

## Indhold

side 3

### Leder: Evigheden og en dag

FAST INDSLAG. Modtagelsen af første nummer af 16:9 var ganske overvældende, og redaktionen bukker og takker ærbødigt. Vi har fået mange gode forslag til forbedringer og har foreløbig taget et par stykker af dem til os i det nyeste nummer.



side 4

### Lars von Triers filmsproglige tour de force

FEATURE. Fra teknificering og emotionalisering til minimalisme og abstraktion. I anledning af premieren på *Dogville* skuer Lisbeth Overgaard Nielsen bagud på instruktørens karriere, som hun kalder for et insisterende opgør med det etablerede og konventionelle filmsprog.



side 5

### New York Citys storhed og fald

FEATURE. Jan Oxholm fortæller her historien om filmbyen New York City. En mytologisk storby, som de biografaktuelle instruktører, Martin Scorsese og Woody Allen, for længst har uddødeliggjort på det hvide lærred.



side 6

### Gult lys

FEATURE. Hvor er iransk film på vej hen? Rasmus Brendstrup rapporterer fra årets festival i Teheran – om sammenstød, blindgyder og nye omfartsveje i filmkunsten. Blandt andet om betydningen af, at skilsmisse for alvor er kommet på mode.



side 7

### En scenes anatomi: Kridtmærker på gulvet

FAST INDSLAG. Præcision og koordination. Jakob Isak Nielsen diskuterer orkestreringen af skuespiller- og kamerabevægelse i en udvalgt scene fra Hitchcocks *Rope* fra 1948.



side 8

### Dogville - mareridt på Elm Street

FILMANMELDELSE. *Dogville* - en prolog og ni kapitler. Trods litterære signaler brænder ensemblet og Triers filmiske tæft igennem! Dorte Schmidt-Jørgensen anmelder første del af Lars von Triers nye *U, S and A* trilogi.



side  
9

### Fornuft og følelser

BOGANMELDELSE. Torben Grodal har udgivet en ny bog, der på én gang forsøger at kortlægge filmoplevelsen og det 20. århundredes klassiske filmteoretiske positioner. Pia Frandsen kaster et kritisk blik på bogen med titlen *Filmoplevelse – en indføring i audiovisuel teori og analyse*.

side  
10

### Ode til nørden

DVD-ANMELDELSE. Det er nu mere end ti år siden, Quentin Tarantino for første gang viste tænder med *Reservoir Dogs* og manuskriptet til Tony Scotts *True Romance*. Sidstnævnte er netop udgivet i en DVD Special Edition af Warner Video, og i den anledning kigger Henrik Højer nærmere på den omdiskuterede film og den aktuelle DVD-udgivelse.

side  
11

### 16:9 in English: Medium Shot Gestures

FEATURE. Joe McElhaney discusses long take staging in Vincente Minnelli's *Some Came Running*. He focuses on acting and gesture performed by the two stars of the film, Frank Sinatra and Dean Martin.

side  
12

### Prætereia censeo ...

FAST INDSLAG. Biografreklamer, babyer i biffen, manglende benplads, de danske uddannelsesreformer og ikke mindst (alt for) lange film. Ingen af disse fænomener går ram forbi, når sheriffen skyder på det hele i denne udgaves veloplagte *Prætereia censeo*.



«| [forrige side](#) | [næste side](#) |»

## Leder: Evigheden og en dag

Det kommer til at lyde klichéfylt og muligvis en anelse patetisk, men ud skal det; vi er her på redaktionen overraskede, overvældede og ikke mindst overglade for den overstrømmende modtagelse, vi har fået, efter at første nummer kom på gaden hin forårsdag den 16. april 2003. Premieren fandt mildest talt sted uden de store svinkeærinde udi PR, men af nettets krogede veje fandt utrolig mange læsere alligevel frem til os. Og I fandt ikke bare frem til os, I læste os tilsyneladende, grundigt, skrev til os og anbefalede os til alle de andre filminteresserede derude. Tak for det!

### Varighed

Blandt de mange positive tilbagemeldinger kunne man indimellem spore en vis forsigtighed: "håber I kan holde dampen oppe", "det ser lovende ud", "jeg håber, I kan holde niveauet" osv. Det danske landskab af filmtidsskrifter har længe lignet en slagmark, så derfor falder det vel ganske naturligt at tvivle på 16:9's bæredygtighed. Herfra kan vi blot sige, at første udgivelse ikke var en alt-eller-intet satsning, men et forsigtigt udkast som vi - ansporet af jeres kommentarer og tilbagemeldinger - vil fortsætte med at forbedre i de næste numre.

Alligevel er det dog som om, at de implicite spørgsmål om varighed har sneget sig ind i bevidstheden på mange af skribenterne, men på forunderlig vis har forgrenet sig til æstetiske overvejelser: fx skriver Joe McElhaney i denne udgave af 16:9 om en lang indstilling i Vincente Minnellis *Some Came Running*, "En scenes anatomi" handler om *Rope*, som Hitchcock forsøgte at filme i én kontinuerlig indstilling, Rasmus Brendstrup funderer over *udsigterne* for iransk film og i sidste indslag "Præterea censeo ..." tages *spillefilmslængde* under kærlig behandling.

Hvad angår varighed i forhold til 16:9 er vi stadig under titelsekvensen på en helafdensfilm. Det mest presserende spørgsmål er dog ikke, hvor lang tid filmen kommer til at vare, men hvad der skal fylde tiden ud. Vi har taget mange af læsernes forslag til efterretning, ligesom vi selv har overvejet muligheder for at forbedre tidsskriftet. Nogle af forslagene imødekommer vi i denne udgivelse, andre vil vi forsøge at efterkomme i senere udgivelser. Helt konkret kan vi byde på en lidt fyldigere udgave samt en indholdsmæssig og en teknisk nyskabelse.

Indholdsmæssigt vil vi i denne såvel som i fremtidige udgivelser give plads til en udenlandsk gæsteskrivent. Joe McElhaney indleder denne engelsksprogede afdeling af 16:9. McElhaney har bl.a. skrevet adskillige artikler til det fremragende e-filmtidsskrift *Senses of Cinema*, han underviser på Hunter College, City University of New York og er i øjeblikket i færd med at revidere sin ph.d.-afhandling om Minnelli til en bogudgivelse.

Den tekniske nyskabelse er, at udgivelsen nu også er tilgængelig som pdf-fil, så man bl.a. kan gemme eller udskrive hele udgivelsen på én gang, hvis det er det, man lyster.

Velkommen til 2. udgave af 16:9!

Redaktionen





[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som pdf \(52 Kb\)](#)



Gem hele nummeret som pdf (? Kb)

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»



■ 16:9, juni 2003, 1. årgang, nummer 2

3

## Lars von Triers filmsproglige tour de force

Fra teknificering og emotionalisering til minimalisme og abstraktion

Af [LISBETH OVERGAARD NIELSEN](#)

*Dogville er den foreløbige kulmination i Lars von Triers insisterende opgør med det etablerede og konventionelle filmsprog. Et opgør, hvor Trier i snart 20 år har forsøgt at flytte de æstetiske grænser for det filmsprog, vi troede, vi kendte så godt.*

Horisonten er sort. Jorden er sort og himlen er sort. "Nu er solen død, mor - og dagen gået bort" fristes man til at synge med tanke på den emotionelt appellerende scene fra *Riget*, hvor moderen synger godnatsang for lillebror, som igennem serien var blevet endog temmelig stor. Men der er ingen appel til emotionaliteten i Triers nye film *Dogville*. Følelserne er udeladt, og intellektet og abstraktionen er trådt i stedet. *Dogville* er en hjernefilm, og på trods af dens barske historie og de ydmygende scener, der endnu en gang vidner om Triers fascination af marquis de Sades *Justine* og *Histoire d'O*, så inviterer den først i slutscenen tilskueren indenfor. Stilen er minimalistisk med kridtstreger på gulvet, der gør det ud for huse, træer og sågar hunden Moses. Med de sorte omgivelser, der på en gang kvæler og lukker byen inde og åbner for grænseløsheden og fantasiens vækstbetingelser, søger filmen at nulstille filmsproget og starte forfra.

Nulstillingen i *Dogville* er ikke Triers første bud på et filmsprogligt paradigmeskift, hvor han forsøger at nyskabe en filmisk verden, der eksisterer i kraft af det rensede udtryk og skuespillets magi. *Dogme 95* var før *Dogville* formentlig Triers internationalt bedst kendte filmsproglige opgør. Her opstillede Trier og Thomas Vinterberg et manifest og ti kyskhedsregler, der skulle rense filmsproget fra den "tekniske stormflod" og fungere som en redningsaktion for filmmediet. Kyskhedsreglerne kendes i dag som dogmefilmernes ti bud. Ti bud, der viste sig, at selv om de var forbud for alt det, du som instruktør ikke måtte gøre, så blev de i praksis frigørende, fordi de med deres påbud på den ene side æggede fantasien og satte kreativiteten i gang, og på den anden side resulterede i en fornyet fokusering på fortællingen og skuespillerne frem for lyssætning, lydteknik og stort anlagte udstyrsscener. Betydningen af dogmereglerne varierede fra film til film, men fælles for det filmiske udtryk, der blev resultatet af forbuddene, var en udpræget form for realisme og dagligdagsæstetik. Denne æstetik opstod som en naturlig konsekvens af dogmereglernes puristiske karakter, der bød filmene at afstå fra kunstigt lys, tidsmæssig og geografisk fremmedgørelse, scenografi og eftersynkroniseret lyd. Verden måtte altså gribes som den var. Den kunne ikke længere konstrueres eller skabes, men måtte fremstå som den forefandtes.

### En biografilm til en million

Dogmeeksperimentet smager af neorealisme samt filmisk og produktionsmæssig minimalisme. I *Dogville* er også den æstetiske minimalisme intensiveret, men spiren til tanken om den produktionsmæssige askese som afsæt for kunstnerisk innovation fandt allerede sit første udtryk i en af Triers tidligste og ikke særligt succesfulde film, *Epidemic* fra 1984. Som altid var det selvbestaltede spilleregler og begrænsninger, hvad enten de er eksterne som i *Dogme 95* eller interne som de er i de fleste af Triers film, der skabte grobund for nye tanker og anderledes filmæstetik. Peter Schepelern har i "Lars von Triers film - Tvang og befrielse" beskrevet tilblivelsen af *Epidemic*, hvor Trier og Claes Kastholm, der var filmkonsulent på det tidspunkt, fik ideen til at fremstille en film ud fra et begrænset budget. Ideen udviklede sig til et væddemål. Trier lovede, at han ville kunne lave en spillefilm af



Lars von Trier.

normal længde, hvis Kastholm sørgede for millionen. Kastholm skrev i sin indstilling til filminstituttet: "En biograffilm til en million. Danmarks billigste. Efter en helt ny produktionsmetode. Uden om hele apparatet, der virker så kunstnerisk dræbende. Planlagt og improviseret. Underholdende og sofistikeret. Spændende og grænsebrydende"(Schepelern: 2000).

Filmens budget var produktionsrammen og det barberede budget udgjorde hermed endnu en af Triers selvbestaltede spilleregler, der måske ligner en begrænsning, men i Triers verden fungerer som kunstnerisk inspiration og stimulation. Filmsproget i *Epidemic* introducerer den tilsyneladende skødesløse og anarkistiske stil, vi ser udfoldet i dogmefilmene ti år senere. Filmen foregriber på flere områder det succesfulde dogmekoncept, men 80'ernes tidsånd syntes ikke at være moden til *Epidemics* rå og minimalismebetonede eksperimenter og mindst lige så væsentligt, så manglede filmen *Dogme 95*'s iscenesættelse og dogmekonceptets medietække. Knap 5000 mennesker så filmen i biografen, og kritikerne var yderst skeptiske.

### **Retrospektiv og prospektiv filmæstetik**

Parallelt med Triers interesse for den asketiske filmproduktion og det puristiske udtryk, har han op gennem sin karriere arbejdet med film, der elaborerer filmteknikken og eksperimenterer med etablerede filmiske konventioner.

Ud fra denne optik tegner der sig to parallelle spor i Triers oeuvre. Det ene spor, det prospektive spor, som er det mest aktuelle i øjeblikket, tangerer et filmsprogligt paradigmeskift, der fandt sit første udtryk i *Epidemic*, materialiserede sig i *Dogme 95* for nu at blive videreudviklet i *Dogville*, der netop har deltaget i hovedkonkurrencen i Cannes.

Det andet spor, det retrospektive, skriver sig op imod filmhistorien og bruger de velkendte genrer som afsæt for tekniske innovationer og nye sammensætninger og sammenstød, og det er her i høj grad gennem konstellationer af velkendte elementer, at Trier skaber nye facetter af filmsproget. Blandt disse film hører *Forbrydelsens element* (1984), *Europa* (1991), *Breaking the Waves*(1996) og *Dancer in the Dark* (2000). Der ligger naturligvis altid en begrænsning i at gruppere værker i et oeuvre. Andre kategoriseringer kunne ligeledes være frugtbare. Det ville f.eks. give mening at betragte værkerne som del af trilogier, hvor den første trilogi, *Europa-trilogien* er baseret på tekniske innovationer, den næste trilogi, *Guldhjerte-trilogien* er baseret på emotionalitet, mens den tredje og endnu uafsluttede *USA-trilogi* arbejder med intellektet og abstraktion/intensitet.

Når jeg alligevel fremhæver to spor på tværs af trilogierne, er det for at pointere de filmsproglige forløb, der er resultatet af Triers eksperimenterende grundholdning, hvor han har udforsket mange af filmens genrer og udtryksformer - ofte således at et værk på et eller flere punkter er det foregåendes modsætning, at det forholder sig dialektisk negerende eller snarere komplementært til det. Filmens reaktion på hinanden har bibragt oeuvre et konstant skifte mellem de film, der starter fra nul og hovedsageligt orienterer sig fremad og de film, der tager afsæt i filmhistorien og anvender den påny.

