovationer på biografflyd området: Dolby Stereo.

Biografernes stereolyd på magnetlydspor og nu også pladeindustriens masterbånd var plaget af båndsus, der især var generende i de stille passager. En audiofil amatørmusiker og fysiker, Ray Dolby, besluttede at gøre noget ved problemet. Han udviklede det siden så berømte og populære Dolby støjreduktionssystem, et kredsløb, der i al sin effektive enkelhed under indspilning hæver niveauet på musikkens stille passager, for dernæst under afspilning at presse niveauet ned igen med det resultat at båndsuset, som ikke har været hævet sammen med musikken nu næsten forsvinder.

Pladeindustrien begyndte at bruge Dolbys opfindelse fra 1965 og i begyndelsen af 70'ernes gik også filmindustrien over til at anvende Dolby støjreduktion under mixningen af filmenes lydspor.

Det lykkedes Dolby at overbevise producenterne og biografejerne om at hans system også kunne bruges som støjreduktion på film med fire – seks spors magnetlyd, og således blev der fra 1974-76 udsendt flere film med Dolby støjreduktion bl.a. *Nashville* og *Logan's Run.*

I 1973 blev Dolby involveret i forsøget på at lave et optisk stereosystem på basis af et to spors optisk system, der var blevet opfundet tilbage i 1935 af ingeniøren A.D. Blumlein. Det lykkedes Dolby at få fire, rimeligt adskilte kanaler ud af de to optiske lydspor. De to optiske spor sendes igennem en Dolby sound processor, der dekoder signalerne fra de to spor til ialt fire kanaler og øger frekvensområdet. Resultatet er en mættet stereo lyd, med en diskant der er ren, sprød og helt uden forvrængning samt en eminent baskraft.

I første omgang blev musikfilm som *Tommy, A Star is Born* (Barbara Streisand-udgaven) og *The Song Remains the Same* produceret i Dolby Stereo, men systemet beviste for alvor sin styrke i 1977 via *Star Wars* fænomenale succes. Her var det især Dolbys Surround Sound Processor, som gjorde indtryk med de første retningsbestemte surround-effekter, der f.eks kunne bevæge sig fra hovedhøjtalerne ud i surround-højttalerne, der var anbragt langs biografsalens vægge. Med installeringsomkostninger på 5.000$ var det en rimelig investering, og i løbet af få år havde mere end 4.000 amerikanske biografer Dolby Stereo udstyr. Dolby laboratorierne modtog i 1979

**Fig. 3:**

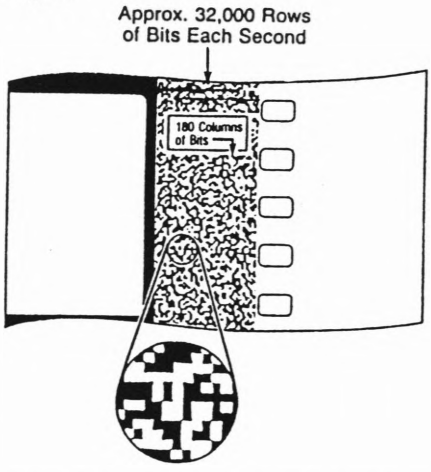



*Fig. 3: Cinema Digital Sound: Digitalt lagret optisk tonespor med seks lydkanaler.*

en teknisk Oscar for deres meget velkomne innovation.

## *THX*

George Lucas, der havde været medproducent af *Star Wars,* måtte konstatere, at ikke alle biografer havde lydanlæg, der i lige høj grad egnede sig til de mere stort anlagte Dolby Stereo-lydspor. Det forsøgte han at rette op på med Lucasfilms lancering af THX-lydnormen i midten af 80'erne. THX, der har taget sit navn fra Lucas' debutfilm *THX-1138,* er egentlig ikke noget lydsystem, men derimod primært en række specifikationer for, og krav til biografernes udstyr, sal, salens baggrundsstøj, lydstyrken m.m. (mange danske biografer udnytter ikke deres Dolby Stereo anlæg fuldt ud, fordi man ofte ikke anvender tilstrækkeligt høj volumen. Operatøren kan blive snydt af underteksterne, der gør dialog betydeligt lettere at forstå, også selvom lyden måske er for lav).

Ud over at levere anvisninger om udstyr og indretning, udarbejdet af Lucasfilms tekniske direktør Tomlinson Holman, kommer Lucasfilm også på inspektionsbesøg i THX-biograferne, og som en anden Levnedsmiddelkontrol er der tale om heftig brugerbetaling for disse besøg! Selv Danmarks største og mest veludrustede biograf, Imperial, har ikke installeret THX-lyd. Administrationschef Steen Larsen fra Pathé-Nordisk Film Biografer A/S udtrykker det således: 'Ikke et ondt ord om danske filmanmeldere, men de skriver ikke meget om filmenes lyd, derfor har vi ikke skønnet, at vi kunne hente tilstrækkelig PR-værdi i at få en autoriseret THX-biograf. Men lydanlægget i Imperial lever fuldt op til THX-specifikationerne'.

## *Den store digitale dyst: CDS vs. Dolby SR-D*

Siden begyndelsen af 80'erne har det store dyr i åbenbaringen, når man taler biograflyd, været udsigten til nye digitale lydsystemer. Det indtil fornyligt førende system hedder CDS (Cinema Digital Sound). CDS er udviklet af Optical Radiation Corp. og Kodak, systemet benytter lineært indspillet lyd, der anvender samme 16 bit-kode som en almindelig CD-afspiller. For et komplekst filmlydspor er dette ensbetydende med, at det er en forrygende mængde digital data, der skal opbevares på filmen, hvilket medfører at det digitale lydspor optager al den plads der normalt bruges af det analoge, standard lydspor. Filmene må derfor distribueres i to udgaver en til CDS-udrustede biografer og en standard udgave til biografer med analoge lydanlæg.

Hidtil er bl.a. *Dick Tracy* (1990) og *The Doors* (1991) udsendt med CDS lyd, herhjemme har der dog kun været lejlighed til at opleve *Terminator 2 – Dommedag* i al sin digitale herlighed i Imperial – Skandinaviens første CDS-udstyrede biograf. Her kunne man så ved 'selvsyn' konstatere, at den digitale lydside var ensbetydende med klokkeklar og tordende høj lyd, der ubesværet kan veksle imellem et lydtryk, der næsten formår at spænde fra 0 – 120 dB!

Ved fremkomsten af CDS fik man travlt hos Dolby Laboratories. Her havde man netop i slutningen af 80'erne lanceret en opdateret udgave af Dolby Stereo, Dolby SR (Spectral Recording), dette system byder på en øget adskillelse af kanalerne samt et dynamisk område på hele 90 dB, hvilket er imponerende godt for et analogt system. Svaret på CDS kaldes Dolby SR-D (Spectral Recording-Digital), et seks-kanalers digitalt system, der i store træk er baseret på SR systemet.

Systemets bits er placeret i de hidtil blanke mellemrum mellem filmstrimlens perforering. Det er der plads til fordi SR-D, i lighed med Phillips' nye digitale kassette båndoptager (Digital Compact Cassette) og Sonys Mini Disc, udnytter fænomenet bit-udtynding: De dele af

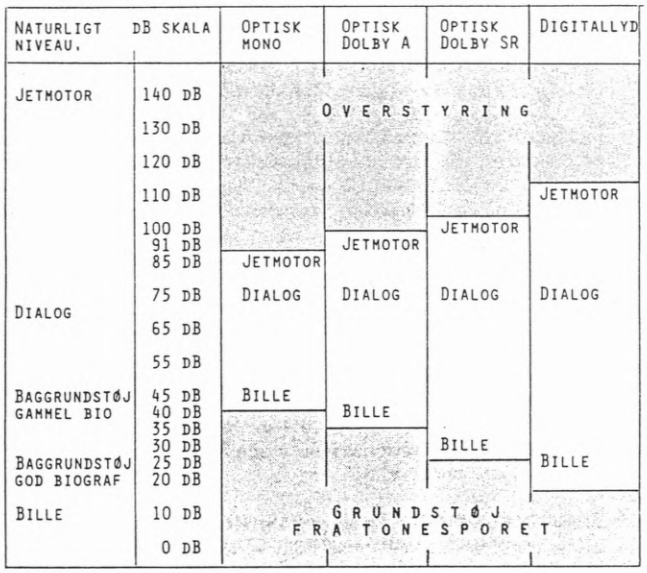



**Fig. 4:** *Dette skema sammenligner forskellige lydsystemers dynamikforhold. Et gammelt, optisk mono lydspor besidder kun et dynamikområde på ca. 40-50 dB, og må altså nøjes med at gengive yderpunkterne, en bille der trasker afsted i skovbunden og en startende jetmotor, indenfor dette beskedne område. Bemærk hvorledes digitallyden med sit dynamikområde på mere end 95 dB kommer ganske nær disse lydkilders naturlige niveau. (Kilde: Biograf Nyt).*

f.eks. musikken, man alligevel ikke har nogen chance for at høre, fordi svage lyde overskygges af kraftige, indspilles slet ikke. Herved reducerer man det nødvendige antal bits pr. sekund til seks kanalers filmlyd med mindst 85%! Systemet raporteres at levere en lydkvalitet, der ligger tæt på CD-lyd, og med en tydelig seperation af lyde, der kommer fra lærredet, siderne eller bagvæggen i biografen, i modsætning til tidligere Dolby systemer leverer SR-D surround sound i stereo.

Dolby SR-Ds altoverskyggende fordel er imidlertid at der har været plads til at bibeholde standard lydsporet, hvilket er ensbetydende med at den samme kopi kan distribueres til både analoge og digitale biografer!