### **Genreleg og filmtekniske nyvindinger**

Det retrospektive spor involverer film, der alle er genrefilm, men de er ikke genrefilm i den vante forståelse, thi filmene benytter sig netop af genrenes faste typologiseringer til at skabe nye konstellationer. De betjener sig således af genrens indbyggede koder og anvender genrens indbyggede forventelighed i en ny sammensætning. Allerede i forbindelse med *Europa* fra 1990 udtalte Trier, at "jeg ønsker at bringe klassikerne up to date, ajourføre dem. Samle resterne op og aktualisere dem"(Drouzy: 1991). I *Forbrydelsens element* afprøvede han krimigenren med film noir elementer til at skabe sit eget dystopiske "fascinations-univers", hvor billederne var udgangspunktet for fortællingen og dem hvorom det hele drejede. Med den æstetisk formfuldendte *Europa* ønskede Trier at prøve kræfter med melodramaet. Smukt blev det, og kameraet kom på nye opgaver i et univers af gennemtrængelige rum, men det melodramatiske blev holdt ud i strakt arm og distancerede tilskueren fra emotionelle tilløb. De opstod til gengæld så rigeligt i *Breaking the Waves*, hvor melodramaet blev vredet og drejet til sidste tåre. Den sædvanligvis formbløde og runde genre fik ikke desto mindre kant via det håndholdte kamera, de

fantastiske elementer og dramaets mellemkapitler, der leverede æstetisk refleksion og nydelse i kraft af Per Kirkebys billeder og den ledsagende rockmusik. *Dancer in the Dark* er Triers hidtil sidste genrefilm. Her udforsker han musicalen, der som en hypertraditionel amerikansk genre er indbegrebet af faste konventioner og tradition. Disse blev modelleret med Bjørks abrupte og stødvise sang, der snarere fremstod som øjeblikke af modhager i en tilsyneladende banal historie end de letbenede oaser musikken sædvanligvis udfylder i genren. På trods af Bjørks musikalske torne skabte sang- og dansenumrene de psykologiske rum, som så mange af Triers karakterer tyr til. Her trådte retfærdigheden frem, og det humane og gode fik i kortvarige sekvenser lov til at sejre. Genrens traditionelle kameradækning af musikscenerne, hvor det almindeligvis er glidende kamerature og bevægelig kameraæstetik, der gør sig gældende, blev i *Dancer in the Dark* én af de ting Trier fraholdt sig fra at gøre. I stedet udviklede han konceptet med de 100 kameraer, der blev sat fast på væggene og i loftet. Hermed blev usædvanligt store dele af det filmiske rum dækket, men først berørt af menneskehånd i redigeringen. Denne "objektive" kameradækning gav et kantet, skævt og originalt billede af hovedpersonen Selmas drømmeverden, og sammenklipningen af de 100 vinkler understøttede og indgik i dialog med musikken og sangens skæve rytmer.

I hver enkel af disse film leger Trier med genrerne og bruger dem som kunstneriske rammer, han kan eksperimentere og undersøge filmsprogets muligheder ud fra. Genrerne fungerer således både som konventioner Trier kan tage afsæt i, men de danner også rammen om den filmhistorie, han til stadighed frekventerer og obstruerer imod.

### **Dogville og det intime kamera**

De trierske genrefilm opstod fra det klassiske filmsprog, men genbrugte det i nye konstellationer, der blev til *på trods af* og var et regulært opgør med det eksisterende og konventionelle filmudtryk. I de prospektive film er der snarere tale om et forsøg på at tømme værket for overleverede betydninger og rester. Herigennem foretager Trier et filmsprogligt kvantespring, hvor det nye opstår fra selve ituslånningen af filmsproget og ikke som et resultat af det der var. I denne nedbrydning af filmsproget, som vi f.eks. så det i dogmefilmene og nu ser det i *Dogville*, smides æstetikken tilsyneladende over bord, for at give plads til skuespillet. En ny æstetik vil imidlertid altid træde i det forgangnes sted, hvilket paradoksalt betyder, at værkerne netop kommer til at handle om det æstetiske i forsøget på at fordrive det.

Med *Dogville* synes Triers opgør definitivt at have skåret forbindelsen til det eksisterende filmsprog over. Opgøret peger ikke længere bagud, mod det der var, det klassiske ophav, men i stedet fremad i forsøget på at modellere, skabe et filmsprog, der er mere rammeløst og smidigt - et filmsprog, der prøver sig selv af. Spørgsmålet er naturligvis, hvor langt vi kan nedbryde filmsproget førend det brister. Hvad kan filmsproget bære og hvor rummeligt er det?

I forsøget på at åbne filmæstetikken for nye muligheder og løsne de filmsproglige strukturer er Triers arbejdsproces blevet mere og mere dialogorienteret. Der er dog ingen tvivl om, at det stadig er hans leg, der leges. Trier har altid haft intensiv kontrol med sine film og siden Europatrilogien, hvor samarbejdet med manuskriptforfatteren Niels Vørsel hørte op, er Trier blevet herre i eget hus hvad angår instruktion og manus. Kontrollen over filmproduktionens kernepunkter er blevet forøget op gennem Guldhjerte-trilogien idet Trier, selv om han har tilknyttet ansete og dygtige fotografer til produktionen, nu ofte selv fotograferer store dele af filmene. Kameraarbejdet har altid optaget Trier og været et væsentligt redskab i hans udforskninger af filmens æstetiske muligheder, hvorfor det er naturligt, at han også opnår en del af den for ham så eftertragtede kontrol på kameraniveauet. Denne realisering af et nærmest symbiotisk forhold mellem fortælling, æstetik og instruktion er det fundament *Dogville* er bygget på. Her fremtræder filmen mere nøgen og minimalistisk end selv dogmefilmene gjorde, og sloganet "LESS IS MORE" må bevise, om det også har en eksistensberettigelse inden for filmens verden. Arkitekturen i filmens rum er ikke lavet af træ, sten og kulisser, men opbygges via kameravinkler, lys og skuespil. Filmens rensede udtryk lader skuespillerne stå frem på sort og nøgen baggrund, hvorved skuespillernes spil intensiveres og fremstår som det eneste af værdi. Metoden minder om Dreyers rensede billeder i *Jeanne d'Arc*, hvor den hvide baggrund dannede et organisk hele for kameraets udforskning af

de ansigter, Dreyer afsøgte som landskaber præget af individualitet og ukendte muligheder (Kau: 1989).

De rensede billedflader og den enkle historie tilbyder i deres stiliserede væsen et autentisk udtryk, der står i modstrid med det konstruerede værk, men ikke desto mindre lader virkeligheden trænge igennem. Dreyer kaldte det selv for psykologisk realisme. At lave den rene realisme var ingen kunst, mente han. Med psykologisk realisme derimod, mente Dreyer, at der var tale om kunst, for her blev sandheden filtreret gennem en kunstners sind: "Det, der sker på lærredet, er jo ikke virkelighed og skal ikke være det, for var det det, ville det jo ikke være kunst" (Dreyer: 1956).

Med *Dogville* har Trier forkastet kostumefilmens normer og lavet en film, hvor det intime spil skaber rummet i filmen. Med sit afslørende håndholdte kamera kredser Trier omkring skuespillerne. Under indspilningerne stod han sågar så tæt på Kidman, at han kunne holde hende i hånden og herved øge hendes fornemmelse for det intime rum og kameraets nærvær. Skuespillerne er tilsyneladende blevet råmateriale for den foreløbigt sidste film i oevret. *Dogville* er imidlertid den første film i en planlagt USA-trilogi, og efter sigende skal trilogien fortsætte den puristiske linje, der på dialektisk vis netop via de abstrakte og stiliserede omgivelser opnår et intimt og autentisk udtryk.

*Dogville* er således kun begyndelsen på en ny fase af det trierske filmsprog. Udgangspunktet er ikke længere fortællingen, ej heller billedet, men derimod en ny art filmiskhed, hvor det ikke længere er bevægelsen og heller ikke tiden der er essentiel. Med *Dogville* fokuserer Trier nu på selve det filmiske rum, et slags "space", hvor relationer, nærvær og abstraktion bliver de sten filmen bygges af. I denne verden bliver vores egen medskabelse, vores fantasi og forestillingsevne vigtigere end nogen sinde.

#### Faktaboks

Drouzy, Martin: "Biografisk skitse" fra: Palle Schantz Lauridsen, m.fl. (red.): *Sekvens. Filmvidenskabelig Årbog 1991*, s. 20.

Kau, Edvin: "Perletrækkeren. En Revolutionær i Kinematografien" fra: *Kosmorama 187*, 1989.

Schepelern, Peter: *Lars von Triers film. Tvang og befrielse* (Kbh.: Rosinante, 2000).

Dreyer, Carl Th. *Om filmen: artikler og interviews* (København: Nyt Nordisk Forlag, 1959, Udg. af Erik Ulrichsen).

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

## New York Citys storhed og fald

Af [JAN OXHOLM](#)

*De amerikanske auteurs, Martin Scorsese og Woody Allen, er ikke længere fornyere af filmkunsten, men deres fascination af fødebyen New York City forbliver usvækket. Det viser instruktørens seneste værker, Gangs of New York og Hollywood Ending, som på hver sin måde hylder New York Citys mytologiske filmhistorie*

"Det var næsten som en dårlig film".

Den kommentar hørte man ofte på tv-kanalerne i dagene efter 11. september. Og ikke uden grund. For de to tårnes fald brændte sig hurtigt fast på ens indre nethinde, der i forvejen var lagret med scener fra en mytologisk filmby. World Trade Centers tragiske kollaps kan man naturligvis ikke stille spørgsmålstegn ved. Det er derimod interessant, at New York City gang på gang sættes i forbindelse med filmens forunderlige univers.

For den iscenesatte storbykulisse har gennem 100 år udsendt en strøm af *newyorkske* tegn og udtryk, som alverdens biografgængere kender til bevidstløshed: Røgen fra de blanke asfaldæksler, de gule taxaer, den majestætiske skyline, de arkitektonisk smukke hængebroer, det blændende neonlys på Times Square og den dampende pølsevogn ved det stærkt trafikerede lyskryds. "Dette er ikke New York City, det er derimod bare et billede af New York City", ville det måske have lydt, hvis den belgiske kunstner René Magritte havde ændret underteksten til sit maleri af en pibe med den berømte erklæring "Ceci n'est pas une pipe". For det er trods alt kun et konstrueret *billede* af New York City, som vi oplever iblandt skyggerne på det hvide lærred.

### Den katolske italiener og den idiosynkratiske jøde

Det er et kollektivt billede af storbyen, som især Martin Scorsese og Woody Allen har været eksponenter for. I næsten 30 år og med kameraet som pen har de to *auteurs* tegnet et både frastødende og fascinerende portræt af filmbyen New York City. Deres seneste værker, det episke drama *Gangs of New York* (2002) og den letbenede komedie *Hollywood Ending* (2002), er ingen undtagelse. Hverken Martin Scorsese, med de italiensk-katolske rødder, eller jøden Woody Allen med de idiosynkratiske udskjelser, er i dag vigtige aktører i udviklingen af filmkunsten. Men deres betydning for New York City tåler ingen sammenligning, selvom King Vidor, Sidney Lumet og Spike Lee også har været synlige i "markedsføringen" af den amerikanske storby, både inden og uden for biografens mørke. Det er ingen tilfældighed, at The Big Apple i folkemunde kaldes "modsatningernes og ekstremernes hovedstad". For selvom Scorsese og Allen hylder deres fødeby, fremstår deres fortolkninger af New York City som diametrale modsætninger.

Ifølge forfatteren Nicholas Christopher repræsenterer den amerikanske storby både fortællingen om det dystopiske og utopiske rum: "Every American city is always a tale of two cities: the surface city, orderly and functional, imbued with customs and routine, and its shadow, the nether-city, rife with darker impulses and forbidden currents, a world of violence and chaos" (Christopher: 36). Med andre ord viser Scorsese storbyens mørke underverden i en lyrisk ekspressionisme, hvor rummets faretruende brutalitet og ustabile form etableres via ekstreme kameravinkler, kaotisk klipning og dramatisk underlægningsmusik. Woody Allen, derimod, fokuserer mere på impressionistiske snapshots



New York.

af Manhattans overbeskyttede trummerum i den intellektuelle overklasse. De stationære fuldtotale, den traditionelle jazz og de elegante *tracking shots* skaber et overskueligt storbyrum, selv for den mest freudianske neurotiker. I både *Gangs of New York* og *Hollywood Ending* vender instruktørerne blikket mod fortiden. Scorsese undersøger det betændte gangstermiljø på Manhattans Lower East Side i midten af det 19. århundrede, hvorimod Woody Allen spiller en nutidig filminstruktør, der gerne vil lave en nostalgisk storbyfilm med titlen *The City That Never Sleeps*. At de to fuldblodsnewyorkere ser tilbage er ikke noget nyt. For Scorsese og Allen har altid ladet sig inspirere af filmhistoriens utallige men også vidt forskellige New York City-film.

#### Fra Griffiths sort-hvide gader til Lees farverige stræder

"America Was Born in the Streets" lyder et dramatisk slogan fra *Gangs of New York*. Men det blev volden såmænd også. For New York City har været fremtrædende i den kollektive forestilling om storbyen som et urbant vildnis. Det ses tydeligt i D.W. Griffiths korte gangsterfilm *The Musketeers of Pig Alley* (1912) der sammen med Raoul Walshs *Regeneration* (1915) menes at være de første stumfilm optaget på autentiske steder i den fattige og kriminelle bydel Lower East Side, som Griffith kaldte for "New York's Other Side". I King Vidor's *The Crowd* (1928), derimod, frister det skyskraberbesatte Manhattan den håbefulde hovedperson John Sims (James Murray), der bliver et billede på New York Citys storhed og fald. For det fantasirige rum afløses hurtigt af en fremmedgjorthed og anonymitet midt i storbymængden, som Vidor rent stilistisk viser i den berømte, vertikale køretur op ad en skyskraber. I Merian C. Coopers og Ernest B. Schoedsacks *King Kong* (1933) fremstår New York City igen som en dyrisk og primitiv "asfaltjungle". Det samme kan siges om den truende kriminalitet fra de nøgne *noir*-rum i Jules Dassin's semi-dokumentariske *The Naked City* (1948), hvor der ifølge filmens fortæller eksisterer 8 millioner historier.