Dette giver SR-D en kolosal fordel fremfor CDS, og som var det ikke nok, hjemsøges CDS systemet nu af problemer, der truer dets eksistens. Problemerne er på ingen måde systembetingede, men skyldes derimod helt kontante kvaler hos Optical Radiation Corp, firmaet bag CDS. ORC leverer også udstyr til komplicerede øjen-operationer, men efter en serie mislykkede operationer har ORC nu fået nogle eksorbitante erstatningskrav på halsen af den type man ellers troede kun hørte til i den amerikanske tv-serie *Advokaterne*. Meget tyder nu på at ORCs økonomi er blevet ødelagt af erstaningskravene, med deraf følgende uheldige konsekvenser for markedsføringen af CDS.

Steen Larsen oplyser at Imperial har fået sit CDS anlæg på yderst gunstige betingelser. En ratebetalingsordning, som medfører et afdrag for hver CDS-film, der vises på anlægget – om der kommer flere står nu hen i det uvisse. Ifølge Steen Larsen har Dolby, efter at konkurrenten er havnet på et sidespor, nu slet så travlt med at få det ellers helt færdigudviklede SR-D ud i biograferne. Man har nemlig et ganske betydeligt lager af 'sidste års model', SR-anlæggene, der gerne skulle afsættes først! Som nævnt indledningsvis behøver den digitale revolution altså ikke at ligge lige om hjørnet.

## *Synergi mellem biograf og home video lydsystemer*

Videomarkedet er forlængst blevet af større betydning for filmindustrien end biograferne. Muligheden for i sidste ende at kunne sælge et par hundrede tusinde købskassetter, har været stærkt medvirkende til at man har villet restaurere og genudsende epics som *Lawrence of Arabia* og *Spartacus*, ligesom interessen for Hi-Fi stereolyd på købskassetterne har været den direkte årsag til, at glemte stereolydspor på mange ældre film er blevet fundet frem og har fået en gang hattelak. Og hvor biografejerne kan være et genstridigt folkefærd, så tegner det til at filmlydfabrikanterne har et mere end lovende marked i de mange seriøse home video-brugere.

Mange købsvideoer med Hi-Fi stereolyd leverer ægte Dolby surround sound, og TV-2 er efter gode resultater med en række eksperimenter begyndt at transmittere visse programmer, bl.a. sport og spillefilm, med Dolby surround lyd. Enkelte mere avancerede rack-anlæg til hjemmebrug byder nu på Dolby surround som en ekstra feature, og stereo recievere og forstærkere fra bl.a. Pioneer, Sony, Onkyo, Teac m.fl. lanceres nu med Dolby surround muligheden som den primære attraktion.

Digital filmlyd har længe været en mulighed hjemme i stuen takket være LaserDisc videosystemet, hvor mange af video-pladeudgivelserne leverer Stereo Digital Sound. Sågar vil en THX-processor til hjemmebrug dukke op, med deraf følgende forbedring af lyden fra Dolby surround dekoderne rundt om i de små hjem. Helt vildt bliver det hvis Dolby gør alvor af at markedsføre den hjemmeversion af SR-D, som man allerede har udviklet.

Er der interesse for dynamisk stereolyd på hjemmefronten, så kniber det faktisk stadig i biograferne. Følgende statistik taler for sig selv: Af Danmarks 340 biografsale, kan kun én, Imperial, vise film med digitallyd. Kun ca. 50 er udrustet med Dolby Stereo, heraf kan ca. 20 køre Dolby SR. Ca. 100 sale har et billigt dansk fabrikeret biografstereosystem, der nogenlunde svarer til Dolbys. Mens hele 190 sale altså enten ikke har stereolyd, eller også nøjes man med hjemmestrikkede anlæg, baseret på en ordinær 2-kanalsteknik, der blander dialog sammen med lydeffekter og musik.

### LITTERATUR:


Konigsberg, Ira: 'The Complete Film Dictionary'. Meridian, New York, 1989.

Dinnesen, Niels Jørgen og Edvin Kau: 'Filmen i Danmark'. Akademisk Forlag, København, 1983.

Meinertsen, Per: 'Biografflyd – 3. del', in Biograf Nyt, 5/91.

Meinertsen, Per: 'Hvor højt skal lyden afspilles?', in Biograf Nyt, 2/92.

Haver, Ronald: 'The Saga of Stereo in the Movies', in The Perfect Vision, vol. 1 issue No. 1 winter 86/87.

Sweeney, Daniel: 'In Search of the Absolute: Defining Movie Theater Sound', in The Perfect Vision, vol. 2 issue No. 7 spring 1990.

Sweeney, Daniel: 'The Sound of Theaters, Part the Second', in The Perfect Vision, vol. 3 issue No. 9 winter 1990/1991.

Fox, Barry: 'Sounding Out the Big Picture', in What Video, December 1991.

P.W.M.: 'Home THX', in Stereo Review, April 1992.

Arick, Michael: 'The Sound of Money – In Stereo', in Sight & Sound, LVII/1 winter 87/88.

Aldred, John: 'Fifty Years of Sound', in American Cinematographer, September 1981.

Hodges, Ralph: 'Sound For the Cinema', in db Magazine, March 1980.

Cinema Digital Sound, in Moviesound Newsletter, vol. 1, 12, May 1990.

# Når farven gi'r mening

*Kassandra Wellendorff tager os med på en rejse i filmens æstetiske farve-univers.*

Lige siden farvefilmen blev opfundet, har der blandt filminstruktører og teoretikere været diskussion om, hvorvidt farver var en hindring eller en hjælp for filmens forsøg på at udfolde sig kunstnerisk. Var filmen et teknisk fænomen, der skulle bestræbe sig på at reproducere virkeligheden eller skulle det hellere prøve at etablere sig som en selvstændig kunstart?

Farver på film havde der været længe før farvefilmen blev opfundet. De gamle stumfilm var ofte tintede i forskellige farver, naturalistisk, alt efter det var dag eller nattescener, tematisk, alt efter om det var romantiske eller nervepirrende scener.

Da farvefilmen blev opfundet, vakte det – præcis som da lyden blev opfundet – ikke kun jubel, men også foragt. De instruktører, der i deres film tilstræbte naturalismen hilste opfindelsen velkommen. Nu kunne film endelig illudere virkelighed. Andre instruktører var knap så begejstrede, man mente, at det netop var filmens begrænsning som virkelighedsgengivelse, der muliggjorde filmkunsten. Film skulle for at etablere sig som en selvstændig kunstart tilstræbe en abstraktionens stil istedet for gennem tekniske opfindelser at tilnærme sig virkeligheden.

Filmteoretikeren Béla Balász skriver i sit 'fragmentariske efterskrift' til *'Der sichtbare Mensch'*, at

(...) die Errungenschaften der Technik unterwegs haben dem Film mehr geschadet als genützt. (...) In der Reduktion besteht ja eigentlich die Kunst. Und vielleicht war gerade im homogenen Grau in Grau des gewöhnlichen Films die Möglichkeit eines künstlerischen Stils gegeben?

Man kunne indvende, at instruktørerne jo bare kunne lade være med at bruge farverne, hvilket mange også gjorde. Farvefilm slog først for alvor igennem i 60'erne. Men om det så var af kunstneriske eller økonomiske grunde, er ikke altid til at gennemskue.

Dreyer, der aldrig fik realiseret en farvefilm, advarer også mod brugen af farver på film:

'Den store kunstneriske oplevelse – farvemæssigt set – har filmen mulighed for at blive, når det er lykkedes den helt at frigøre sig naturalismens favntag (...) Først da kan farverne hjælpe spillefilmen til at få fodfæste i det abstraktes verden, der hidtil har været lukket for den.'

Han havde altså ikke noget imod, at man brugte farver på film, men man skulle kun bruge dem, når de virkelig var ladede med betydning. Ellers blev resultatet 'farveladefilm'.

Det jeg i denne artikel vil se på, er eksempler på film, hvor farverne ikke kun er brugt for at efterligne virkeligheden, men brugt som bevidst virkemiddel, der er med til at udvikle det kunstneriske filmsprog. Før jeg går ind på de enkelte farvers betydninger, vil jeg starte med at fremhæve to instruktører, der begge har en meget bevidst brug af farver i deres film: Lars von Trier, der altid sparer på farverne og Ingmar Bergman, der arbejder med en meget stærk farvesymbolik.

## Lars von Trier

Lars von Trier efterkommer Dreyers intentioner om at spare på farverne, før de virkelig er ladede med betydning. Hans første film er holdt i monochrome farver og først i *Medea* og *Europa* slipper han farverne løs. I begge tilfælde som kontrast til monochrome flader.

I *Europa* bruges den røde farve i de dramatiske højdepunkter, standsningen af toget (metafor for selve handlingen), hvor kun nødbremsen er rød og faderens selvmord i badekaret, hvor kun blodet er rødt. Herudover bruger han farverne til at adskille forskellige planer, f.eks. Kat og Leopold fra omgivelserne omkring dem eller ved at sammenstille planer: I bryllupsscenen er kun Kat og Leopold i farver, bryllupsgæsterne er i sort/hvid. Pludselig rejser en varulv sig op og klapper, han er som brudeparret i farver. Dette skaber den mening, at Leopold ved at gifte sig med Kat samtidigt har giftet sig med en varulv.

I *Medea* bruges den blå farve som dramatisk beslutsomhed og dominans hos Medea. Produktionen er holdt i meget afdæmpede farver og kun når Medeas følelser er hedest, springer de frem. I strandscenen, der er produktionens Point of no Return, bruger han som i *Europa* farverne til at adskille og sammenføje to planer. Medea er placeret i et ekstremt blåt farvet billede, Jason i et grønt. Herefter smider Medea først sin kappe og dernæst sig selv ind i Jasons grønne univers. De hengiver sig til hinanden i takt med at farverne bliver monochrome og sammen med de andre filmiske virkemidler fjernes virkelighedssansen, og der skabes et abstrakt rum omkring personerne. Reallyden fjernes, der skabes rumforvirring v.h.a. chromakey: baggrunden for personerne ændres: græsset er der, hvor himlen burde være og begynder pludselig at bevæge sig. Man aner overhovedet ikke, hvad der er op eller ned. Real-

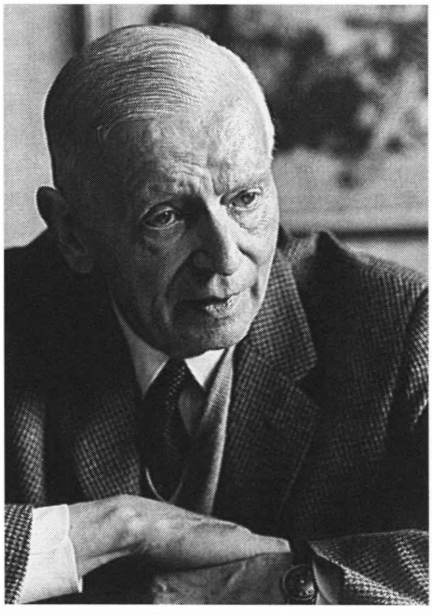
lyden bliver pludselig lagt på, Jason genfinder jordforbindelsen og gennemskuer Medea, han træder tilbage og slår Medea fra sig. Herved havner han i et blåt farveunivers, hvor Medea stadigt befinder sig i det monochrome. De har altså byttet farver. Jeg ville tolke denne ombytning, som at Medea har brug for Jason til at fuldføre sin hævn mod ham. Hun har indtil nu opført sig mandigt og handlende, men hun er ikke i stand til at bære giftkronen ind i borgen til hans nye kone Glauce. Hun lader altså Jason et øjeblik føle sig stærk og overtage hendes projekt, mens hun spiller svag.

## *Ingmar Bergman*

Bergman gør især i farvefilmene, *Hvisken og Råb, Berøringen* og *Høstsonaten* kraftigt brug af farvernes værdi som filmiske virkemidler.

I *Berøringen* er det farven grøn og samspillet mellem rød og hvid, der er det mest fremtrædende. Efter at hovedpersonen Karin har konfronteret sin mors død, sidder hun grædende på en hospitalsgang, hvor hun for første gang møder David, den mand, hun senere bedrager sin mand med. Han forelsker sig i hende ved første øjekast. I denne scene har Karin en rød jakke på udover en hvid bluse. Næste gang hun møder manden, er han inviteret til middag hos hende og hendes mand. Hun konverserer ham i en hængesofa, her har hun et hvidt sjal ud over en rød kjole. Han spørger, om hendes ægteskab er lykkeligt, og hun bekræfter overfladisk. Hun er ikke ærlig, viser det sig. Næste scene indenfor har hun taget det hvide sjal af, nu siger manden direkte til hende, at han er forelsket i hende. Hun bliver forfjamsket, mister mælet, hendes datter afbryder hende for at spørge, hvilke vinglas de skal bruge til maden, hun siger nu med mere fast stemme, at de skal drikke hvidvin. Bergman spiller på den røde og hvide farve således, at når hun bærer følelserne udenpå og derfor er sårbar har hun rødt på, men når hun har genoptaget sin facade, dækker hun den røde farve med den overfladiske hvide.

David bliver i filmen forbundet med farven grøn. Han bor i en lejlighed med grønne vægge. Efter at Karin og David har været adskilt et stykke tid mødes de i en kirke, han er med til at restaurere. Her viser David Karin en Mariafigur, hvis mave vrimler med grønne biller, ved at tale om billerne sammenligner han Karin med Mariafiguren. Scenen starter i brunrøde nuancer, hvor Karin er alene i kirken. Kameraet tilter ned af Mariafiguren og under selve kameragangen skiftes den brune tone ud med en grøn, hvorefter David træder ind i kirken. Han kommer altså ind med den grønne farve og begynder at tale om ubehagelige grønne biller. Således bliver konnotationen ubehag tilknyttet farven grøn i denne scene. Senere i filmen har David forladt Karin. Hun tropper op i hans lejlighed, der er forladt og tømt for møbler. Karin vises i disharmoniske kompositioner med de grønne vægge som baggrund. Hvide dørkarme skærer disharmonisk gennem billederne og fremhæver den grønne farve. På lydsiden høres en



enerverende maskinlyd, der forstærker indtrykket af Karins ubehag ved situationen.

I *Høstsonaten* ankommer en mor for at besøge sin datter, hun ikke har set i mange år. Huset, datteren bor i, er rødt. Moderen træder ind i det i en gul klædedragt med en gul kuffert. Det rum, hun skal bo i, har gule vægge. Hele ankomstscenen er holdt i en sepia-toning for at fremhæve den idylliske efterårsstemning, men da moderen træder ind i hendes rum, ændres tonen og væggenes gule farve træder grelt frem, nu ikke i rødtone, men i grøntone (ligesom i Berøringen kommer farveskiftet ikke efter et klip, men ændres gradvist i ét billede, så selve overgangen ikke mærkes så tydeligt). Moderen kommer ved første øjekast med noget gult til et rødt hus. Men huset viser sig at være gult indvendigt. Hvis vi ser på disse farver i relation til filmens tema, passer det sammen. I første halvdel af filmen tror vi, det er moderen, der er falsk og ufølsom, men i anden halvdel af filmen, viser det sig at være datteren, der er ude af stand til at tilgive moderen og bryde facaderne. Som huset er datteren ved første syn kærlig, men ved nærmere eftersyn bitter og kold.

I *Hvisken og Råb* ligger en kvinde for døden, hendes sygdom er projiceret ud på husets vægge og gulv, der alle er holdt fuldstændigt i rødt. I huset passer hendes to søstre hende, de sørger for, at hende selv og hendes hvide natkjole holdes ren. Man kan sige, at hele filmen forestiller søstrenes indre betændte sår, der springer op, da de konfronteres med søsterens sygdom og død.

De mange røde scener indenfor i huset kontrasteres med flashbacks i form af udendørsscener, hvor søstrenes mor går rundt i en helt grøn park i en blændende hvid kjole. På lydsiden fortælles, hvor kold og overfladisk hun virkede på den syge. Disse scener er fortrinsvis holdt i totaler, mens de røde scener er holdt i halvtotaler og nærbilleder. Grøn bruges altså sammen med totalbilleder som overflade og kulde, mens rød sammen med nær og halvtotaler bruges som lidelse og følelser.

## *Konstante eller relative betydninger?*

Der har altid været diskussion om, hvorvidt farver fremkaldte konstante følelser hos publikum eller ej. Om en bestemt farvetoning har en bestemt symbolsk værdi.

Méliès skrev i stumfilmens dage en hel lille håndbog, der gav anvisninger på, hvilke farver, der passede til hvilke stemninger, dele af psykoanalysen opererer også med farver som havende iboende konstante betydninger.

Eisenstein forklarer i sin bog *'Film Sense'* i kapitlet *'Color and Meaning'*, at farvers symbolske betydning altid afhænger af hvilken sammenhæng, de er placeret i. Han gennemgår farven gul ved at sammenligne eksempler fra teatret, maleriet og litteraturen og konstaterer, at den bruges vidt forskelligt. Her kommer han ind på begrebet, 'ambivalent meanings'. At et virkemiddel kan have to modsatrettede betydninger:

'The same concept, meaning or word equally represents two opposites that are mutually exclusive'.

Denne teori stammer fra kinesisk filosofi (Yin og Yang). Alt skal indeholde sin modsætning for at der kan herske harmoni. Således også med farver. (Ved mit undervisningsarbejde i Filmvidenskab har jeg ofte lavet forsøg med eleverne, hvor de frit skulle associere efter en given farve. I samtlige tilfælde blev der associeret til modsatrettede betydninger).

Eisenstein slutter sit kapitel af med at konkludere, at betydningen af en farve altid må ses ud fra det overordnede værks tema og idé.

Rudolf Arnheim kommer til den samme konklusion som Eisenstein i bogen *'Art and visual Perseption'*:

'The same color in two different contexts is not the same color (...) This means that the identity of a color does not reside in the color itself but is established by relation'.

Man kan prøve at forestille sig det utal af elementer, der kan have indflydelse på, hvordan vi opfatter en farve: De andre farver, der omgiver farven, kompositionen, farven er placeret i (der kan være mere eller mindre disharmonisk), det objekt farven sidder på, de replikker personerne har, hvilke klip, der er kommet umiddelbart før og efter den pågældende scene og endelig hvilke andre situationer farven har været præsenteret i gennem filmen.

Altså ikke nok med at en farve i sig selv kan have to modsatrettede betydninger, filmmediet i sig selv rummer også utallige muligheder for at ændre farvens iboende betydninger i samspillet med filmens andre virkemidler.

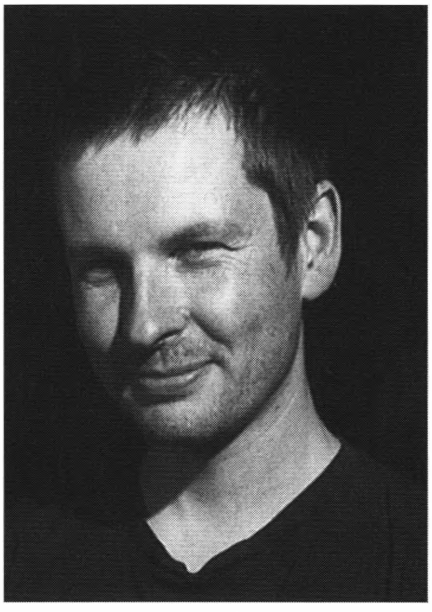
Jeg vil nu gøre Eisenstein nummeret efter og vil istedet for at tage udgangspunkt i farvers generelle symbolik, finde skiftende eksempler på farvers betydninger.