Én af disse kunne sagtens handle om den frihedssøgende og uafhængige arkitekt Howard Roark (Gary Cooper), som udforsker et velorganiseret New York City i King Vidor's *The Fountainhead* (1949). Men det er utvivlsomt musicalen *On the Town* (Stanley Donen / Gene Kelly, 1949), der stilmæssigt og tematisk skiller sig ud fra mængden af romantisk-utopiske storbyfilm. Rammen er et turistlignende New York City, hvis berømte vartegn bliver et billede på de tre sømænds energiske frisind og afbræk fra den mere dystre hverdag i marinen. Med sin åbne *mise-en-scène*, pulserende musik, storby-symfoniske døgncyklus og panoramiske fuldtotale ligger *On the Town* tæt op ad Woody Allens blik for New York City. Den flade Central Park-baggrund i musicalen *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 1953) danner blot en ramme om den energiske dans "Dancing in the Dark" udført af parret Fred Astaire og Cyd Charisse. Endnu et eventyrligt men kulissepæret rum ses i Billy Wilders *The Seven Year Itch* (1955), hvor Marilyn Monroe lufter sin hvide nederdel på hjørnet af 52nd Street og Lexington Avenue. Denne romantik udebliver dog i Alfred Hitchcocks klaustrofobiske thriller, *The Wrong Man* (1957), som Martin Scorsese altid har haft et godt øje til. Den viser et paranoidt New York City med dystre musik, tomme undergrundstoge og en splittet belysning, der konstant fanger protagonisten (Henry Fonda) i fængselslignende rum. Den samme stil kendetegner Alexander Mackendricks lyriske storbyportræt *Sweet Smell of Success* (1957), der opererer i teaterdistriktet omkring Broadway, hvis mørke *noir*-rum afspejler gader uden nåde og bliver et mentalt billede på mediekongen J.J. Hunseckers (Burt Lancaster) korrupte natur og kyniske jerngreb om byen. Filmfotografen James Wong Howes sort-hvide billeder emmer af atmosfære i 1950'ernes natteliv, som ligner den amerikanske maler Edward Hoppers ekspressive rumvirkninger.

I Blake Edwards' romantiske komedie *Breakfast at Tiffany's* (1961) fremstilles storbyen som et farverigt og eksotisk rum, især i det eksklusive område omkring juvelforretningen Tiffany & Co. på 57th Street, hvor excentriske Holly Golightly (Audrey Hepburn) færdes om morgenen til de sentimentale toner af "Moon River". En ekstrem modsætning til dette eventyr er Sidney Lumets *The Pawnbroker* (1965), hvor den trafikerede bydel Harlem bliver et billede på den jødiske pantelåner Sol Nazermans (Rod Steiger) indespærrede psyke. En ensom mand, som ikke kan glemme sine oplevelser i en tysk kz-lejr, hvor den nærmeste familie blev udryddet. Derfor bliver New York City samtidigt et metaforisk rum, der i sin form minder om fortidens rædsler. For Lumet klipper f.eks. mellem gadens trådhegn og det pigtråd, som opstår i pantelånerens indre billeder af hegnet fra den lukkede kz-lejr. Samme tematik går igen i John Schlesingers eksperimenterende



*The Musketeers of Pig Alley* (D.W. Griffith, 1912)



*On the Town* (Stanley Donen / Gene Kelly, 1949)



*Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969)

*Midnight Cowboy* (1969), hvor Joe Buck (Jon Voigt) forgæves jagter Den Amerikanske Drøm i New York Citys fastlåste underverden. Scenen fra undergrundsstationen er et symptomatisk billede på et rum, hvor centralperspektivet er i opløsning: I en hidsig, surrealistisk montage af sort-hvid- og farvebilleder er den ensomme Joe Buck fanget bag undergrundsstationens tremmer, hvorefter den naive Texas-cowboy maser sig igennem mængden og træder ind i et fuldstændigt mennesketomt tog. I William Friedkins politithriller *The French Connection* (1971) ligner New York City fra start til slut én stor bilkirkegård med bure, gitre, lange højbaner, snævre gange, bål i gaderne, store vandpytter og nedlagte bygninger. En sådan karakteristik passer slet ikke på musicalen *Hair* (Milos Forman, 1979), hvor frisindede blomsterbørn byder outsiders velkommen til deres hjem og utopiske paradis ved Central Park Lake, der nærmest fremstilles som en idyllisk skovsø. Ren idyl kan man ikke kalde storbyportrættet i Sergio Leones gangsterepos *Once Upon a Time in America* (1984), hvor kynismen suger næring i de brutale gader. Den samme urbane intensitet gennemsyrrer Spike Lees *Do the Right Thing* (1989), hvor The Big Apple langsomt er ved at rådne op i den mildest talt farverige bydel Bedford-Stuyvesant i Brooklyn. Lees had-kærlighedsforhold til New York City udspiller sig på årets varmeste dag, hvor racespændingerne ulmer under overfladen.

### Martin Scorseses primitive rum

Voldsomme racespændinger rumsterer også i de labyrintiske katakomber under 1840'ernes New York City. Fra disse underjordiske gange åbner Martin Scorsese sin maleriske helvedesvision, *Gangs of New York*. Fra starten kastes vi direkte ind i et blodigt slag mellem det irske slæng af immigranter, *The Dead Rabbits*, og de amerikansk-indfødte gangstere med den brutale Bill the Butcher (Daniel Day-Lewis) i spidsen. Han fører bogstaveligt talt slagterkniven i kampen om et New York City, der stadigvæk befinder sig på afgrundens rand. Borgerkrigen, der splitter byen, kommer visuelt til udtryk i en rå slagscene i det berygtede Five Points-kvarter, hvor religiøse konflikter og dyriske aggressioner krydres med Scorseses blik for ekvilibristiske kamerabevægelser, excessive vinkler, dramatiske *strobe effects* og moderne rockmusik.

Det er et primitivt og kaotisk rum, som er karakteristisk for Scorseses fortolkning af New York City som et mørkt, uciviliseret univers. En nations fødsel i gaderne, ja, men også en voksende storby, der fra tidernes morgen har stået i brutalitetens tegn. Det er samtidigt det grundlæggende tema i Cannes-vinderen *Taxi Driver* (1976), hvor Robert De Niro spiller den ensomme taxachauffør Travis Bickle, der som en evigt vandrørende rotte kører rundt i New York Citys klaustrofobiske underverden. Han renser ud i byens råddenskab, men er nødt til at konfrontere sig selv akkurat som bokseren Jake La Motta (Robert De Niro) fra *Raging Bull* (1980). Her vender fængselsmetaforen tilbage i den poetiske åbningssekvens, hvor La Motta elegant danser rundt i en boksering kæmpende mod sig selv, og hvor ringens reb lukker ham inde som tremmer af jern. Derudover er spejle, korridorer, telefonbokse og bure en fast bestanddel af den trykkende *mise-en-scène* i 1940'ernes New York City. Med *Bringing Out the Dead* (1999) lugter der igen af død og ødelæggelse i nattens nøgne gader. Frank Pierce (Nicolas Cage) er den barmhjertige samaritaner, der fra sin ambulance oplever et inferno af narko, vold og mord. En dystopisk storby, som ikke synes at have udviklet sig siden bandernes opgør om det fattige Five Points i *Gangs of New York*.

### Woody Allens sofistikerede rum

Den fysiske kamp om liv og død i storbyen bliver med Woody Allen bag kameraet til et verbalt ordkløveri om imaginære hjernesvulster, Kierkegaards skrifter og Hollywoods stupide filmindustri. I Allens sofistikerede rum befinder vi os i et utopisk luftlag, hvor gaderne ikke er vædet i blod men fyldt til bristepunktet med attraktive tilbud fra museer, biografteatre, koncertsale og jazzklubber. Rammen er som regel Manhattans luksuriøse Upper East Side, hvorfra Allen udøver sin eskapistiske længsel efter en svunden tid. Ikke de voldelige 1840'ere eller de korrupte 1970'ere med et økonomisk lammet New York City, men de atmosfærefyldte 1940'ere, som netop er den tidsperiode, som instruktøren Val Waxman (Woody Allen) fra *Hollywood Ending* prøver at indfange. Men så bliver han pludselig blind, som i den grad vanskeliggør produktionen af *The City That Never Sleeps*. Helt galt går det dog ikke, for Waxman bor trods alt i sin trygge fødeby New York City, hvor Central Park virker lige så faretruende som naboens



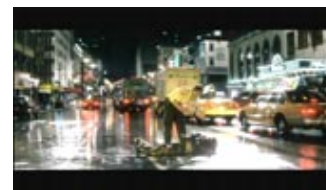
*Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989)



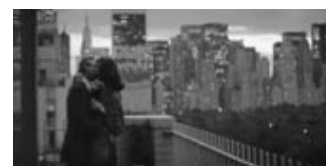
*Gangs of New York* (Martin Scorsese, 2002)



*Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)



*Bringing Out the Dead* (Martin Scorsese, 1999)



*Manhattan* (Woody Allen, 1979)



baghave.

Med andre ord lever Woody Allens storbykarakterer i et underholdningsrum med ubegrænset frihed og uafbrudt kommunikation og bevægelse. Det ses også i *Annie Hall* (1977), hvor New York City igen æstetiseres som et afslappet åndehul, hvor man kan udveksle forelskede blikke i solnedgangen foran Brooklyn Bridge. For ikke at tale om den storby-symfoniske stemning i *Manhattan* (1979), hvor et passioneret kys på balkonen, George Gershwins *Rhapsody in Blue* på lydsiden og en udsigt til Empire State Building er med til at skabe et overjordisk rum. Og i *Hannah and Her Sisters* (1986) har newyorkerne selvfølgelig tid til at køre rundt med en engageret arkitekt, som viser storbyens gamle men sjælefulde bygningsværker frem.

### Det uddødelige New York City

"Det er ikke fordi jeg er bange for at dø – jeg vil bare ikke være med, når det sker", er Woody Allens kommentar til manden med leen. Men selvom begravelsesmusikken efter 11. september stadig klinger svagt i New York Citys gader, går livet videre. Det har Sean Penn bogstaveligt talt visualiseret i sit bidrag til kortfilmssamlingen *11'09"01*. Her er han blevet tildelt 11 minutter, 9 sekunder og ét enkelt billede til at fortælle historien om enkemanden, der ser sin lejlighed i et helt nyt lys efter tvillingetårnenes dramatiske fald. Solen sender nu sine varme stråler ind i det støvede hjem, hvor blomsterne begynder at springe ud.

I slutbilledet fra *Gangs of New York*, derimod, lader Martin Scorsese det tidligere World Trade Center tone frem på det hvide lærred. En optisk effekt, som ikke stemmer i overens med virkeligheden anno 2003, men som lever sit helt eget liv i den mytologiske filmby. For som den franske filosof Jean Baudrillard skriver i sit møde med den amerikanske storby i rejseberetningen *Amerika* (Baudrillard: 60): "Vil man gribe byens hemmelighed, skal man derfor ikke gå fra byen til filmværredet, men fra filmværredet til byen". En hemmelighed om New York City, som Martin Scorsese og Woody Allen nu i mange år har været med til at uddødeliggøre.

#### Faktaboks

Baudrillard, Jean. *Amerika*. København: Akademisk Forlag, 1987.

Christopher, Nicholas. *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. New York: Owl Books, 1997.

Clarke, David B. (ed.) *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997.

Kruth, Patricia. 'New York fortolket – metropolen set gennem Martin Scorseses og Woody Allens linser'. *Filmbyer*. Ed. Palle Schantz Lauridsen. Hellerup: Forlaget Spring, 1998. 54-69.

McCann, Graham. *Woody Allen: New Yorker*. 1990. Paperback Edition. Cambridge: Polity Press, 1991.

Thompson, David / Christie, Ian. (ed.) *Scorsese on Scorsese*. London: Faber and Faber, 1989.

*Hannah and Her Sisters* (Woody Allen, 1986)



*Hollywood Ending* (Woody Allen, 2002)

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

## Gult lys

Af [RASMUS BRENDSTRUP](#)

*Hvor er iransk film på vej hen? Rasmus Brendstrup rapporterer fra årets festival i Teheran – om sammenstød, blindgyder og nye omfartsveje i filmkunsten. Blandt andet om betydningen af, at skilsmisse for alvor er kommet på mode.*

Millioner af grønne og røde lamper prydede i starten af februar det ellers så farveløse Teheran. Anledningen var 24-årsdagen for den islamiske revolution i Iran. Begivenheden markeres hvert år med en international filmfestival, den såkaldte *Fajr*, som belejligt og effektivt kan vende noget af omverdenens Iran-skepsis til nysgerrighed. Bliver der dømt grønt lys for endnu en årgang af iranske instruktører?

Filmen er p.t. et af Irans mest effektive varemærker – og det skaber mærkbart mere positiv omtale end facadeportrætter og bannere med landsfaderen Khomeini. Blandt andet derfor lå det i luften, at prisuddelingen dette år – akkurat som de foregående – ville udgøre et interessant korrektiv til den store nationalreligiøse fest, der samtidig foregik ude i byen.

Sådan gik det også. Bortset fra nogle velfortjente priser til den stærke (og stærkt religiøse) *Here, A Shining Light* var det småt med spotlight på traditionelle dyder og skikke, da parnasset af den nationale filmindustri samledes til den afsluttende festivalceremoni. Talerne på scenen – bortset fra den fåmælte Todd Solondz, der som jurymedlem virkede uendeligt malplaceret – fokuserede på fornyelse og på den overdrevne angst for globalisering. Og skønt kvinderne på scenen var påfaldende få, var de i centrum i de mest interessante af filmene.

### Klichéramt kvindekamp

Symptomatisk nok var det en af Irans unge, smukke og *selfmade* kvinder, Niki Karimi, der modtog aftenens største bifald. Den folkekære, rosenkindede skuespillerinde blev tildelt sin første Krystal-*Simorgh* i hjemlandet – ganske forudsigeligt efter fire priser på udenlandske festivaler, og efter at være blevet nomineret for roller i hele to af årets film. Begge Niki Karimis roller er interessante set fra det kønspolitiske perspektiv, der så småt begynder at blive hørbart og synligt i Iran. Påfaldende nok skildrer begge roller efterladte kvinder, hvis rettigheder krænkes på det groveste, og som reagerer ved at udvise handlekraft på kanten af loven.

I den ene film må Karimi kæmpe en hård og ensom kamp mod kyniske mænd, der spekulerer i arven fra hendes afdøde far. Samtidig begærer hun ganske forståeligt skilsmisse fra sin mand, en småpsykotisk krigshelt. I slutscenen griber hun ligefrem til våben. Det ellers meget snakkesalige drama, der misvisende har lånt titlen *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, vandt også årets pris som bedste iranske film.

I sin anden film, *The Fifth Reaction*, mister Karimi sin mand i en bilulykke. Hendes patriarkalske svigerfar, der altid har modsat sig deres ægteskab, tiltvinger sig ad rettens og truslernes vej myndighed over parrets søn og datter. Kvinden kan kun blive hos dem hvis hun gifter sig med sin svoger. Hun ender med at kidnappe sine egne børn og flygte mod Dubai.