## *Farven rød*

I *Hvisken og Råb* brugte Bergman farven rød som lidelsens farve. I *Fanny og Alexander* bruger han den anderledes. Henimod slutningen af filmen ser vi Alexander og hans mor i et helt rødt værelse. De er begge sluppet væk fra den onde præstefader. Da ankommer to politimænd for at fortælle, at præsten er død. Moderen og bedstemoderen går ind i et grønt værelse sammen med politimændene, mens Alexander forbliver i det røde rum. Meddelelsen om døden fremkalder forskellige følelser hos henholdsvis moderen og Alexander. Da Alexanders rigtige far døde, lå liget i et grønt værelse. Sorg og grøn er altså på forhånd blevet kædet sammen. Men Alexander sørger ikke som sin mor over præstens død, han forbliver i det røde rum, som bliver en positiv farve.

Filmen *Marnie* af Hitchcock handler direkte om farven rød. Hovedpersonen får angstanfald, hver gang hun konfronteres med farven rød, det viser sig, at farven minder hende om en fortrængt hændelse, nemlig at hun som lille har dræbt en voksen mand for at forsvare sin mor, der var luder.

David Lynch bruger farven rød, som noget hemmeligt og dragende, ofte seksuelt og kvindeligt, der står i grel kontrast til logiske systemer, visuelt vist f.eks. i drømmesekvenserne i *Twin Peaks,* der foregår i et



rum med tunge røde gardiner og et skakternet gulv. Gardinerne og den røde farve bliver dragende, fordi de skjuler noget hemmeligt, der ikke kan begribes med en skakternet logisk tankegang.

Sammensætningen er også brugt i *Blue Velvet,* hvor Dorothys lejlighed er indrettet på samme måde. I denne film bruges farven rød også som kontrast til den blå. Den blå farve bruges som fetichistisk overfladefarve, der dækker over den farlige røde. Den røde bliver sammen med billerne i starten af filmen noget truende, der samtidigt virker ekstremt dragende for filmens hovedperson.

Her er det altså samspillet mellem to farver, der skaber betydningen. Ellers bruges rød oftest sammen med hvid, hvor hvid er en neutral, følelseskold farve. Bergman bruger dette modsætningspar i *Hvisken og Råb* og i *Berøringen.*

## *Farven gul*

Lars von Trier bruger en grumsetgul farve i *Forbrydelsens Element.* Bent Fausing tolker i bogen Drømmebilleder farven som en uren farve, der sammen med filmens andre virkemidler er med til at opløse den historie hovedpersonen prøver at fortælle sin analytiker.

Tilskueren '(...) higer efter at gøre farven ren, forbrydelsen klar og historien entydig (...)'.

I *Marnie* er den gule farve brugt som en advarselsfarve i scenen, hvor Marnie går hen ad en hotelgang med en gul taske. Kameraet følger tasken i nær og vi ser ikke, hvem Marnie er. Det viser sig da, at tasken er fuld at stjålne penge og at den indeholder et guldetui med falske identitetspapirer. Marnie viser sig trods sit troskyldige ydre at være kleptoman og hele tiden at skifte identitet. Her er farven gul altså både brugt som signalfarve og som falskhedens farve.

I *Høstsonaten* blev farven gul også brugt som falskhedens farve.

I *Blue Velvet* bruges farven på samme måde, da vi hører om 'the yellow man', en politimand med skrigende gul jakke, der viser sig at samarbejde med forbryderne.

I *Fahrenheit 451* af Francois Truffault er farven brugt som en positiv oprørsfarve. Filmens farvebrug er meget stiliseret, den er renset for mellemnuancer i farverne. En grå-blå virkelighed med farven rød som terroren, der holder menneskene nede. Når farven endelig bruges, er det, når der er følelser tilstede. Når menneskene ikke vil finde sig i deres tilværelse. Hovedpersonens kone og hans veninde, der spilles af den samme skuespiller, har begge gule kjoler på. Konen gør oprør ved at spise gule selvmordspiller, veninden ved at være spontan og ærlig. Hun adskiller sig såvel åndeligt som visuelt fra andre mennesker. Dette vises tydeligt i scener, hvor hendes gule tøj stikker sig på de grå-blå farver.

I *Den røde Ørken* af Antonioni har hovedpersonen malet væggene i sin tomme butik med kaotiske røde pletter. Da hun herefter går ud på gaden, er den malet fuldstændigt grå. Hun forsøger forgæves at få sine følelser og sit oprør ud i den grå verden, der omgiver hende. Hun er syg, men hendes sygdom projieres ud på samfundet omkring hende. Fabriksrøgen er kraftig gul og et skib har

hejst et gult karantæneflag. Rød bliver oprøret og følelsernes farve, mens gul bliver metafor for samfundets 'sygdom'.

I *Biavleren* af Theo Angelopoulos bliver farven gul brugt som symbol på de drifter, grækerne har liggende under den kolde blå overflade, drifter, der hele tiden presser på for at komme ud. Farven gul kobles sammen med bier og honning, der både er stikkende farligt og sødt. Filmens huse ligner bikuber og hele filmen er holdt i blå, grå og gule nuancer. En verden af gult pakket ind i blåt. Her indeholder farven gul altså to modsatrettede betydninger. (jvf. artiklen Grækenland i krampe, Kosmorama 185, 1986).

## *Farven blå*

*Solaris* af Andrei Tarkovsky spiller på modsætningen mellem de brune og de blå farver. De brune er knyttet til kvinden, jorden og følelserne, mens de blå er knyttet til rummet, havplaneten Solaris, teknikken og det mandlige rationelle, ufølsomme. Hovedpersonen har mistet forbindelsen til sine følelser og sine forældre: På sin rejse til planeten Solaris konfronteres han med sine fortidige følelser i skikkelse af hans afdøde kone, hans klædedragt ændrer sig fra blå til brun og han bliver mere menneskelig.

I *Medea* var farven blå også brugt mandigt og beregnende.

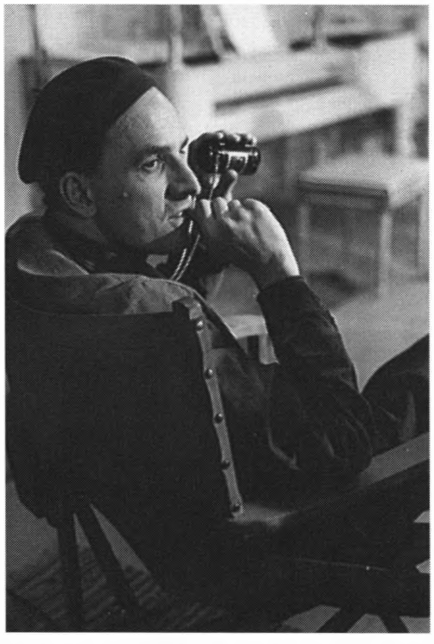
I *Blue Velvet* nævnte jeg, at farven blå blev brugt som fetichistisk overfladefarve, der dækkede over noget hemmeligt. Dorothy har blå øjenskygge på, synger om en kvinde, der var klædt i 'blue velvet' og har selv en blå fløjlsmorgenkåbe. Da Jeffrey betragter hende skjult i et klædeskab, tager hun både tøj og paryk af og afslører i sit halvmørke røde rum en krop, der ikke svarer til hendes ydre. Da hun synger på natklubben er den side, der vender ud mod publikum blå, idet lyset på hende er blåt, mens baggrunden, det, der befinder sig bag hende, er rødt. I en anden scene har Jeffrey en samtale med Sandy på et cafeteria, hvor han prøver at overtale hende til at deltage i hans leg som detektiv. Her leges der igen med blå og rød: billedkompositionen er lavet således, at rummet mellem deres ansigter er blåt og bag deres hoveder er rødt. Deres facader er blå og høflige, mens deres lyster er farlige.

I filmen *Hush-A-Bye Baby* af Margot Harkin knyttes den blå farve sammen med Jomfru Maria og katolicismen. Noget overvågende og helligt straffende, der skræmmer hovedpersonen, da hun er gravid og prøver at skjule det for omverdenen.

## *Farven grøn*

I *Marnie* har Marnie grønt tøj på, når hun besøger sin mor, replikkerne viser, at hun stadig er et barn overfor sin mor. I *Høstsonaten* har datteren også grønt tøj på, mens hun spørger sin mand, om man aldrig holder op med at være barn, med at være mor og datter. Den grønne farve bliver her brugt som et tegn på umodenhed.

En anden betydning grøn bliver brugt i så vi i eksemplet fra *Fanny og*



*Alexander,* hvor farven grøn blev koblet sammen med sorg og død, og i *Berøringen,* hvor biller og ubehag blev knyttet til farven.

I *Hvisken og Råb* blev farven brugt som en illusionens overfladefarve sammen med brugen af totalbilleder.

Med farverne rød, gul og grøn var det let at finde modsatrettede betydninger, mens det var sværere med farven blå.

Men ellers skulle eksemplerne give et indtryk af, hvor forskelligt de bruges fra film til film. Mest bemærkelsesværdigt er det, når en instruktør som f.eks. Bergman formår i samspillet med de andre filmiske virkemidler at skifte betydningen af en farve (her tænker jeg især på farven grøn) radikalt fra den ene film til den anden.