*The Fifth Reaction* var på forhånd viet stor interesse, ikke mindst fordi den er instrueret af iransk films *femme terrible* Tahmineh Milani



Det officielle logo for 21st Fajr International Film Festival 2003.



Kø foran biograf i Teheran under Fajr.



De stærke kvinder foran og bag kameraet i iransk film. Forrest Niki Karimi (skuespiller), instruktøren Tahmineh Milani med blåt tørklæde, og med gult er det instruktøren Rakhshan Bani-Etemad.



Niki Karimi i *One Flew Over The Cuckoo's Nest*.

(instruktøren til bl.a. *Two Women* og *The Hidden Half*), der nyligt har siddet fængslet i en periode for at tale kvindernes sag i for kraftige vendinger. At Milanis nye film ligefrem blev nomineret som bedste film understreger, at det er et ganske stort spring fra regeringspolitik til filmindustrielle smagsløg. Det iranske filmetablisement rummer en relativt stor progressivitet, og filmkunsten har da også ry for at være et af de kulturelle områder, hvor grænserne flyttes mest.

*The Fifth Reaction* må også siges at gå til stregen. Ganske vist har Milani i sin sønderlemmende kritik af machokulturen indskudt nogle omstændigheder, der på papiret kan virke formildende. Det fremgår fx at kvinden faktisk juridisk bryder loven med sin kidnapning, idet hun ikke har sendt en formel klage over sin sagsbehandling. Men *moralsk set* er kysten klar. Milanis budskab lægges i munden på kvindens grådvalte mor i slutscenen: "Hvem spurgte dog kvinderne, da man lavede disse love?"

At *The Fifth Reaction* har overlevet manuskriptgodkendelse, endelig indholdscensur og er blevet tilladt offentlig visning i festival-regi kan således godt overraske. Filmcensuren er trods alt ikke i hænderne på industriens egne folk. Men heller ikke dén er helt så middelalderlig som den har ry for i Vesten.

Desværre er Milanis film ikke blevet den *kunstneriske* saltvandsindsprøjtning, man kunne have håbet. Der er gået mainstream i den 43-årige Milani. Det går til lands, til vands og på hustagene, gennem hullerne i et landsdækkende net af hårdkogte gorillaer og truckchauffører. Plot og personkarakteristik er som taget ud af det skamløst fordomsfulde tabloid-melodrama *Ikke Uden Min Datter*. Kvaliteten hos Milani er så godt som derefter, selv om man naturligvis må kippe med flaget for hendes mod.

Paradoksalt nok er det netop fordi *The Fifth Reaction* er så eksplicit stillingstagende, at den også mister politisk slagkraft. Den kvindeundertrykkende samfundsmekanisme, der i Jafar Panahis internationale succes *Cirklen* (1999) skildredes som ansigtsløs og derfor umulig at konfrontere, er hos Milani blevet sublimeret til en fuldskægget, sortklædt, religiøs dogmatiker. At se denne arkaiske skikkelse som det mest repræsentative billede på dagens Iran kræver en logik, som forhåbentlig ikke findes mange steder uden for Det Hvide Hus i Washington. Det er en logik, som bl.a. undermineres af selve det faktum, at Milanis film (og flere andre med beslægtet tematik) kan ses og høres i de iranske biografer.

Måske kan filmens konventionelle tilskuerappel være med til at rejse en nødvendig dialog. Men dens ensidige retorik er et dårligt udgangspunkt.

### Mere moderne mandchauvinisme

Bedre står det til med nogle af de øvrige film i den iranske konkurrence, hvor det blev understeget, at ligestilling for alvor er kommet på mode i Iran. Ikke mindre end syv ud af de 22 film havde *skilsmisse* som bemærkelsesværdig fællesnævner. Et tema, som blev forløst med brask og bram, øjensynligt uden den store berøringsangst eller nervøsitet for landets renommé. Retslokalet er for den unge generation af iranske filmmagere ganske enkelt blevet hvad støvede landsbyer var for de foregående. (Måske hænger det sammen med hvad de færreste vesterlændinge er klar over: Iran rangerer i dag faktisk blandt de lande, der har den allerhøjeste skilsmisserate i verden).

Parodier og modreaktioner er som bekendt en af de bedste indikatorer for hvornår et fænomen er etableret. Således også med skilsmissegædden i Iran. I filmen *Naghme* har en ung studine sat sig for at finde ud af nøjagtigt *hvor* lavt den evige kærlighed egentlig står i meningsmålingerne. I håbet om at få bekræftet sine værste fordomme forfølger hun en klient fra skilsmissekontoret til hans hus. Manden og hans kone føler derimod ikke det store behov for pigens forudindtagede snagen, og for at slippe af med hende må de til sidst ty til skuespil. Her bliver pigens fordomsfuldhed koblet til vores egen – den rummer alle de mellemøstlige ingredienser, vi kender fra medierne: Ufrihed, mandchauvinisme, undertrykkelse. Selve skilsmissen er i dette tilfælde en ren barmhjertighedsgave fra manden, som siden Irak-krigen har været døds syg af sennepsgas. Han ønsker simpelthen ikke, at konen skal se ham dø. Filmen kan på nogle punkter ligne et stykke statslig propaganda. Men det er trods alt påfaldende og interessant, at



Den onde svigerfar i "Ikke uden mine sønner" aka *The Fifth Reaction* (tv.) samt hovedpersonens svoger og potentielt nye tilkommende.



Den skilsmissebegærede krigsveteran (th.) og den nævenyttige studine i *Naghme*.



Den biologiske familie i feelgood-filmen *Pink*.

skilsmissem i Iran anno 2003 kan ses som det skæreste kærlighedssymbol af alle.

*Pink* er titlen på en veldrejet screwball-komedie om de praktiske forviklinger ved at have delebarn. Der ligger ingen dybere diagnosticering i filmen; parret er rørende enige om at separation er en god idé, skønt de selv har valgt hinanden. Denne iranske *Kramer mod Kramer* læner sig så meget op ad en *happy ending* med en pap-mor indflettet i kernefamilien, at den næsten virker som en apologi for moderne flerkoneri – dog udtrykkeligt med kvindernes og børnenes tarv for øje.

Polygami er også temaet i en anden komedie, den letbenede *Donya*. Blot er fortegnet her omvendt. Hovedpersonen er en 60-årig skurk af en religiøs stivstikker, der efter at have forelsket sig i en smuk ung tilflytterske svigter alle sine principper, inklusive fuldskæg og lukket skjorteflip. Hykleriet rækker så langt at han sender sin kone på pilgrimsrejse og imens gifter sig med den unge kvinde! Den nye kone har dog snoet ham om sin lillefinger og målrettet fået indfældet nogle uhørt gunstige skilsmissebetingelser.

Indfældet i den til tider lagkagekomiske satire rummer *Donya* en snert af indignation over de konservative samfundsværdier, der i det iranske samfund i dag er koncentreret i en lille (og svindende) gruppe af ældre mænd. De forældede sociale omgangsformer bliver eksempelvis udstillet i en scene, hvor kvinden er strandet i en elevator mellem to etager. Den næstekærlige og kærlighedsramte (læs: liderlige) ældre mand vil hellere end gerne hjælpe, men i denne nødsituation forbyder dogmatikken ham at række hende hånden. Han prøver febrilt at liste hånden ind i sit ærme, så hun kan holde fast i det.

Latteren har en tendens til at stikke i halsen, når man som betragter af sådanne scener pludselig bliver opmærksom på det totale fravær af fysisk berøring i iransk film. Dette fravær afspejler naturligvis den generelle islamiske lovgivning (hvor berøring og social omgang med børn, ægtefolk og familiemedlemmer i øvrigt er undtaget), som stadig håndhæves hårdt. I april måned blev filmskuespillerinden Gohar Kheirandish således idømt 74 piskeslag. Hun havde kysset en yngre instruktør – som hun angiveligt betragtede som en slags søn – på panden under en prisoverrækkelsesceremoni. Hun blev dog benådet efter en brødebetyngt offentlig undskyldning.

#### **Dyd og nødvendighed - før ægteskabet os skiller**

Men netop fordi alle almindelige iranere véd, at berøring og sex før ægteskabet alligevel hører til dagens orden i det skjulte, virker det absurd at se privatlivets scener fremstillet med så ekstreme hæmninger som i ovennævnte *Donya*. Eksemplet er da også i sin skarpskårne satire en sjældenhed. Forbudet mod berøring er i iransk film generelt med held blevet naturaliseret i filmbranchen – gennem elegante kamerabevægelser, opprioritering af verbale ytringer og et til tider kodificeret film- og kropssprog.

Alle tre ting er der masser af eksempler på i den romantiske komedie *Cinderella*, som fornuftigt nok blev vist uden for konkurrence. Filmen skildrer et ludfattigt, men smaskforelsket og humørfyldt ungt par, som kaster minutlange, smægtende blikke efter hinanden på blot en halv meters afstand, mens kameraet cirkler om dem i violin-indsmurte baner. En håndsberøring stoppes i allersidste øjeblik til mandens store fortrydelse – da pigen med påtaget overraskelse siger, at hun bare ville have sin håndtaske. Det ærbare koketteri er selvsagt en omvej til at skildre det, der ikke må skildres. Men i forudsigelige og lalleglade romancer som *Cinderella* virker det mest af alt som om instruktør og producent har stillet sig tilfredse. Uskyldens ånd dækker i dette tilfælde lige så meget målgruppe-segmentet som det gælder folkene med saksen og magten.



Komisk skurk og moderne heltinde i *Donya*. Hediye Tehrani (th.) er den højest betalte skuespiller i Iran overhovedet – kvindelig idoldyrkelse inden for filmen tog først fart efter at close-ups af kvindeansigter blev komme il faut mod slutningen af 80'erne!



Irrelevant men meget sigende billede: mannequindukker uden hår eller bryster (savet af!) – og alligevel behørigt tildækket (tøjforretning i det sydlige Iran).

Et andet islamisk forbud spiller indirekte en hovedrolle i *Deep Breath*, en desillusioneret ungdomsfilm spækket med spændingsforstærkende spring i tid. I åbningens undervandssekvens ses en druknet person. Det lange bølgende hår, kan vi senere regne ud, må tilhøre en af filmens to hovedpersoner – men hvem af dem? Drengen eller pigen? Filmen igennem spilles der på tvivlen – men det er en særegen iransk form for dobbeltbundet suspense. Man skal jo egentlig se filmen på genrepræmisser for overhovedet at finde den spændende: Det *kan* ikke være pigen, for det ville være en klar overskridelse af tørklæde-påbuddet! På den anden side er der den refleksive tvivl: *Kunne* censuren måske have givet sig, når nu der er tale om et lig?

*Deep Breath* vandt festivalens pris for bedste manuskript, men den kan lige så vel være givet for filmens velgørende realistiske skildring af rod- og modløse *juvenile delinquents*.

Den indiskutabelt smukkeste og mest indføjte kærlighedshistorie på årets festival var i samme mol-toneart: *White Nights*, Dostojevskis berømte roman transponeret til en forstad i Teheran anno ca. 2000. En melankolsk litteraturprofessor, der har mistet troen på selv skønlitteraturens skønhed, vækkes gradvist til live af en meget yngre studine – simpelthen fordi hun forstår og kan dele hans mismod: "Når et par bliver gift i en film tænker jeg altid fremad til skænderier og skilsmisse." Hun har (naturligvis, fristes man til at sige) selv været turen igennem.

Trods en spirende ømhed bliver parret i *White Nights* aldrig et rigtigt par. Bevidst intellektuelt undgår de kærligheden. Men deres natlige recitationer af digte udarter til en øm form for melankoli-*slam*, og i periferien af den romantiske hovedfortælling signalerer poesifjendske politiransagninger og nedbrændte biografer, at det er kunstens og følelsens underkuelse i det iranske samfund – ikke kærligheden som sådan – der er noget galt med. Og måske er det netop dét nutidige aspekt, der redder filmen fra den selvsmagende, litterære selvdød. En udsending fra Moskva Filmfestival sagde meget rammende, at han aldrig havde set så *uproblematisk* en opdatering af 1800-tals-dramaet. Dagens Iran opstiller nogenlunde samme gunstige vilkår for en rent platonisk kærlighed som på salig Dostojevskis tid.

Af statistiske eller andre årsager er det måske på sin plads at nævne, at jeg i alle årets iranske konkurrencefilm kun konstaterede berøring mellem mænd og kvinder 3 gange. I samtlige tilfælde var der tale om lussinger.

### Fremtiden på skinner?

Det iranske kulturministeriums store støtte til filmindustrien og filmkulturen har, som det vil være mange bekendt, historisk været lidt af en trojansk hest. Iransk films indirekte socialkritik, båret af en tilsyneladende naiv enkelhed med underliggende symbolisme har levet i bedste velgående gennem 90'erne, og er der stadig. Men at dømme efter udbuddet på Fajr-festivalen er det efterhånden på den anden front – den tekniske, narrative og genrebevidste – at udviklingen er mest mærkbar.

Iransk films succes har været en realitet længe. Det store spørgsmål er, om filmindustrien kan opretholde sin kunstneriske egensindighed, dynamik og kvalitet *uden* en stærk censurinstans at spille bold opad. Vil den nødtvungne ambiguitet blive afløst af tomme, manieristiske besværgelser eller vige for upoetisk, realpolitisk retorik?

Årets festival gav en fleg af svaret på det spørgsmål. Komedieme vinder indpas på godt og ondt. Tahmineh Milanis actionprægede film vil med stor sikkerhed blive en *blockbuster* og finde efterligninger. Og dermed vil en sørgeligt uoriginal kurs måske blive udstukket.

Men der er alligevel grund til en vis optimisme. Kynisk betragtet kan man glæde sig over, at den indholdsmæssige kontrol stadig er stærk. Respekten for filmcensorerens kyndighed synes ligefrem at være *tiltagende*. "Disse folk er ikke dumme," sagde vinderen af sidste års *Krystal-Simorgh* for bedste film, Bahman Farmanara, i et interview inden festen. Farmanaras vinderfilm, *A House Built on Water* (som kunne ses på NatFilmFestivalen herhjemme i år) er i øvrigt først i dette forår blevet godkendt til offentlige *screeninger* – over et år efter sin festivalpremiere!



Inkarnationen af håbløshed blandt de iranske unge, der udgør ca. 75% af befolkningen.



Dostojevskis melankolske litteraturprofessor omplandet til dagens Iran.

Også på scenen var der ros til statens regulerende instanser; vinderen af dette års manus-pris kaldte komitéen for godkendelse af filmmanuskripter for "landets klogeste mennesker". Tilsyneladende kan begrænsninger stadig stimulere de iranske filmskabere. Eller også var det bare lir. Men han så nu alvorlig nok ud.

En helt anden ting er, at instruktører som Reza Mir-Karimi lover godt for en fortsættelse af 'Kiarostami-skolen' – de etisk-filosofiske landsby-film. Mir-Karimis bidrag til festivalen, *Here, A Shining Light*, foregår i en barsk bjergegn beboet af voksne, der er børn i ånden. Landsbyens sinke er måske den eneste der har set lyset, også selvom han lader den lokale helligdom forfalde, mens han betaget stirrer efter en fattig fårehyrdinde. Som noget sjældent i iransk film er historien krydret med en fuldmønden, nærmest tarkovskij'sk metafysik. Filmen fik priser for bedste skuespil, fotografering og instruktion, og skønt den genre-mæssigt ikke kan siges at være repræsentativ for årets festivalfilm, er den et godt varsel for den nye årgangs videre skæbne. Måske allervigtigst understreger filmen, at vejen ad velkendte *nationale* stier ikke nødvendigvis er ensbetydende med blindgyder.

Selv egenhændigt sikrer *Here, A Shining Light* mindst gult lys for iransk film fremover.

#### Faktaboks

Fajr, også kaldet Teheran International Film Festival, finder sted hvert år i starten af februar. Festivalen rummer både en international og en national konkurrence, hvortil der uddeles Krystal-*Simorgh*'er – opkaldt efter festivalens vartegn, en mytologisk dragefigur.

Nye iranske film omtalt i artiklen (instruktører i parentes):

*Here, A Shining Light* (Sayyed Reza Mir-Karimi).  
*One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Ahmad Reza Motamedi).  
*The Fifth Reaction* (Tahmineh Milani).  
*Naghmeh* (Abolqasem Talibi Tari).  
*Pink* (Fereydoun Jeyrani).  
*Donya* (Manouchehr Mosayeri).  
*Deep Breath* (Parviz Shahbazi).  
*White Nights* (Farzad Motamen).  
*Cinderella* (B. Birang og M. Rasam).



Sinke og hyrdinde.



Den uopslidelige arketype i ærkeiransk setting: den renhjertede sinke i en bjerglandsby. Habib Rezayi vandt festivalens skuespillerpris for sin hovedrolle (det er fårehyrinden i baggrunden).

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

## En scenes anatomi: Kridtmærker på gulvet

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

*Koordineringen af skuespillerbevægelse bliver ofte negligeret til fordel for mere "filmiske" virkemidler, såsom klippet og kamerabevægelsen. En scene i Hitchcocks Rope løfter sløret for det filmiske potentiale i denne oversete udtryksform.*

De to unge mænd Brandon Shaw (John Dall) og Phillip Morgan (Farley Granger) har kvalt deres fælles ven David Kentley (Dick Hogan) med et reb. De placerer liget i en dragkiste midt i stuen. Minutter senere holder de et middagsparty, hvor maden bliver serveret på selv samme dragkiste. Blandt gæsterne er Davids far, Davids kæreste samt de unge mænds tidligere filosofiunderviser og skoleinspektør Rupert Cadell (James Stewart). Under festen fatter Rupert mistanke og beslutter sig for at vende tilbage til lejligheden for at undersøge sagen nærmere. Filmen er *Rope* (1948) - Hitchcocks adaption af Patrick Hamiltons teaterstykke *Rope's End*.

Den kritiske diskurs om *Rope* fokuserer på filmen som et formalistisk eksperiment, og Hitchcock selv har givet rigelig næring til denne udlægning af filmen: "I undertook *Rope* as a stunt; that's the only way I can describe it." (Truffaut: 179) Stunten var at bevare den tidlige og rumlige enhed ved at lave filmen i én kontinuert indstilling. Fusionen af spilletid og dramatisk tid var allerede indlejret i teaterstykkets dramaturgiske opbygning, så fortælleteknisk var beslutningen ikke grebet ud af den blå luft.

*Rope* fremstår dog langt fra som filmet teater. Faktisk har netop fravalget af klippet som fortælleteknisk redskab bevirket, at filmen er kommet til at fremstå som et katalog over alternative iscenesættelsesstrategier, som ofte bliver negligeret i forhold til klipningen, men ikke desto mindre er decideret filmiske. Én er kameraets bevægelse i forhold til stillestående karakterer, en anden er orkestreringen af kamerabevægelse i *samspil* med skuespillerbevægelse og en tredje er orkestreringen af skuespillerbevægelser i forhold til et stationært kamera.

Når kameraet bevæger sig i *Rope* foregår det oftest i samspil med skuespillernes bevægelse og på en sådan facon, at tilskueren - i modsætning til en teateropførelse - får præsenteret vekslende todimensionale billedudsnit (totaler, halvtotale, halv nær, nær). Filmen bliver klippet i kameraet i stedet for ved klippebordet, og Hitchcock har selv påpeget, at organisationen af ekspressive kamerastop i *Rope* følger hans vanlige decoupage: "The mobility of the camera and the movement of the players closely followed my usual cutting practice. In other words, I maintained the rule of varying the size of the image in relation to its emotional importance within a given episode." (Truffaut: 180)

Flere kritikere og historikere har kommenteret det deciderede filmiske aspekt i *Rope's* anvendelse af kamerabevægelse, men få har kommenteret den deciderede filmiske måde, hvorpå Hitchcock dirigerer tilskuerens opmærksomhed via nøjagtig koordinering af *skuespillernes* bevægelser i den optiske pyramide (fig.1). Netop derfor vil jeg fremdrage en scene, hvor denne oversete iscenesættelsesstrategi kommer til udtryk.



*Rope* (1948).

### Klippene i *Rope*

Beretningerne om, hvor mange klip der egentlig er i *Rope* varierer - Braad Thomsen skriver 3 reelle klip og 5 maskerede i sin Hitchcock-bog, Bordwell og Thompsen skriver 8 klip i alt i *Film Art*, mens Barry Salt skriver 4 i *Film Style and Technology*.

Min egne observationer stemmer overens med V.F. Perkins' (se Faktaboks). Der er i hele filmen 5 maskerede klip og 5 reelle klip. De maskerede klip så Hitchcock sig nødsaget til at foretage på grund af mængden af film, der kunne være i et magasin [omtrent 10-11 min.].

Det første reelle klip i filmen, der bringer os fra balkonen ind til lejligheden, er det eneste, som Hitch har foretaget "af egen fri vilje". De øvrige fire skyldes, at der på en filmspole ved projektering kun kunne være omtrent 20 min. film. Hvis skiftet fra en spole til en anden var en anelse upræcis, ville et maskeret klip komme til at fremstå som et jumpcut, og så var det trods alt bedre med et selvvalgt kontinuitetsklip.

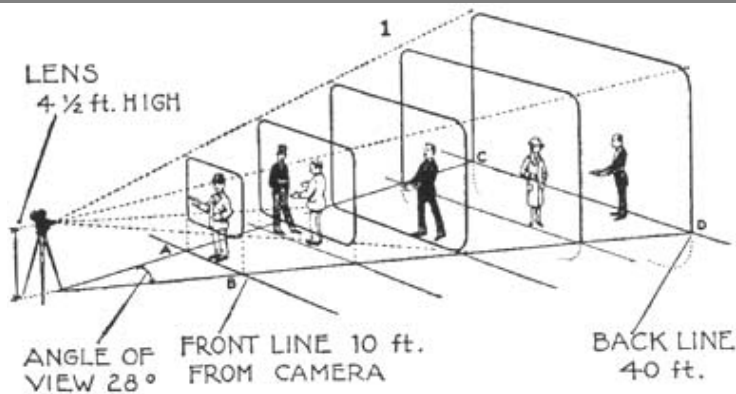


Fig.1: Den optiske pyramide er det rumudsniit foran linsen, som kameraet transformerer til todimensionale billeder.

### Et cigaretetui

Umiddelbart efter middagsselskabet, vender Rupert tilbage til lejligheden under påskud af, at have efterladt sit cigaretetui. Sagen er blot, at det har han ikke. Scenen, som jeg vil fokusere på, finder sted omtrent en time inde i filmen. Den er filmet i én kontinuerlig indstilling og udspringer sig i forbindelse med Ruperts placering og forstillede opdagelse af ovennævnte etui.

Rupert, Brandon og Phillip mødes under dørkarmen mellem gangen og stuen. Akkompagneret af kameraet bevæger de sig ind i stuen. Rupert går forrest, Brandon bagerst og Phillip i baggrunden mellem de to. Victor (V.F.) Perkins har observeret, at Hitchcock gerne arbejder med figurale motiver: spiralen i *Vertigo*, cirklen i *Psycho*. Det gør sig også gældende i *Rope*, hvor Hitchcock især arbejder med triangulære kompositioner. Både i bevægelsen mod stuen og i deres endelige position i stuen bevarer Brandon, Phillip og Rupert den samme triangulære position i den optiske pyramide (fig.2 og fig.3).

Kompositionen brydes af Rupert, som går frem mod kameraet, mens han tager cigaretetuiet ud af inderlommen. Kameraet trækkes tilbage og sænkes i samme åndedrag, som han faktisk vender ryggen til det og fronten mod de to unge mænd. Via koordinering af Ruperts og kameraets bevægelser, frembringes et nærbillede af Ruperts placering af cigaretetuiet bag en stak bøger på dragkisten (fig.4). Iscenesættelsen styrer tilskuerens opmærksomhed mod denne handling samtidig med, at kun tilskueren rent faktisk ser handlingen.

Da Rupert træder bort fra dragkisten, kører kameraet frem og mod venstre. Kamerakørslen stopper præcist der, hvor karakterkonstellationen får Brandon til at dække for Phillip i baggrunden. Her er det altså først og fremmest kamerabevægelsen, som kreerer et toskud af Rupert og Brandon (fig.5). For så vidt befinder Phillip sig *inden for* den optiske pyramide, men Hitchcocks kamera fokuserer på interaktionen mellem Brandon og Rupert ved at placere ham i *off-screen space*. Samtalen foregår da også mestendels mellem Brandon og Rupert, mens Phillip er tilhører. Da de tidligere bevægede sig ind i stuen, omtalte Brandon ham sågar i tredje person: "I'm afraid Phillip is a little anti-social tonight."

### For kameraets skyld

Under Ruperts gemmeleg udtaler han drilsk: "I suppose a psychoanalyst would say I didn't really forget it at all, I unconsciously left it because I wanted to come back but ehh... why should I want to come back?". Herefter træder Phillip ud bag Brandon og spørger vredt: "Yes, why!?" (fig.6). Phillips abrupte verbale udtryk bliver altså understøttet af en bevidst rumlig forandring, idet han i et enkelt skridt bevæger sig fra en *off-screen* til en *on-screen* position.

Phillips gradvise tildækning og tilsynekomst er en decideret filmisk iscenesættelsesstrategi, som er affødt af kameraets transformation af tredimensionalt rum til todimensionale billeder. Man kan nu engang ikke se bag det todimensionale lærred, og det udnytter Hitchcock her. Det er jo ikke for Ruperts skyld, at Phillip træder et skridt til siden. I forhold til tredimensionalt (teatralsk) rumlig logik kan Rupert sagtens se Phillip fra sin position i den optiske pyramide. Det er *kameraet* og i sidste



Fig.2.



Fig.3.



Fig.4.



Fig.5.



Fig.6.

konsekvens tilskueren, som Phillip gør sig synlig for – ikke Rupert. I en traditionel teateropførelse ville det være stort set umuligt at bearbejde tilskueren på den måde, som Hitchcock gør her. Effekten vil være spildt på størstedelen af tilskuerne, fordi Brandon ikke ville være i stand til at blokere for Phillips tilstedeværelse over for samtlige teatersalens besøgende.

Idet Phillip træder ud bag Brandon genoprettes den triangulære opstilling. Den bevarer Hitchcock for at iscenesætte meningsfuld interaktion mellem Rupert/Brandon-diskussionen i forgrunden og Phillips reaktioner i baggrunden. Rupert: "The last I remember having the case was when I was there." Han peger på dragkisten, Phillip kigger op, reagerer nervøst og taber en isterning - endnu et spor til Ruperts detektivarbejde som peger på, at dragkisten indeholder en ubehagelig overraskelse. Rupert bevæger sig frem mod dragkisten. Han fortsætter: "... I was just going to open the chest for Mrs. Wilson when you came over, Brandon." I samme øjeblik, som han kigger på Brandon og emfaserer "you", træder Brandon ind foran Phillip, så denne endnu engang efterlades i *off-screen space* (fig.7). Denne gang er kameraet stort set ubevægeligt. I stedet iscenesætter Hitchcock et toskud af Brandon og Rupert via nøjagtig kalkuleret af John Dalls bevægelse. Samtidig træder Brandon nærmere Rupert og intensiverer derved det mentale spil mellem de to.

Mens Rupert går yderligere frem mod dragkisten, fortsætter han eftertænksomt "...and then what...". Igen foretager kameraet blot en minimal repositionering, idet Rupert nu træder ind foran Brandon (fig.8). Nu er det via Ruperts nøje kalkulerede bevægelser, at Hitchcock skifter fokus. Ruperts bevægelser er så nøjagtige, at vi kun ser ham i halvnær, mens både Brandon og Phillip forsvinder i *off-screen space* bag ham. Hermed privilegerer Hitchcock Ruperts overvejelser og den nervøsitet, som han af flere grunde ikke vil vise over for de to unge mænd.

### Kampen om rum

Via skuespillernes bevægelser i forhold til hinanden og til kameraet formår Hitchcock faktisk at skifte mellem forskellige billedudsnit - fx fra en triangulær komposition til et toskud til en halvnær. Det kommer der slutteligt en ejendommeligt komposition ud af, hvor de tre karakterer står i en lige række ud fra kameralinsen.

Tidligere i filmen udtalte Brandon: "The Davids of this world merely occupy space." Selv samme David blev brutalt fjernet fra sit "rum" og bugseret ned i en kiste. På sin vis fortsætter den intellektuelle magtkamp, blot udspilles den her i et filmisk rum, hvor karaktererne vitterligt overtrumfer hinandens rumlige tilstedeværelse. Først Brandon over for Phillip, dernæst Rupert over for de to andre.