## *De tre grundfarver danner harmoni*

Arnheim skriver i *Art and Visual Perception* at tilstedeværelsen af alle tre grundfarver i et maleri skaber harmoni. Hvis vi prøver at overføre dette til film, kunne vi sige, at man ved at holde igen på en farve kan skabe disharmoni, der så igen kan oprettes, når farven får lov at træde frem på lige fod med de andre farver.

*Lykken* af Agnes Varda er nok den film, jeg har set, der gør kraftigst brug af både de enkelte farvers symbolik og effekten af samspillet imellem dem. Filmen bruger farverne grøn, blå, rød og gul ekstremt stiliseret.

Anslaget viser et uskarpt totalbillede af en familie helt klædt i rødt, der går på gul mark. Dette krydsklippes hurtigt med nærbilleder af gule solsikker. Farven blå er ikke tilstede. Den gule farve er positiv, objekterne farven sidder på er mark og blomster. Men lydsiden er påtrængende og en anelse skærende. Skår i idyllen.

I løbet af filmen opløses familien, manden får en elskerinde og konen begår selvmord, da hun finder ud af det. Herefter bliver elskerinden den nye kone og familien prøver at heles igen. Vi præsenteres for en scene, hvor den nye familie er på skovtur. Alle er nu klædt i blåt, træerne er sorte og kaster lange skygger, den grønne farve skimtes i det fjerne, musikken er tragisk og stemningen mildest talt trist. Manden roser sin kone og fortæller hende, at nu kan hun 'tæmme børnene'. Træerne vækker fængselsassociationer og farven blå bliver trist. Der er en lille bitte smule rødt tilstede i scenen. En lille plastikbold, der hele tiden skubbes væk bag personerne.

I en af de sidste scener ser vi familiens blå bil køre ind i en gul efterårsfarvet skov. Først er billedet næsten helt blåt, så overtager de gule blade billedet. De voksne er i blåt, børnene har rødt tøj på. Situationen er ændret, børnene har fået tillid til deres nye mor og virker gladere.

Den gule farve er ved at skubbe den blå væk. Den gule farve er bare ikke den samme nuance som i anslaget, den er mere uren, eller mere moden kunne man sige. Som forskellen på sommer og efterår. Den helt harmoniske familie uden farven blå har vist sig at være en illusion. Der må også være mere tragiske ting tilstede for at livet kan leves. Hoved-

personen er blevet både ældre og klogere. I sidste scene er både gul, rød og blå tilstede. En realistisk, men neddæmpet harmoni er opretttet.

I *Fahrenheit 451* er det undertrykkelsen af den gule farve, der viser, hvor sygt samfundet er. Da harmonien genoprettes for hovedpersonen er det dog ikke med tilstedeværelsen af alle farver, men netop ved fraværet af dem: Slutscenen er holdt i brune og hvide farver.

*Marnie* holdt igen på farven rød, der symboliserede hovedperonens fortrængning.

Når man holder igen eller skjuler en farve, er det et forvarsel om, at noget er galt, at der ikke er balance i tingene.

## *Sort/hvid og farve som kontraster*

Sammenblandingen af monochrome og farvede sekvenser på film bruges ofte for at markere et skarpt skel enten mellem fortid og nutid, mellem drøm og virkelighed eller mellem dokumentarsekvenser og fiktionssekvenser. Der findes dog film, der har en mere avanceret brug af denne kontrast.

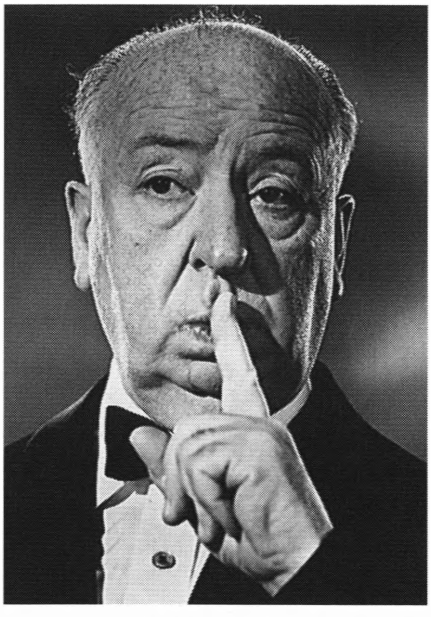
*Spejlet* af Tarkovskij blander nutid, fortid, drøm og dukumentaroptagelser. Drømmene, fortiden og dokumentaroptagelserne er holdt i monochrome farver, mens nutiden er holdt i farver. Dette er gjort for at udviske skellet mellem drøm og fortid. Hovedpersonen kan ikke skelne sine drømme fra sin erindring om virkelige hændelser. Samtidigt kan han ikke skelne sine erindringer fra sin mors og andre menneskers. Oven i alt dette glider forskellige dokumentaroptagelser ind som kollektive erindringer og blander sig med hans egne.

*Befrielsesbilleder* af Lars von Trier består af et fiktionslag og et dokumentarisk lag omkring dagene lige efter befrielsen. Ved at tinte alle optagelser ens, opnår instruktøren, at dokumentaroptagelserne glider ind og blander sig umærkeligt med fiktionslaget. Han udvisker altså skellet mellem fiktion og dokumentar. Samme metode er brugt i *Tilværelsens Ulidelige Lethed,* hvor dokumentaroptagelser fra foråret i Prag klippes ind med samme tintning som de iscenesatte optrin eller i *Zelig* af Woody Allen, hvor dokumentaroptagelser og iscenesatte optrin er så sammenblandet, at man hele tiden glemmer, det er en vrøvlet fantasihistorie man er vidne til og ikke en seriøs dokumentarudsendelse.

## *Valget mellem sort/hvid eller farve*

Lad os se lidt på vor tids valg mellem sort/hvid og farvefilm.

Idag er næsten alle film i farver. En sort/hvid film i biograferne er næsten et særsyn. Men der er dog instruktører som Jim Jarmusch og Wim Wenders, der har lavet et par film i sort/hvid. I Wenders film, *Tingenes Tilstand,* har en instruktør og en producent i slutningen af filmen en samtale, hvor producenten forklarer, at ingen udlejere vil proppe penge i en sort/hvid film, der er simpelt hen ikke salg i varen. Derfor kan



instruktøren ikke få penge til råfilm til at færdiggøre sin film. De økonomiske hensyn vinder altså over de kunstneriske.

Wim Wenders fortæller i forbindelse med sin sort/hvid-film *Tingenes Tilstand* i et interview i det norske blad Profils særnummer om film fra 1986, at en film, der vælter sig i farver, giver indtryk af, at man har modtaget en stor mængde informationer, men at man faktisk ikke kan huske dem bagefter.

'(...) Mange regissører lyver med fäger. Bildets rikdom overbeviser folk om at du forteller dem noe, selv om du ikke gjør det. I svart-hvitt må du fortelle folk noe, hvis ikke er det ingenting tilbake på lerretet. Du tvinges til å være mer konsentrert. Spillerommet blir så mye mindre at hver tabbe blir langt tydeligere. I tillegg tvinges både du og publikum til å gribe filmens språk.'

I samme tidsskrift udtaler han også følgende:

'Med svart-hvitt oppfatter vi bare det viktigste – virkelighetens vesenstrekk. Ingen husker ting i farger; vi drømmer og husker i svart-hvitt, hvis vi nå plutselig forestiller oss at scenen vi betrakter fremstår i farger – at huden får farge, trærne, himmelen – vil vi øyeblikkelig føle at vi tar spranget fra erindringen til en flyktig nåtid. Tingene vil være nærmere oss, virke mere kjente og vi vil føle oss uroligere. Vi vil lettere være i stand til å frigjøre oss fra disse bildene'.

Han mener altså, at farverne forhindrer os i at huske, hvad det er vi ser, og at vi ihvertfald ikke vil huske det vigtigste.

Et knap så rigidt synspunkt finder man hos perceptionsforskeren Rudolf Arnheim, der i sin bog *'Art and Visual Perception',* mener, at nogle mennesker husker objekter efter farverne, andre efter formerne. Grunden til, at de fleste husker formerne bedst er, at de er nogenlunde konstante, mens farver ikke er konstante; de befinder sig på en farveskala med udflydende grænser og ændrer udseende efter hvilket lys de ses i og hvilke andre farver, der er placeret ved siden af. Forskellen på de to måder at huske på skulle være forskellen mellem en følsom perception og en intellektuel.

Wim Wenders bruger sine teorier i praksis i filmen *Himlen Over Berlin.* Her tematiserer han via samspillet mellem farver og sort/hvid som en kontrast mellem flygtig sanselig nutid og universel, historisk erindring. Englen Daniel lever i et s/h-univers, hvor han ikke kan sanse nutiden, men kun være betragter og se alle hændelser i sammenhæng med hele menneskets historie. Englen vælger imidlertid at droppe sin status som udødelig engel og lade sig falde ned til menneskenes rige og ligesom havfruen, der måtte bytte sin fiskehale ud med smertende fødder for at blive menneske, mister han også sin usårlighed, sin rustning. Den første farve, han ser i sin nye verden er blodets røde farve, da han får sin egen rustning i hovedet. Herefter ser han alt i farver, og han bliver istand til at tage aktivt del i nutiden og vende blikket fremad mod fremtiden istedet for bagud mod fortiden.

I Francis Ford Coppolas *Rumble Fish,* hører vi om hovedpersonens storebror, 'The Motorcycleboy', at

han er farveblind og hørehæmmet. Som han selv udtrykker det, oplever han verden som et sort/hvidt fjernsyn med lyden skruet ned. Hele filmen er da også holdt i sort/hvidt, og når vi oplever hans point of view er der ekko på alle stemmer. For ham har virkeligheden ingen farver, ingen glæde. 'I remember once, I could see colors, but I stop being a kid at five', forklarer han sin lillebror. Han har i modsætning til sin lillebror gennemskuet alle illusioner og kan ikke få øje på noget håb i samfundsstrukturen. Lillebroderen lever derimod i nuet og ejer ikke evnen til at overskue fremtiden eller hvilket samfund, han er en del af.

Filmen handler om unge undertrykte gadekrigere, der får deres aggressioner ud ved at udkæmpe bandekrige mod hinanden istedet for at bekæmpe det system, der holder dem nede.

Der er få farveglimt i filmen. Kampfiskene 'Rumblefish', er symboler på gadekrigerne, og må ligesom dem holdes adskilt for at undgå, at de angriber hinanden. Fiskene er altid vist i farver i deres akvarier, og træder hermed frem som kraftige betydningsbærere. Relationen mellem lillebroderen og fiskene ses i en af de sidste scener, hvor storebroderen har bortført fiskene fra dyrehandleren og bliver skudt af den lokale politibetjent. Lillebroderen går amok og slår – ligesom kampfisk har for vane – på sit eget spejlbillede i politibilens bakspejl: Det splintres og en rød alarmsirene blinker et kort øjeblik faretruende, hvorefter alt bliver s/h igen. Han har brudt sin akvarievæg og kan nu fuldføre broderens opgivne projekt, nemlig at slippe fiskene fri i floden, hvorefter han selv kører ud til havet. Filmen levner et håb, måske kan han, der endnu kan se farver og glæde, men som nu har set, hvordan samfundet hænger sammen, formå at gøre oprør og løsrive sig det undertrykkende samfund. Forbinde sort/hvid og farver.

I denne film bruges sort/hvid netop med Wenders ord som visende 'virkelighedens væsenstræk', og farver som en letkøbt glædesrus.

I Bergmans *Fra Marionetternes Liv* lider hovedpersonen af kvindeangst – især for sin kone. Han forsøger først med selvmord, kan dog ikke gennemføre og opsøger istedet en luder med samme navn og hårfarve som hans kone og dræber hende. Da han begår mordet ændrer hans virkelighed sig fra sort/hvid til farver. Psykiateren kalder mordet for en kortslutning, en nødvendig handling for patienten for at klare livets barske realiteter. Idet psykiateren nævner ordet kortslutning, skifter også denne scene til farver.

Tilværelsen i sort/hvid var altså ligesom i *Rumble Fish* ulidelig. Hovedpersonen vælger istedet den sindssyges verden i farver og slipper for at se direkte på virkeligheden i sort/hvid.

Som det må fremgå af de mange eksempel-gennemgange kan farver på film bruges til mere end blot at illudere virkelighed. De kan med Dreyers ord muliggøre at filmen får fodfæste i det abstraktes verden og hermed udvikle filmsproget:

'Så tit har vi set græsset grønt og himlen blå, at vi sommetider ønskede for en gangs skyld at se himlen grøn og græsset blåt, for så lå der måske en kunstners intention bag' (Dreyer).

---

## *Solid håndbog*

International Dictionary of Film and Filmmakers – intet mindre er den pompøse titel på det fembindsværk, der er under revision til udsendelse i en 2. udgave. Men der er i værket fin dækning for ordene. Første bind – Films – udkom i 1990 (anmeldt i Kosmorama 194) og andet bind – Directors – er nu udkommet. De følgende bind vil omhandle Actors and Actresses, Writers an Production Artists og endelig vil der blive sluttet af med et indeks-bind.

Og som det gjaldt med det første bind, så har også andet bind været udsat for en radikal redigering og omlægning: Bedre og langt mere brugervenlig layout, glittet papir og fine billedreproduktioner. Omkostningerne er en håndbog, der vejer sine 3,5 kilo og koster 75 engelske pund. Til gengæld får man præcise credits og en karakteristik og vurdering af de cirka 480 udvalgte instruktører.

Anden udgaven er selvfølgelig først og fremmest opdateret med en række nye instruktørnavne, fra Almodóvar, Kieslowski, Jim Jarmusch, Peter Greenaway, Terence Davies, David Lynch og Spike Lee over Alan Parker, Terry Gilliam, Joe Dante, Stephen Frears og David Cronenberg til herhjemme mere ukendte navne som belgieren André Delvaux, tyskerne Ulrike Ottinger og Werner Schroeter og inderen Mani Kaul. 80 nye opslag er det blevet til og cirka samme antal er blevet udeladt. Det gælder først og fremmest en lang række tegnefilmsfolk og eksperimentalfilmere, der dog vil blive inkluderet i et kommende bind. Men derudover kan man konstatere, at en læng række navne ikke mere er at finde på det internationale barometer, som bogen afspejler. I vor nærmeste omkreds er Henning Carlsen røget ud sammen med Bo Wiederberg, Jan Troell og Vilgot Sjöman. Det samme gælder Reinhard Hauff, Fons Rademaker, John Milius, Arthur Hiller, Irvin Keshner m.fl. Valgene kan diskuteres, men det betyder, at anden udgaven ikke erstatter, men komplementerer første udgaven. Også blandt ældre navne er der sket ændringer. Helmut Kaütner er således kommet med sammen med russiske Alexander Volkov, der primært hører stumfilmen til. Men det undrer, at der ikke er blevet plads til f.eks. Gene Kelly, selvom hans samarbejde med Stanley Donen på nogle af filmhistoriens bedste musicals er nævnt under Donen.Og samtidig er musicalinstruktører som Mark Sandrich og George Sidney udeladt i den nye udgave.

De enkelte essays er af vekslende kvalitet, men heldigvis har man også benyttet lejligheden til at lade nogle af dem nyskrive af andre forfattere, mens andre igen blot er revideret og ført op til dato. Dog ikke altid. F.eks. er Eric Rohmer stadig portrætteret, som havde han intet lavet siden de moralske fortællinger.

Det er ærgerligt, at den er blevet så dyr og voluminøs, for som håndbog er den i pålidelighed og vægtighed et værdigt alternativ til de gængse, mere omfattende, men også mere ufuldstændige. Også når man er uenig i vurderingerne eller udvælgelsen.

***Dan Nissen***

International Dictionary of Films and Filmmakers – 2. Second Edition. Ed.: Nicholas Thomas. St. James Press 1991. Pris 75 pund/ca. 750 d.kr.

## Revyen – og filmen

Erik Wiedemanns doktordisputats 'Jazz i Danmark – tyverne, trediverne og fyrrerne' I-II (Gyldendal 1982) var det første skridt til at samle stof, der virkelig fordrede specialviden og forskning omkring den danske tonefilms historie. Wiedemanns værk, der med held satte sig for at være gennemført empirisk receptionsforskning, venter blot på at blive brugt. Netop omkring jazz og film havde han kun foretaget de indledende skridt.

Med Emil Marotts store trebindsværk, 'Dansk revy', er der udgivet endnu et uvurderligt redskab både for danske teater- og filmhistorikere. Emil Marott har sat sig grundigt ind i det aktuelle satiriske teater, der jo sammenkæder gammel vaudevilletradition med dramatiseret journalistik og relaterer sig til kabaretten. Det er disse hidtil udokumenterede områder, der her er taget op, konkretiseret og videregivet. Det sker ganske vist uden en helt konsekvent metodik og med al for stor vægt på de implicerede forfatteres udsagn og samtidsanmeldelser i tekstdelen. Hermed være ikke sagt de er unyttige. De er ofte de eneste eksisterende udsagn om det realiserede værk. Hvilken anstrengelse har det ikke været, blot at registrere dem. De havde imidlertid været endnu mere nyttige med sammenfattende overblik. De bedste sammenfatninger sker faktisk ikke hos Marott, men hos de citerede revyforfattere (f.eks. Anton Melbye).

Nostalgien og anekdoterne er nok nødvendige for at nå et købedygtigt publikum. Det er jo immervæk mange penge at investere, hvis man vil eje de to teksbind til 600 kr. samt registranten over samtlige af den type forestillinger fra 1833-1983 – ialt 150 års historie formedelst 400 kr. Har man den mindste interesse i dansk tonefilms tidligste udvikling er i alle tilfælde registrantbindet en lønnende investering. Tekstdelens strukturering er ikke primært knyttet til revyens historiske udvikling, men helt konkret til de fysiske rammer, udgjort af forskellige teatre eller restauranter. Der er ofte en direkte kobling mellem revy- og filmfolk – allervæsentligst Frede Skaarup og Scalarevyen 1912-30, der jo indledningsvis relaterede sig til filmfirmaet Fotorama.

Da Filmmuseet fejrede sit 50-års jubilæum med genudsendelse af verdens første talefilm fra 1923, var det ganske tydeligt et varsel om, hvor meget revyscenens folk ville komme til at erstatte dansk films traditionelle skuespillere. Dette aspekt interesserer imidlertid ikke Marott. I sin fokusering på revyens intensive vekselvirkning mellem skuespillere og publikum, er Marott udelukkende optaget af film og video som en slags historisk dokumentation – jvf. følgende udsagn s. 621: 'Ligesom radio og TV har dansk filmindustri gennem årene vist revyens kunst til et ret stort publikum. Enkeltnumre er blevet optaget på et ret tidligt tidspunkt, bl.a. med Carl Fischer, Holger Pedersen (Gissemand) og Carl Alstrup, optagelser som formodentlig er givet som forfilm. Senere helaftensfilm viser imidlertid, at disse sporadiske reportager eller liveoptagelser ikke er nogen særlig god formidler af revyens kunst. Revy er en social foreteelse, der kræver en varm linie direkte til publikum. Revy er tovejskommunikation'. ... Nogle fordomme lader et helt forskningsfelt ude af betragtning. Det forekommer mig helt ubegribeligt at forfatteren i det mindste ikke har foretaget et opslag i Bjørn Rasmussens 'Filmens hvem hvad hvor – danske titler og biografier', hvor han kunne have kommet langt med sin egen viden kombineret med et opslag under 'talende film'. Deciderede filmrevyer såsom f.eks. *Cocktail* (1937), *Op med humøret* (1943) og *Hvad vil De ha'* (1956) er heller ikke medtaget i registerbindet. De kan kun spores i dokumentationsdelen såfremt numrene stammer fra en konkret revy.