Samtidig står de tre rangeret i forhold til deres ansvarlighed i mordet: Rupert står forrest som anstifteren. Som tidligere skoleinspektør og filosofiunderviser har han især i såkaldte "bull sessions" med Brandon doceret radikale udlægninger af overmennesketeori og lemfældigt beskrevet mord som en forbrydelse for de fleste mænd, men "a privilege for the few." Slutteligt bedyrer han sin uskyld og tager kraftig afstand til den meget konkrete mening, som Brandon og Phillip har tillagt hans ord, men hans udtalelser til festen øjensynliggør, at han stadig flirter med overmennesketeori og omtaler mord som en kunstform. Brandon, som sad ved mesterens fødder under førømtalte aftenundervisning, er mordets administrator. Han har udtænkt mordet og betragter det som et kunstnerisk eksperiment. Phillip udøver selve mordet. Det er ham, som kvæler David, ligesom det er ham, der umiddelbart efter mordet griber fat i og åbner den champagneflaske, som Brandon forgæves fingerede med.



Fig.7.



Fig.8.

### Trekantsdrama

At scenen i den grad organiseres om triangulære kompositioner visualiserer naturligvis den tredelte rolle i mordet, men som kompositorisk strategi alluderer den ligeledes til de homoerotiske spændinger, som rumsterer i filmens subtekst. For Arthur Laurents, som skrev screenplay til *Rope*, er homoseksualiteten ligefrem det centrale i filmen. Han siger om Hitchcock: "And what he liked was not that they were homosexual, but [that] they were homosexual *murderers*...". Han fortsætter: "In *Rope* you have a teacher, who is also supposed to be homosexual ... and he also had an affair with one of them." (til kameraet i *Rope Unleashed*). Nuvel, censuren og castingen af James Stewart i rollen som Rupert har naturligvis udfaset homoseksualitetens tilstedeværelse i filmen, men både visuelt og verbalt er der rigelig med ledetråde. Ud over at Brandon og Phillip bor sammen, så er udførelsen af mordet i høj grad iscenesat som seksualakten inklusiv after-sex-smøg og samtale om "hvordan det var for dig?". Ruperts nøje kendskab til Brandons personlige ejendommeligheder er også bemærkelsesværdig. Han ved fx, at Brandon stammer, når han bliver ophidset, og fra Brandons nathistorier kender han til dennes fascination af kister: "trust you to find a new use for a chest, one was always turning up in the bedtime stories he told in prep school" (til Brandon og Davids kæreste). Desuden ligner Phillips reaktion på nyheden om Ruperts invitationen absolut den forsmåede elsker (fig.9), og årsagen til hans kølige forhold til Rupert kan meget vel udspringe af jalousi. Ifølge denne logik kan opstillingen af de tre mænd i en lige række også ses som en rangering af karakterernes intellektuelle formåen såvel som deres seksuelle tiltrækningskraft - to karaktereregenskaber som er tæt forbundne i filmen: Phillip ser op til Brandon, Brandon ser op til Rupert.

I betragtning af den tredelte rolle i mordet såvel som de homoerotiske spændinger karaktererne imellem, iscenesættes udgangen på scenen ganske logisk: Rupert foregiver at finde cigaretetuiet, tager et skridt tilbage, og hjulpet af en kort panorering antager skuespillerne en triangulær opstilling meget lig den, som var udgangspunktet for scenen (fig.10). Episoden med etuiet forløser jo heller ikke den spændte situation, men intensiverer den - der er trods alt stadig (trekants)drama. Da scenen brydes op, skifter karaktererne "landskab" samt opstilling. Det resulterer endnu engang i en triangulær komposition. Denne opstilling udtrykker med al tydelighed den intensiverede spænding: Rupert placerer sig i en lænestol, mens de to unge mænd står omkring ham. Både Brandon og Phillip ved, at Rupert har løjet om cigaretetuiet, for han foregav at have glemt etuiet bag bøger, som Brandon havde placeret på dragkisten umiddelbart før hans tilbagekomst. Nu vogter de to unge mænd over Rupert som høge (fig.11).

### Kridtmærker på gulvet

I sin orkestrering af skuespillernes placering og rokering i forhold til hinanden og til kameraet dirigerer Hitchcock ikke blot opmærksomhed, men kommenterer også relationerne og spændinger mellem de tre karakterer. Derfor er det langt fra en trivialitet, om skuespillerne bevæger sig på den ene eller anden måde i forhold til kameraet. Under produktionen af *Rope* anbragtes der kridtmærker på gulvet, som skuespillere og kameraoperatører brugte som pejlemærker. Den beskrevne scene øjensynliggør, at disse kridtmærker ikke kun var en filmteknisk foranstaltning. De var der også, fordi de spiller en afgørende rolle for *Rope's* indirekte såvel som direkte bearbejdning af tilskuerens filmoplevelse.



Fig.9.



Fig.10.



Fig.11.

### Faktaboks

Braad Thomsen, Christian: *Hitchcock: hans liv og film* (København: Gyldendal, 1999/1990), 4. udgave.

Perkins, V.F.: "Rope", in Ian Cameron, red., *Movie Reader* (New York: Praeger Publishers, 1972): 35-37.

Truffaut, Francois: *Hitchcock* (New York: Touchstone, 1985). Revideret udgave.

*Rope Unleashed - Making Of*. Instrueret af Laurent Bouzereau (Universal Studios Home Video, 2000). Findes på visse DVD-udgivelser af filmen.

- - -

Om off-screen space se kapitel to i Burch, Noël: *Theory of Film Practice* (London: Secker & Warburg, 1973). Oversat fra fransk af Noël Burch.

Litteraturen om Hitchcock og *Rope* er mangfoldig, men den absolut bedste tekst om filmen er efter min mening stadig ovennævnte artikel af V.F. Perkins.

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

.....  
■ 16:9, juni 2003, 1. årgang, nummer 2

7

## Dogville - mareridt på Elm Street

Filmanmeldelse. *Dogville* (2003). Instruktion og manuskript: Lars von Trier.

Af [DORTE SCHMIDT-JØRGENSEN](#)

*Dogville går radikale veje i sin scenografi, sin fortælling og sin allegori over USA – og os andre. Med god hjælp fra skuespillerensemblet har Trier skabt et værk, der klart overgår Dancer in the dark, og selvom det ikke blev til Palme d'Or i år, jubler man efter såvel første som anden tur i mørket med Dogville.*

### Historien

Tiden er 30'ernes depression, lokaliteten en bogstavelig dead-end - barakbyen Dogville klods op af Rocky Mountains, USA. Vi finder os således i udkanten af civilisationen, og her lever en snes "simple honest folks" et nøjsomt og upåagtet liv. Præsten har forladt dem, hans afløser er sigende nok aldrig dukket op, og voiceoveren fortæller tillige med slet skjult ironi, at ingen i Dogville længere føler "the democratic need". Således erfarer vi hurtigt, at det er so so med engagementet og autenticiteten i forhold til den kollektive ånd. Filmens mandlige hovedfigur, Tom (Paul Bettany), der efter egen overbevisning udgør Dogvilles intellektuelle elite, sætter sig for at afsløre det lille samfunds fejl og mangler. Hans navn alluderer til såvel Mark Twains 'Tom Sawyer' som opfinderen Thomas Edison, så på papiret er han sammensmeltningen af både dannelse, kommunikation og 'oplysning' - oddsene er gode.

Og lad os pausere ved Tom, der er en drømmer, grubler og forfatter in spe. Ikke ulig Trier fantaserer han om at revse og lutre den menneskelige sjæl. Han vil åbenbare de fundamentale menneskelige sandheder for sine læsere, og byen Dogville er den første prøvelse. Ved eksemplets magt skal indbyggerne indse, at de ikke er i stand til at 'modtage', og i virkeligheden alle kun passer deres eget, men Toms dybe filosofiske bukselommer er tomme for illustrative eksempler. Han taler konsekvent hen over hovedet på indbyggerne til de tilbagevendende moralske vækkelsesmøder, som alle dog deltager i. Dels har de ikke har andet at give sig til, dels vil de ikke gå glip af noget.

I filmens første kapitel dumper illustrationen, redskabet, så ned som en gave fra himlen - eller mere præcist jages hun over markerne med projektiler hvislende for ørerne. Hun hedder Grace (Nicole Kidman), og forrevet, sulten, på flugt fra gangstere, myndigheder og storbycivilisationens arrogance er hun villig til alt for at blive optaget i Dogvilles verdensfjerne fællesskab. På Toms opfordring tilbyder hun åbent sig selv og sin arbejdskraft til indbyggerne, og ved sin arbejdsomhed, empati og skønhed fortryller Grace dem alle. Men taknemmeligheden slår snart over i udnyttelse og afstumpet grusomhed, og det opbyggelige lærestykke bliver et mareridt - for Tom, men først og fremmest for Grace. Det, hun har givet fra sig, og den smule, hun har modtaget til gengæld, enten knuses eller vendes imod hende, og hun finder sig passivt i det. Dels af frygt for 'hjemsendelse' til gangsterne, dels fordi hun har brug for at tro på, at det er menneskeligt at fejle, og at de vil indse deres uretfærdigheder. Hun må dog afslutningsvis erkende, at Dogvilles beboere ikke på bunden er "good honest hardworking people". De er hunde, og havde hun handlet som dem, ville hun intet kunne sige til sit forsvar. Hun sættes - ironisk nok ved beboernes egen mellemkomst – pludselig i stand til (ned i mindste stoiske detalje) at hævne øje for et øje, tand for tand, og det gør hun.



*Dogville* (2003).



Det er med temmelig mange ord *Dogvilles* historie, hvis slutning ikke lader en forlade biografen med rigtig ro i sindet. Ikke kun pga. af sin morbiditet, men også fordi den simple klassiske allegorese bliver mudret. Er det byen Dogville eller Graces afsluttende dåd, der er allegori på USA? Eller ikke snarere dem begge? Triers allegori er moderne i sin tvetydighed.

### Det menneskelige eksperiment

Ved andet gennemsyn træder Toms projekt for alvor i karakter som eksperiment eller med hans egne ord som en leg. Og hvad, man skulle have af sympati med ham, fordufter. Som han næsten sadistisk tvinger Bill Henson til at spille skak hver eftermiddag kun for at demonstrere og svælge i sin egen overlegenhed, tvinger han også Grace: "Isn't saving your life worth a little game?" er de præcise ord. Han er således den første og den største udnytter, og driften er ikke ærværdig, men intellektuel forfængelighed og seksuelt begær.

Vores indre svinehund fascineres og lutres derfor en smule ved Graces hævn. Hun likviderer ham, og Tom og de andre 'hunde' fortjener at dø. Måske ligger *Dogvilles* dybeste mareridt i det faktum? Triers moralske lærestykke illustrerer ikke kun *Dogvilles* – og USA's - manglende hjerte og moral, men også vores. Da Grace endelig ser Dogville i et klart lys, vælger hun den umenneskelige løsning, og vi hælder mod at bakke op om hendes beslutning, selvom den ingenlunde lader sig forsvare. Så måske ødelægges Dogville og dens beboere, men umenneskeligheden sejrer. Er det den 'menneskelige sandhed', der gennem lænkehunden Moses (!), til slut gør os op i ansigterne, så vi næsten kan mærke kæberne snappe?

### Voiceoverens omnipotens

Men lad os her forlade historien og i stedet tage fat på et par af de andre karakteristiske træk ved *Dogville*. Først voiceoveren.

John Hurts allestedsnærværende fortællerstemme er iørefaldende og har et utal af funktioner. Den lægger ord i munden på personerne. Går ind i og ud af personerne og giver os dermed mulighed for at høre og ikke kun se, hvad der rører sig. Den kommenterer og fortolker på en næsten overdrevet eksplicit facon, og så har den tillige visuel magt, hvilket kan eksemplificeres ved Graces entré i 1. kapitel. Det er mørkt, og Tom ligger halvt grublende, halvt døsende på The old ladies bench i forgrunden af billedet. Voiceoveren gengiver hans tanker, og simultant med, at vi hører ordene "need an illustration", glider en høj, slank sort skikkelse ind i billedrammen fra højre. En skygge, der hurtigt får skikkelse qua kameraets og Toms interesse. Fortællerstemmens ord materialiserer sig således omgående – den besidder en nærmest guddommelig omnipotens.

Og vi stoler på stemmen, der er mørk, varm og tryk at lytte til, men man skal ikke lade sig narre af dens britiske elskværdighed og til tider underdrivende ordvalg. Den udtrykker holdninger og udleverer utallige gange personerne gennem ironi. Lars von Trier fortæller selv, at han havde "a lot of fun writing that voiceover, which reflects my own sense of sarcasm", men i virkeligheden er den for subtil og indirekte til at kunne kaldes sarkastisk. Trier kalder den i øvrigt Barry Lyndonsk - og kendere vil måske også i *Dogvilles* klassiske barokscore høre ekkoer af Kubrickfilmen fra 1975.

### Den førte hånd

I forbindelse med især *Breaking the Waves* blev følelsernes 'ægted' ivrigt diskuteret. Var dens følelsesfuldhed for tydeligt 'konstrueret'? Var Triers hånd for tydelig? I forbindelse med *Dogville* synes den diskussion at have mistet sin relevans. Kidman brænder igennem lærredet med en overbevisning, der ikke nødvendigvis er bedre, men i hvert fald anderledes end Emily Watsons. I *Dogville* er det – bl.a. i kraft af netop omtalte voiceover – i højere grad fortællingens form, der synes 'ført'.

John Hurts overdrevne tydelighed understøttes af filmens titel- og kapitelskilte. I begyndelsen fortæller et sort-hvidt titelskilt (med stumfilmslignende tydelighed) os, at dette er historien om *Dogville* fortalt i en prolog og ni kapitler. I baggrunden ses det store U, der markerer, at filmen er første del af Triers nye trilogi *U, S and A*. De ni kapitler indledes af tilsvarende skilte, og via dem over-ekspliciteres kapitlernes indhold - enkelte gange i en sådan grad, at det bliver komisk. Vi har altså at gøre med en film, der arbejder energisk for at fremvise sin



karakter af fortælling – og det går hånd i hånd med dens tydeligt 'manglende' scenografi.

### Scenografien

Den sorte baggrund med den hvide 'skrift' går som bekendt igen i filmens scenografi - et sort filmstudiegulv, hvorpå byens huse, gader etc. er tegnet med kridt. Kun ganske få rekvisitter tillades, enten fordi de er nødvendige fx stole og borde, eller fordi der er en pointe med dem; et kirkespir, hvis skygge peger mod butikken og ikke mod himlen; en kirkeklokke, der kun bruges til at varsle verdslige begivenheder; en radio, der bliver slukket så snart uforpligtende populærmusik afbrydes af vigtige nyheder; en jernseng, der har tilhørt en prostitueret osv.

Filmverdenen har været mystificeret af rygterne om denne stilisering, siden optagelserne af *Dogville* begyndte vinteren 2002, men i den færdige film er det ingenlunde dét, der påkalder sig opmærksomheden. Det er ganske vist, at man efter ganske få minutter ikke længere mangler konventionelle naturalistiske rammer, og faktisk viser det sig flere gange, at deres fravær højner intensiteten. Det bør dog bemærkes, at en virkelighedsnær lydkulisse af fuglesang, regn, storm osv. til en vis grad kompenserer.

Ellers synes der at være to hovedgrunde til, at Triers eksperiment lykkes. For det første skuespillerne, der i kraft af den scenografiske askese får umådelig meget plads: Ansigter, interaktioner, positioner som når Nicole Kidmans Grace graciøst glider ned af Elm Str. får lov til at fylde - og selv om Kidman er mest fortryllende, så kan hele ensemblet bære ansvaret. For det andet er *Dogville* tænkt filmisk - ikke som teater. Knivskarpe closeups; et sensitivt og mobilt håndholdt kamera; følelsesladede krydsklipninger med forskellige toninger; grafisk betagende indstillinger set fra et (næsten) guddommeligt perspektiv oppefra og ned, én gang med et stort ur eksponeret ned over, en anden med brug af fast motion; brug af lys; og en dobbelteksponering, der leder tankerne hen på Per Kirkebys kapitelbilleder i *Breaking The Waves*. Alt sammen fjerner *Dogville* lysår fra filmet teater. Lidt provokerende har Trier sagt, at 60'ernes danske TV-teater har været en inspirationskilde for filmen, men tag ikke fejl: *Dogville* er film med stort F.

### Referencer og detaljer

Det er således allerede nævnt, hvordan både Kubrick og Panduro har været inspirationskilder. Som det har været fremme i flere anmeldelser og interviews har også Bertolt Brecht givet Trier idéer, og *Bibelen* har vist også været inden for rækkevidde. I det hele taget er *Dogville* i triersk og tidstypisk ånd et mylder af referencer – finkulturelle som populære. Til sidst nævnte hører navnet på byens hovedpulsåre, Elm Street, der dog i *Dogvilles* kontekst får sin egen kejserens nye klæder-betydning, idet den aldrig har set et elmetræ. Som sådan bliver den emblem på Toms projekt.

*Dogville* er fuld af små detaljer. Og til trods for, hvad man kunne frygte, er den ikke et minut for lang. Utallige scener har en lille betydningsfuld 'kant' i replikker, klipning, skuespil, voiceover eller billeder. Afslutningsvis fører Grace og Tom fx en helt igennem forlorn samtale ved den gamle sølvmine, og bag dem på en af minens støttebjælker står ordene 'DICTUM AC FACTUM' (som sagt så gjort) som en kommentar til, at indbyggerne da har forrådt hende. Byen ér altså - som Chuck allerede har antydnet skråstreg foregrebet i 1. akt - 'rådden'. Der er desuden metaforikken omkring æblerne, et billede på byens, Graces' (og vores) uskyldstab. Den næsten forrykte diskussion af arrogancens væsen osv. osv. Det er blot eksempler, men det er sådanne detaljer og dermed fornemmelsen af, at der er rigtig meget mere at gå på opdagelse efter, der gør *Dogville* så god. Plus skuespillet. Plus fortællerstemmen. Plus billeder som Grace under presenningen på lastbilen. Plus... Så kan man godt leve med parodisk og plat overtydelighed i fraser som fx "Are you with or against us".

### Og ..?

Hvordan *Dogville* peger frem mod de kommende to film eller tilbage mod tidligere er ikke ærindet her. Sidstnævnte kan man læse glimrende om andetsteds i dette nummer. Nævnes skal det dog selvfølgelig, at der er i mikroskopiske biroller er blevet plads til både Udo Kier og Jean-Marc Barr (og har vi mødt lænkehunden Moses i *Riget?*). Barr får



fornøjelsen af at kommentere byens og filmens navn: "a stupid name if I ever heard one!"

Til trods for, at *Dogville* fungerer, betager og 'vokser' ved gensyn, så håber man paradoksalt nok ikke, at den danner præcedens. *Dogville* indvarsler forhåbentlig ikke en ny bølge a la Dogme95, for i hænderne på instruktører uden visuel fingerspidsgeföhl og skuespillere uden (verdens)klasse kunne forsög på at gentage kunststykket blive ulidelige. Det er for så vidt både *Dogvilles* styrke og svaghed. Den er en stor fuldbåren filmperle, men den træder ikke i karakter som avant-garde, for kun meget få vil kunne følge i dens spor. Vi venter i spænding på *Manderlay*...

#### Faktaboks

*Dogville* (2003), 178 min. Dansk.  
Instruktion og manuskript: Lars von Trier.

Officiel hjemmeside: [www.dogville.dk](http://www.dogville.dk) (anbefales).

Læs også DFIs *Film* nr.29, s.3-14 (tilgængelig online på [www.dfi.dk](http://www.dfi.dk)), samt [Lisbeth Overgaard Nielsens artikel](#) i dette nummer af 16:9.

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

16:9, juni 2003, 1. årgang, nummer 2

8

## Fornuft og følelser

Af [PIA STRANDBYGAARD FRANDSEN](#)

Anmeldelse af Torben Grodals bog *Filmoplevelse* - en indføring i audiovisuel teori og analyse.

Torben Grodal må siges at være ét af koryfæerne inden for dansk filmforskning. I 1994 blev han landets første professor og dr.phil. i filmvidenskab med afhandlingen *Cognition, Emotion, and Visual Fiction* (rev. udg. *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford University Press, 1997). Siden har han udgivet flere bøger og adskillige artikler om bl.a. film-, medie- og litteraturteori, audiovisuel kommunikation, æstetik og computerspil.

Med sin seneste bogudgivelse, der bærer den enkle titel *Filmoplevelse*, når Grodal et godt stykke ud over universitetets tykke mure til alle, der er lidt mere end almindeligt interesserede i film. Formålet med bogen er "at beskrive de mentale mekanismer, der danner forudsætning for den æstetiske oplevelse" – i dette tilfælde filmoplevelsen. Det handler med andre ord om at beskrive, hvad der sker i mødet mellem tilskuer og film.

Sideløbende med afdækningen af forbindelserne mellem hjerne og film tilbyder bogen sin læser en grundig indføring i basale filmanalytiske begreber samt et godt overblik over de forskellige filmteoretiske retninger, der har præget det 20. århundredes diskussion af filmmediet. Bogen er inddelt i kapitler, der diskuterer film og filmoplevelse i forhold til emner som film og emotion, film og virkelighed, film og fortælling. Gennem tre hovedafsnit bevæger bogen sig fra det lokale til det globale så at sige – fra en gennemgang af den basale filmoplevelse og filmens indre logik, dens billedkompositoriske elementer samt narrative strukturer, til bredere overvejelser om de sociologiske, kulturelle og produktionsmæssige forhold, der udgør en films kontekst. Undervejs introduceres tekniske termer som close up, p.o.v., shot-reverse-shot og jump cuts sideløbende med Sergei Eisensteins montage-teori, André Bazins realismebegreb og andre filmteoretiske klassikere. Som en særlig service til læseren afsluttes hvert kapitel med et godt udvalg af uddybende litteratur om filmmediet og de enkelte filmteoretikers varierende synspunkter.

For Grodal er det afgørende at skabe et så bredt og almenmenneskeligt fundament som muligt for forklaringen af filmoplevelsen. Derfor er hans teoretiske afsæt tilsvarende bredt og omfatter såvel kognitive, strukturelle og såkaldte økologiske filmteorier samt almenæstetiske teorier, der skal ses som videreførelser og opdateringer af den klassiske filmteori i lyset af de seneste udviklinger inden for kognitionsvidenskab og æstetik. Ét af formålene med at anvende disse teorier, er at fremsætte et alternativ til psykoanalytiske, feministiske og marxistiske filmteorier, som iflg. forfatteren ikke blot er håbløst forældede, men også bygger på mangelfuld viden om den menneskelige psykes måde at fungere på.

### Filmen i hjernen

Udgangspunktet for fremstillingen er en kognitionsteoretisk forståelse af filmen som grundlæggende oplevelsespræget og forbundet til den generelle måde, vi orienterer os i verden på. Udover at afspejle den verden, der omgiver os, afspejler filmen de mentale processer, der omsætter sansedata til mening. Basalt set er der ingen forskel på måden, hvorpå vi perciperer den virkelige verden og måden, vi ser en film på. Selvfølgelig er ingen i tvivl om, at film ikke er virkelighed, men



Torben Grodal: *Filmoplevelse* - en indføring i audiovisuel teori (Samfundslitteratur, 2003).

fordi film er simuleret præsentation før den er repræsentation, påvirkes sanseapparat og hjerne til at simulere en 'virkelig' oplevelse. Bevidstheden og den fokuserede opmærksomhed hænger uløseligt sammen, hvilket betyder, at vi ikke oplever en film på afstand, men føler os omgivet af det univers, der fremstilles i filmen.

Filmens fortællinger er i høj grad baseret på teknikker, der efterligner den naturlige sansning og hjernens betydningskabende processer - brugen af kameraet er ét af de mest markante filmiske redskaber til manipulation og efterligning af det menneskelige sanseapparat. Kameraet spiller en afgørende rolle som formidler af de synsindtryk, der forarbejdes af hjernen og omsættes til betydning, når vi ser en film. Det simulerer øjets naturlige funktionsmodus på en række forskellige måder, som når det stiller skarpt på et objekt, zoomer, panorerer eller bevæger sig og herved dirigerer vores visuelle opmærksomhed i en bestemt retning. Kameraretning, -fokus og -bevægelse er stærke, universelt forståelige kommunikationsredskaber, fordi de simulerer synssansen og hjernens måde at skabe opmærksomhed på ved at udpege, hvad vi som beskuer skal koncentrere os om. Filmens visuelle og auditive indtryk kan aktivere beskueren så stærkt, at virkelighedseffekten overvinder realitetsvurderingen.

### **Følelser på film**

Ét af kardinalpunkterne for Grodals beskrivelse af filmoplevelsen er det følelsesmæssige aspekt, som udnyttes af filmens teknikker. Filmoplevelsen er grundlæggende følelsesbetonet og i høj grad styret af filmens manipulering af beskuerens sanser. Allerede Hugo Münsterberg fastslog at følelser er af central betydning i forhold til filmmediet i dét, der betragtes som filmhistoriens første teoretiske værk (*The Film: A Psychological Study*, 1916). Grodal bygger videre på denne antagelse, men tilføjer begrebet om følelser en ny videnskabelig dimension. Han fastslår, at der eksisterer tætte forbindelser mellem sanseapparat, hjerne og følelser, og forklarer forskellige former for følelsesmæssige reaktioner og kropslig 'arousal' som grundlæggende styret af et kompliceret system af nervebaner og kemiske stoffer.

I Grodals terminologi har følelser intet med det irrationelle at gøre, men skal ses i lyset af en logisk-funktionalistisk model. "Følelser er aktiveringer af krop og bevidsthed som har til formål at motivere handlinger" hedder det i bogen. Følelser opfattes med andre ord som rationelt betingede reaktioner på omverdenen - herunder filmens sansestimuli - og skal ses som udtryk for præferencer og prioriteringer, der udgør afsættet for handlinger. Det enkleste følelsesmæssige oplevelsesskema består af en slags kædereaktion, hvor en sansning aktiverer en følelse, som motiverer en handling. Der findes imidlertid forskellige former for følelser, ligesom følelser ikke altid skal motivere en handling, men f.eks. også forme erindringer. Følelser kan være mættede og diffuse - eller spændte og rettede mod en handling, eller de kan fungere som emotionelle markører, der danner grundlag for erindringer uden at indgå i en klar handlingsramme, som det ofte er tilfældet i abstrakte eller lyriske film, eksempelvis hos Andrei Tarkovskij.

Netop fordi filmen er baseret på en simulering af vores naturlige sansevner, er filmoplevelsen, iflg. Grodal, universel. Dog vil måden en film opleves på selvfølgelig også være præget af individuelle forudsætninger, ligesom viden om de kulturelle og sociale erfaringer, der danner baggrund for filmens verdener, nødvendigvis må inddrages i fortolkningen af en film.

### **Det (bio)logiske imperativ**

Som helhed betragtet er *Filmoplevelse* overskuelig, pædagogisk og skrevet i et let tilgængeligt sprog. Bogen peger på interessante sammenhænge mellem naturlig sansning, filmoplevelse og betydningsdannelse og tilbyder alle filminteresserede et godt fundament for basal filmforståelse samt en god og anvendelig indføring i filmteorien.

Alligevel savner man en form for overbygning, som kan løfte de videnskabelige observationer op på et niveau, der kan udsige noget væsentligt om filmens æstetiske kvaliteter, ligesom forfatterens insisteren på en 'naturlig forklaring' til tider kan forekomme autoritativ og snæversynet.

Filmmediets særlige kunstneriske potentiale synes at forsvinde i

bestræbelserne på at redegøre for hjernens måde at fungere på rent videnskabeligt i forhold til filmens teknikker og filmoplevelsen som sådan. Det kan givetvis påvises videnskabeligt, at hjernens bearbejdning af sansestimuli biologisk-videnskabeligt foregår efter de modeller, vi præsenteres for i bogen, men billeder og lyd er mere end sansedata, der registreres og bearbejdes af hjernen efter medfødte, gennem årtusinder nedarvede skemaer, og film er mere og andet end audiovisuel *kommunikation*. Filmens unikke materialitet, dens karakter af ureducérbare visuelle og auditive helheder, der udtrykker sig over tid, er afgørende for filmoplevelsen, ligesom kroppen kan opfattes som andet end blot biologi jf. hele den fænomenologiske tradition.

Dette er imidlertid indvendinger, man kan gøre mod kognitionsteorien som sådan og dermed hele bogens teoretiske fundament. Vil man have fuldt udbytte af bogen, må man derfor selvsagt være villig til at acceptere dette udgangspunkt.