Marott har angående film i og for sig kun interesseret sig for det faktum, at filmen i dens oprindelse er så interessant et samfundsfænomen, at det indgår i flere samtidsrevyers titler omkring dansk films storhedstid fra 1906-13. Desuden at flere biografer under besættelsen ligefrem har dannet ramme omkring morgenrevyer. Bogen 'Dansk revy' giver afgjort appetit på en kobling, og her kan man oven i købet begynde på bar bund samt slippe for grundforskning.

***Carl Nørrested***

Emil Marott: Dansk revy I-II samt registrant. Borgens Forlag, de. 1991. 1000 kr.

## Fassbinder

Christian Braad Thomsen har ydet en imponerende forskningsindsats omkring Rainer Werner Fassbinder, der ligger endda langt over hvad andre (især universitære rotter) opnår en doktorgrad på. Hans indsats på området er da også internationalt værdsat.

Fassbinder var oprindelig en instruktør, jeg interesserede mig mere for via Braad Thomsen, end af egen drift. Det havde meget at gøre med Fassbinders totalt manglende sans for humor. Da Fassbinder forsøgte at nå et stort publikum via en direkte kobling til min melodramatiske favorit Douglas Sirk, begyndte Fassbinder ligefrem at fænge, indtil jeg helt stod af ved Daniel Schmids *Schatten der Engel* (75) og Fassbinders egen *Satansbraten* (76). Hans absolutte desperationsfilm *I et år med 13 måneder* (78) og *Tyskland i efteråret* (77) ligger simpelthen ude over min opfattelsestærskel. Det var derfor udelukkende i årene ca. 1973-75, jeg oplevede Fassbinder som Europas interessanteste instruktør. Hans senere internationale produktion forblev mig helt uvedkommende. Den har jeg til gengæld fået lyst til at se efter at have læst Braad Thomsens bog.

Christian Braad Thomsen, der konstant jamrer over manglende opmærksomhed, kan da i alle tilfælde ikke klage over det med hensyn til tekstlige publikationer. Det er her han er bedst. Hans bedste film er faktisk bedst som tekster. Han har fået udgivet hele to udkast til det, han nu anser som sin definitive bog om Fassbinder: I 1975 'i Fassbinders spejl' og lige efter Fassbinders død 1982 'Rainer Werner Fassbinder – en rejse mod lyset'. Nu efter moden overvejelse kommer 1991 på Gyldendal 'Fassbinder, hans liv og film' på over 400 sider.

Den slavisk kronologiske beskrivelse er brudt op, og Fassbinders film behandles i produktions- og tematisk motiverede blokke, hvilket giver et godt struktureret overblik. Desuden er der en flot balance mellem analyse og den personlige motivation, der kun forekommer mig at kamme over vedrørende begrebet 'kvindefilm'. Produktionsmæssigt opdeles filmene overordnet i 'avantgardefilm', 'kinofilm' – hvilket så nogenlunde svarer til 'metafilm', samt 'borgerlige film', dvs. kritik af borger-

skabet på Hollywoods betingelser. Det svarer helt til Ross Hunters produktionsbetingelser overfor Douglas Sirk. Desuden opregnes særskilt specifikke områder såsom: TV-serier, videofilm og bestillingsfilm.

Selvfølgelig er der tale om en vis overlapning bøgerne imellem, der med fordel er afvejet i det afsluttende værk. Her er dødens patos ikke med til at forrykke balancen ('Rainer W. Fassbinder – en rejse mod lyset') og her bærer den freudianske indsigt de frugter, som ikke forefandtes i 'I Fassbinders spejl'. Her hæftede Braad Thomsen sig ved det såkaldte 'polymorft perverse' stadium. Det blev videreudviklet i kobling med 'Manden Moses og læren om Gud' fra 1939 og Fassbinders selvrealisation, som ligefrem værende en anskuelse af 'Kulturens byrde' (1929), der allerede blev beskrevet i '– en rejse mod lyset'.

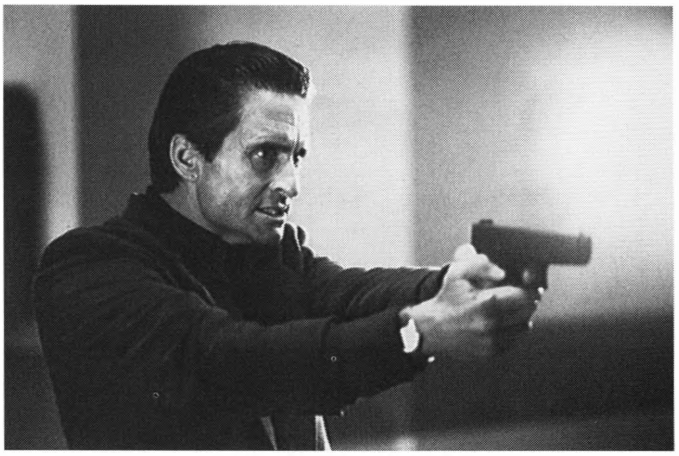
Har Braad Thomsen godt fat i Fassbinders kvindeskikkelser, savner jeg til en vis grad en uddybning af i alle tilfælde enkelte af Fassbinders skuespillere indenfor den mandlige gruppe. Det gælder især fænomenet Udo Kier, der jo ligefrem gennem von Trier har fået en direkte relation til Danmark. Jeg mindes bl.a. at have set hans kortfilm *The Last Trip to Harrisburg* (1984), der jo er fremstillet efter Fassbinders død, hvor jeg mener at huske, at Fassbinder med nasal kokainstemme læser op fra mystikerne og Biblen.

Braad Thomsens bøger om denne ukuelige tyske instruktør forekommer mig ganske anderledes relevant end hans bog om Hitchcock, hvor reverensen overfor Hollywoodsystemet ganske givet er tilegnet igennem Fassbinders såkaldte 'borgerlige film'

Bogen er i sandhed hvad jeg ville kalde et ideelt loyalt værk. I anledning af bogens udgivelse holdt Grand Teatret fra 29.11. 91 til 20.2. 92 en stor kavalkade af Fassbinders film, der er i dansk cirkulation.

***Carl Nørrested***

Christian Braad Thomsen: Fassbinder, hans liv og film. Gyldendal 1991. 412 sider, 268 kr.



## *Basic Instinct*

Hollywood fortsætter sin balancegang mellem et sensationssultent publikum og en filmcensur tynget af politisk korrekthed. Med valget af hollandske Paul Verhoeven som instruktør har producenterne af *Basic Instinct* allerede fra første færd signaleret endnu en i rækken af konfrontationer med den amerikanske filmcensur, MPAA.

Verhoeven fik både kritisk og kommerciel succes med sine første to amerikanske produktioner, *RoboCop* og *Total Recall,* men han etablerede sig samtidig med den måske mest ekstreme instruktør i Hollywoods A-klasse. Med sig fra Holland bragte han en grænsesøgende forkærlighed for grafisk sex og ekstrem vold, og særligt det sidste var han med det meget større apparat i stand til at forvandle til rene balletter af fysisk smerte og disintegration, som i flere tilfælde faldt censuren for brystet og resulterede i krav om nedtoning.

*Basic Instinct* fører Verhoeven fra science fiction-genren, der endnu er lidt marginal, til den arketypiske mainstream-genre: den psykologiske kriminalthriller. Efter den narrativt udspekulerede *Total Recall* er vi tilbage ved den tegneserieagtige simplicitet, der kendetegnede *RoboCop* og Verhoevens første engelssprogede film, *Flesh + Blod:* ensom, forsuttet og skydegal stømer med jovial partner efterforsker brutalt sexmord og forelsker sig i den kvindelige hovedmistænkte, som måske, måske ikke, er den sindssyge gerningsmand, og som måske, måske ikke, er ved at fange strømeren i en fælde. Joe Eszterhas' manuskript er som et skoleeksempel i kriminaldramaturgi, en sand bredside af falske spor, snedige twists og detaljer, som underholder uden rigtigt at overraske.

*Basic Instinct* er stadig en film der ønsker at dyrke det ekstreme. Volden er overvejende koncentreret i to issylmord, koreograferet med Verhoevens sædvanlige foragt for det subtile, effektivt chokerende og forfriskende smagløse. Men det er med sine sexscener at filmen har skabt sensation. Og *Basic Instinct* tager da også den eksplicitte sex længere end Hollywood nogensinde har turdet, selvom vi alligevel ikke får meget at se, som vi ikke har set før, udover et glimt af Sharon Stones missekat og Michael Douglas' beskedenheder i silhuet. Der er masser af prusten og stønnen i Verhoevens energiske instruktion, men som erotik – vi er ikke i tilnærmelsesvis i nærheden af den egentlige hardcore-porno – er *Basic Instinct* ikke så lidt af en slatten karklud. Og det er den for så vidt også som thriller. Filmen glemmer simpelthen at give os hovedpersoner, som vi gider tilbringe to timer sammen med. Den buldrer og larmer og slingrer nøje tilrettelagt mod sin slutning, men længe inden intrigen afsløres, er man blevet så inderligt ligeglad med Michael Douglas' strømer og Sharon Stones fatale kvinde, at såvel plottets dygtige krumspring som den svedige sex mest af alt kalder på smilet. Og filmens slutbillede bekræfter en mistanke man har siddet med siden den hysterisk morsomme afhøringsscene – at *Basic Instinct* i virkeligheden er en bevidst camp'et opvisning i anløben moral og filmiske excesser. I hvert fald kan filmen kun nydes sådan. Men så er den også lige i øjet!

*FK*

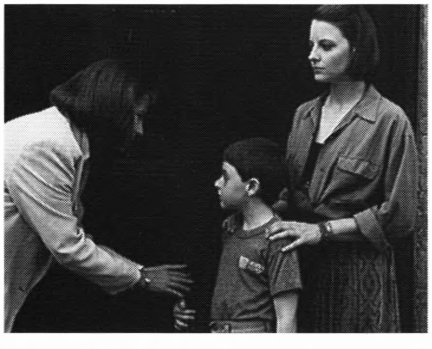
**Basic Instinct – Iskoldt begær** (Basic Instinct) USA 1992. I.: Paul Verhoeven. Medv.: Micheal Douglas, Sharon Stone.

**Urga – Kærlighedens Tegn** (Urga). Frankrig 1991. I: Nikita Mikhalkov. Medv.: Bayaertu, Badema, Vladimir Bostukhin.

Instruktøren Nikita Mikhalkov, som man vil huske fra filmen *Sorte Øjne* med Marcello Mastroianni, har brugt stepperne i det indre Mongoli som skueplads for sin seneste film *Urga – Kærlighedens Tegn.* En urga er en lang stang med en løkke for enden, der bruges af hyrderne til at indfange græssende dyr på steppen. Men den bruges også til at plante i jorden, som tegn på at et elskende par har brug for fred til at realisere det almene. Og filmen handler således dels om hyrdelivet på stepperne dels om kærligheden – i særdeleshed frugten af samme. Efter kinesisk lov må en hyrdefamilie ikke producere mere end to børn, og da filmens familie allerede har et for meget, er det på tide at tænke lidt på prævention. Konen sender manden til byen efter kondomer, men da han kommer ind på apoteket, bliver han forlegen – og det ender med at han kommer hjem med et TV-apparat istedet for kondomerne.

Mikalkov mestrer både gennem personinstruktionen, dramaturgien og billederne en 'antydningens kunst', der forekommer så legende let og selvfølgelig, at selvom det kulturelle univers dybest set er meget fremmedarter, så fornemmes det som nært, vedkommende og almengyldigt. Filmen er formelt fransk, men der forekommer udelukkende russisk og mongolsk dialog i den.

*MP*



**Little Man Tate – vidunderbarnet Tate** (Little Man Tate). USA 1991. I.: Jodie Foster. Medv.: Jodie Foster, Dianne Wiest, Adam Hann-Byrd.

Jodie Foster farer postulerende frem i denne sin instruktørdebut. Hun vil så gerne overbevise os om sin jævne medmenneskelighed, som vi kender den fra solid amerikansk filmtradition. Der er imidlertid ikke et stort spring fra den kantede upraktiske psykiater spillet af Dianne Wiest, som selvfølgelig ikke gavner vidunderbarnet Tate – til servitricen Foster. Hun afslutter filmen med en fødselsdag for drengen Tate med festlige paphatte. Arrangementet forekommer dog ikke mere betryggende end Wiests afmagt. Visuelt er filmen uhomogen, ufunktionel med helt umotiverede fotografiske tour de forcer, der ligefrem får den postulerede jovialitet til at fungere dårligere. Det er desuden slående, så demonstrativt Jodie Foster undsiger drengens behov for et faderbillede.

*CN*

**Inderkredsen** (The Inner circle) USA 1991. Instr.: Andrei Konchalovsky. Medv.: Tom Hulce, Lolita Davidovich, Bob Hoskins.

Det er en eminent interessant historie den russiske eksilinstruktør, Konchalovsky, har fået at arbejde med. Han har opsnappet en førstehåndsberetning fra selveste Stalins cheffilmoperatør. Tillige har han fået lov til at indspille filmen i Kreml for vestlig valuta.

Det tidsbillede Konchalovsky har skabt er knugende. Det virker imidlertid også knugende på filmens koncipering i hans forsøg på at rekonstruere den stalinistiske tidsånd. Samtlige vestlige skuespillere gør hvad de kan på engelsk. Det er habilt og kompetent, men samtidig musealt – og synspunktet er udfra vanlig russisk selvforagt. Faktisk må jeg indrømme, at jeg var mere fascineret af Andrei Konchalovskys og Alexander Kipkos samtidigt udgivne gennemillustrerede bog *The Inner Circle* (Newmarket Press, New York) end af filmen.

*CN*

**Stationen** (La Stazione). Ital. 1990. I.: Sergio Rubini. Manus.: Umberto Marino, Gianfilippo Ascione, Sergio Rubini. Medv.: Sergio Rubini, Margerita Buy.

Lille gennemført kammerspiløvelse, hvor fortællетid = det fortaltes tid og stedets enhed overholdes – en syditaliensk provinstogstation. Filmen har charmerende affinitet til den tjekkiske film *Skarpt bevogtede tog* og Sergio Rubini angler i hovedrollen ingenlunde forgæves efter et Woody Allensk forbillede. Filmteamet er ungt – og det er i den sammenhæng skuffende i hele sin affable iver efter tilpasning. Der er ikke kælet forgæves for skuespillertyper og atmosfære.

*CN*

**Bugsy** (...) USA 1991. Instr.: Barry Levinson. Medv.: Warren Beatty, Annette Bening, Harvey Keitel.

Selvom Benjamin Siegel ikke står højt som gangsterstar, er det egentlig underligt, at man ikke har lavet en film om ham før. Han knytter jo an til filmverdenen og står for benarbejdet til Las Vegas (The Flamingo). Filmen er udelukkende seværdig for Warren Beattys mere end kompetente hovedrollepræstation. Vennen George Raft er skildret som indbegrebet af servil imødekommenhed – uden personlige karakteristika (endog uden møntkast) – under indspilningen af *Manpower.* Alt i alt er filmen mest optaget af at være nogenlunde kronologisk korrekt og omhyggelig med sit tidsbillede.

*CN*

**Kaptajnen og hans kvinde** (Il Capitano) Sverige 1991. I: Jan Troell. Medv.: Maria Heiskanen, Anetti Reini.

Det vakte vild opstandelse, da det blev kendt, at Jan Troell ville lave film over den tragiske hændelse i 1988, hvor tre uskyldige mennesker i en lille svensk landsby blev brutalt nedslagtede af en ung, finsk mand. Den unge mand og hans kæreste havde i nogle uger drevet planløst omkring i Finland og Sverige i diverse stjålne biler, da de nærmest ved en tilfældighed blev snuppet i et cykeltyveri. Cyklens 15-årige ejer og hans forældre indhentede det finske par på en kirkegård, og resultatet af affæren blev altså døden for den lille familie. Da Troell siden ville fortælle historien på film, blev mange svenskere oprørte på de pårørendes vegne – man skulle ikke rippe op, bare glemme. Troell kunne ikke tillade sig at risikere at gøre det finske par til helteskikkelser i unge menneskers bevidsthed. Det var nu heller ikke, hvad han havde tænkt at gøre – han ville lade kameraet vise 'den anden sandhed' om de to, ikke forklare eller undskylde, men alligevel vise, hvor uhyggeligt lidt, der skal til for at alting går galt, når mennesker lader tilfældigheder fremfor aktiv stillingtagen styre i alle livets forhold. I samarbejde med Per Olov Enquist blev et manuskript således til – på trods. I den til tider dramadokumentariske, til tider poetiske, men frem for alt stramt komponerede film spiller to finske amatører hovedrollerne, og de gør det så godt, at man nogen gange må tvivle på, om de overhovedet *spiller.*

Jan Troell modtogen velfortjent sølvbjørn for filmfestivalen i Berlin for filmen. Det er ti år siden han sidst lavede en egentlig spillefilm – det var *Ingenjör Andrées luftfärd* (Den umulige Drøm, 82) – siden har vi fra hans hånd set den tre timer lange *Sagolandet* (Eventyrlandet, 87), en dokumentarfilm om Sverige. Troell har både instrueret, fotograferet og klippet filmen, hvilket generelt er usædvanligt for nutidens filmskabere af hans kaliber, men karakteristisk for netop ham hvis engagement stikker så dybt, at alt andet bliver utænkeligt.

*MP*

# SAGA TEATRET OG UNIVERSAL FILM A/S

præsenterer nu for første Gang i Skandinavien den nye Forevisnings-Metode for Film

## *Wide Screen*

— det store buede Lærred —

idet der i Dag bliver skandinavisk Urpremiere paa *James Steward*-Filmen:

## »*Torden-Bugten*«

(Thunder Bay)

en enestaaende Optagelse om Olieboringer i Lousianna-Bugten — en Film fyldt med Dramatik og Spænding.

Se denne enestaaende Film paa

**SAGA's nye Kæmpelærred**

James Stewart - Joanne Dru

BORNHOLMS MEST MODERNE TEATER.

# RØNNE BIO

BILLET-TELF. 211

**CINEMASCOPE**

*I aften kl. 7,15 prc.* **Stor gallapremiere på den første CinemaScope-film**

# — men, jeg så ham dø *(the Robe)*

med Richard Burton — Jean Simmons — Victor Mature
efter bogen af samme titel af Lloyd C. Douglas

**CINEMASCOPE med stereofonisk lyd, og Danmarks eneste Miracle-screen, åbner hermed i Rønne Bio**

*Naturlig dybde i billederne uden at bruge ekstra briller*

***BEMÆRK: Forestilling hver dag fra tirsdag kl. 7 og 9,20***

Billetter kan forudkøbes 8 dage frem

**Alle billetpriser forhøjet med 75 øre på grund af filmens længde**