Grodal er bedst, når han løfter blikket og perspektiverer sine observationer og teorier til overordnede filmteoretiske positioner. Her får man et godt udgangspunkt for at danne sig et overblik over de forskellige teoretiske retninger, deres mål, udvikling og indbyrdes relationer. Derimod fortaber pointen sig let i de mere omstændelige og teknisk-videnskabelige gennemgange af hjernens neurale strukturer, som især findes i begyndelsen af bogen og man fornemmer en mærkværdig diskrepans mellem pædagogiske passager på folkeskoleniveau og tørt udredende afsnit om komplekse biologiske sammenhænge.

På sidste side skriver Grodal: "Filmen er såvel det 20. som det 21. århundredes centrale kunst og oplevelsesform. Den er et foreløbigt slutpunkt på en lang kulturel udvikling, der startede for 50.000 år siden, da sproget og billedet blev opfundet". På sin vis afspejler afslutningen bogens styrke - forfatterens anerkendelse af filmens centrale betydning som vor tids oplevelsesform par excellence. Samtidig afslører den én af bogens største svagheder, nemlig den overordnede evolutionære forståelsesramme, der synes at fastlåse filmoplevelsen i et rigtigt system af (bio)logisk forklarlige årsagssammenhænge.

#### Faktaboks

Titel: *Filmoplevelse - en indføring i audiovisuel teori og analyse*  
346 sider.  
Forfatter: Torben Grodal.  
Forlag: Samfundslitteratur, 2003.

Se Københavns Universitets hjemmeside [www.ku.dk](http://www.ku.dk) for liste over publikationer og uddybende præsentation af Torben Grodal.

«| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

## Ode til nørden

Af [HENRIK HØJER](#)

I anledning af DVD-udgivelsen af *True Romance*, *Two-disc Special Edition* kipper vi med flaget for det vellykkede samarbejde mellem Quentin Tarantino og Tony Scott og for en film, der blev heftigt diskuteret og udskældt ved sin fremkomst i 1993.

### Tony Scott, Quentin Tarantino og *True Romance*

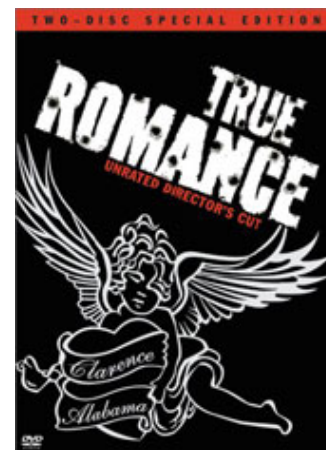
Den engelske instruktør Tony Scott er ikke just forvænt med kritikerros, snarere tværtimod. Han har modtaget forbeholden ros for spændingsfilmene *Crimson Tide* (1995), *Enemy of the State* (1998) og *Spy Game* (2001), men forbindes ellers mest med udskældte og lettere anløbne blockbusters som *Top Gun* (1986), *Revenge* (1990) og *Days of Thunder* (1990). Så hvorfor overhovedet beskæftige sig med denne engelske håndværker, denne *metteur en scène*, som det med et lettere nedladende fransk udtryk hedder om de instruktører, der tilsyneladende arbejder uden stilistisk eller tematisk konsekvens? Når Tony Scott trods alt er værd at beskæftige sig med som andet og mere end en simpel epigon, er det fordi han ud over ovennævnte film, der alle på billedsiden kendetegnes ved sit umiskendelige Scott'ske touch, faktisk har instrueret i hvert fald én film, hvor stil og indhold går op i en højere enhed: *True Romance*. Resultatet er stadig uspiseligt for mange, men Scotts materialisering af Tarantinos manuskript til filmen er så meget på bølgelængde med manuskriptets intention, at et særegent og ganske velfungerende værk er opstået. Filmen er nu udgivet på en DVD Special Edition fra Warner Video, og det er vores anledning til, trods alt, at kippe med flaget for en instruktør, der meget sjældent tages alvorligt.

### Myten om nørden

*True Romance* var det første manuskript, Tarantino forsøgte at få solgt i Hollywood, og som det fremgår af manuskriptforfatterens eget kommentarspor på den aktuelle udgivelse, er det også det mest selvbiografiske manuskript, dette postmoderne ikon har produceret.

Det giver mening et stykke af vejen. Historien om knægten Quentin, der arbejdede i nørdernes paradis *Video Archives* i West L.A., om den unge mand, der udskiftede livet med filmhistoriens kollektive erindring, den historie er blevet den postmoderne myte per se og har efterhånden vokset sig lige så stor og uomgængelig som de filmmanuskripter, der kom i en lind strøm fra vidunderbarnet i løbet af halvfemserne. I filmen *True Romance*, om en ung mand af samme støbning som ophavsmanden selv, får myten billeder, og nørden bliver helt i det epos, der kommer til at stå som halvfemsernes - tvetydige - ode til ham.

*True Romance* handler om tegneserienørden og kung-fu-film-elskeren Clarence (Christian Slater), der forelsker sig hovedkulds i luderer Alabama (Patricia Arquette). Clarence kan bedst beskrives som en postmoderne udgave af Travis Bickle fra Scorseses *Taxi Driver* (1976) og Kit fra Terrence Malicks *Badlands* fra 1973. Sidstnævnte film fungerer som evigt nærværende undertekst til Scotts film og udover at udlåne sit musikalske tema til *True Romance*, så fornemmes samme farlige naivitet hos Clarence og Alabama, som det var tilfældet med Kit og Holly i Malicks film. Det er da også den hysterisk-romantiske forelskelse mellem nørden og luderer, der antænder det hypervoldelige plot i *True Romance*, da Clarence bestemmer sig for at befri sin kommende viv fra alfonsen Drexels (Gary Oldman) brutale omklamring. Og nu springer Clarence ud som den galning, han ret beset er, og det, der ved første øjekast fremstod som en tilsyneladende ufarlig stakkel, træder nu i karakter som aggressiv enspænder, uden dog af den grund



*True Romance* (1993).

og paradoksal nok at miste sin aura af naiv uskyld. Clarences forbilleder er nemlig hentet i tegneseriens kulørte univers, hans moral i asiatiske kung-fu-film og øverst oppe, som gud i et verdensbillede, der udelukkende hviler på populærkulturelle referencer, troner Elvis, kongen over dem alle. Netop Elvis dukker da også op som åndelig vejleder og rådgiver for Clarence i den roadmovie, han og Alabama bliver karakterer i, og som bringer dem til det Hollywood, der selvsagt må være selve himlen for en filmfreak af Clarences kaliber. Her skal de forsøge at sælge den store mængde kokain, han ved en fejl fik med sig fra opgøret med Drexel.

### Stilen er manden

Klicheerne er stablet højt i Tarantinos manuskript, men modelleret i hans hænder får de en kant, der hele tiden truer med at sprænge glansbilledet og overdøve det skær af lyserødt, der kan spores gennem hele filmen; fra Clarences Pink Cadillac over Alabamas skingre påklædning til Tony Scotts brug af belysning og farver. Vi lægger dog ud i det mindst lyserøde USA af alle, i Detroit, i et gråt og socialrealistisk Amerika hvor kun Clarence, Alabama, den lyserøde Cadillac (fig.1) og en enkelt Marlboro-billboard giver lovning om andet og mere bag de farveløse facader. Og ganske rigtigt; langsomt men sikkert, gennem Tarantinos bevidsthed og Scotts linse omformes denne verden til tegneseriens og fiktionens; til rummet for eventyret om den postmoderne nørd og hans rejse mod enden af regnbuen, Hollywood i al sin herlighed.

Jeg har flere gange henvist til Scotts visuelle stil og i hans tilfælde er stilen i høj grad manden. Set gennem hans linse fremstår verden eller mere præcist Amerika altid i skæret fra utallige reklamer og musikvideoer, men denne gang med et overskud af mættet rød, kinky lyserød og melankolsk blå, farver der i øvrigt er rig lejlighed til at svælge i på den flotte DVD-udgave af filmen. Hvis man kan tale om naive billeder, så er der en ny naivitet over Scotts billeder i *True Romance*. Det, der i hans øvrige film ligner ren spekulation, vrides her mod et mere naivt udtryk, der inkarneres af Clarence og Alabama og i sidste ende kontrolleres af manuskriptforfatteren, der i den grad formår at lade sine figurer tone billederne.

Men det Scott'ske look er umiskendeligt og denne gang giver det mening, fordi vi med Clarence og Alabama bevæger os ind i et stykke americana, i et stykke ikon-amerika, der ikke prætenderer at ligne verden udenfor billedernes rækkevidde. Med sine moteller, diners, byer og landskaber byder det os tværtimod indenfor i et pop-utopia, som vi smiler genkendende tilbage til. Med Clarence, Alabama og *True Romance*, tager vi skridtet ind i et Amerika, der er filtreret gennem en fælles bevidsthed skabt af de film, reklamer og fiktioner, der for os alle er en uadskillelig del af det amerikanske.

### Glansbilleder og død

Det er i forlængelser heraf, at filmens utallige intertekstuelle referencer skal ses; de utallige henvisninger til superhelte og film som *Bullit*, *Apocalypse Now*, *Badlands*, *Taxi driver*, Hong Kong-action m.v.. I sin personlige roadmovie får Clarence fiktionen at mærke på sin egen krop, og vi bliver som tilskuere vidne til det, man kunne kalde en omvendt *Last Action Hero*. Her er det ikke actionhelten, der træder ud i virkeligheden og slår sig, som det er tilfældet i John McTiernans film fra 1993. Clarence er snarere tilskueren, der som Buster Keaton i *Sherlock jr.* (1924) træder ind i lærredet og næsten, men kun næsten væltes omkuld af den voldsomhed, hvormed han modtages. En voldsomhed og gru, der er en uadskillelig del af de historier, Clarence elsker, men også et fremmedelement, der med jævne mellemrum forsøger at rive sig fri af sine billeder og lade eventyret forvandle sig til en helt anden og langt mørkere historie. Det går et langt stykke af vejen godt for Clarence og Alabama, men de bløder og græder undervejs, og med jævne mellemrum må Tarantino og Scott lægge kræfter i for at opretholde illusionen og fortsætte legen.

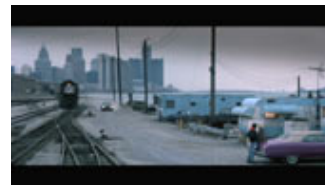


Fig.1.

Denne kamp mellem 'eventyr' og 'virkeligheden', 'glansbillede' og 'død' udkæmpes mest overbevisende og berygtet i scenen, hvor der krydsklippes mellem Clarences foredrag om nørdens skræmmende natur på en burgerbar, og de brutale tæsk Alabama får af en gangster i James Gandolfinis frygtindgydende skikkelse. Scenen vakte forståelig nok furore ved filmens premiere, dels på grund af sin brutalitet, men i lige så høj grad på grund af Scotts iscenesættelse af volden. Scott fastholder nemlig sin hyperæstetiske tilgang til filmbilledet og orkestrerer scenen, så den har samme vulgær-mondæne stil som filmen i øvrigt. Resultatet er en sekvens, der placerer den labile tilskuer mellem to stole; mellem beundringen for filmens forførende potentiale (og der er tale om en formidabel udfoldet sekvens på alle niveauer) og så, selvfølgelig fristes man til at sige, den gru en scene af denne karakter må vække. For kan det forsvares at æstetisere volden og fastholde den stadige seksualisering af Alabama i en scene, hvor navitetten kastes overbord til fordel for en næsten dyrisk voldsomhed, der krænger prinsessekostumet af hende og snarere bringer minder om Juliette Lewis' figur i den af Tarantino skrevne *Natural Born Killers* (1994)? Den farlighed, den rå kraft der her kommer til udtryk i Alabamas figur anes allerede tidligere i filmens eksplicite sexscener, men det er i scenen på motelværelset, at anelsen bliver til vished og spørgsmålet er nu, om filmen stadig kan bære sin naive tilgang til stoffet? Der er ingen tvivl om, at det er her eventyret er tættest på at implodere, at vi i den omtalte scene nærmer os det punkt, hvor indholdet dræner formen og fastholdelsen af stilen bliver skinger (fig.2). Men Clarence er Clarence og Tarantino er Tarantino og da førstnævnte og Alabama sidder på en gammel sofa og med L.A. Airport som pittoresk baggrund plejer hendes sår, så forsikrer han hende om, at det er tid til at drage ud verden: "I have always wanted to see what TV in other countries looked like" lyder den vægtige begrundelse (fig.3). 'Fiktionen længe leve' lyder slagordet trods alt for den postmoderne helt, og her fik nogle anmeldere nok dengang i 1993, mens vi var andre, der blev hængende og så fascinerede på.

#### Nørdens død, eller ...

*True Romance* er fortællingen om nørden, der bliver inviteret indenfor i sin egen vådeste drøm, og som kun med nød og næppe kommer ud på den anden side med livet og, måske, illusionerne i behold. Og netop Clarences skæbne var ifølge både Scott og Tarantino genstand for megen diskussion under indspilningen af filmen. I Tarantinos originale manuskript dør Clarence under den afsluttende ildkamp, men da Scott ikke nænnede at slå sin hovedperson ihjel (han understreger i sine kommentarer til filmen - og man tror ham - at grunden ikke var kommerciel) filmede man to slutninger: den vi kender fra biografversionen og den slutning Tarantino egentlig havde tiltænkt sit alter ego. På den aktuelle DVD-udgivelse har Tarantino nogle interessante betragtninger over, hvorfor det trods alt var rigtigst at vælge den lykkelige udgang på historien: Han understreger, at han oprindeligt skrev manuskriptet for selv at instruere filmen og i hans udgave, i den tarantino'ske udlægning af manuskriptet, havde Clarences død været på sin plads. Noget ganske andet gør sig gældende for Scotts udlægning af skriften. For selvom sidstnævnte var loyal overfor idé og intention, så er Scotts film blevet en helt anden, end den Tarantino oprindeligt så for sig. Vi kan kun gætte, men mens Tarantinos film sandsynligvis havde vægtet historiens kyniske potentiale højere og beskrevet et syndefald, en historie om illusionen, der bliver til desillusionen, da drømmen bliver til virkelighed, så forsøger Scott filmen igennem at fastholde og lægge accenten på manuskriptets sentimentale og eventyrlige elementer. Og det er netop de ingredienser, en mand med Scotts visuelle temperament formår at forløse, og Tarantino er da heller ikke i tvivl: Scott så rigtigt, hans slutning rammer den tone, der trods alt blev filmens, og sådan kan det samme manuskript altså ikke overraskende skabe vidt forskellige billeder.



Fig.2.

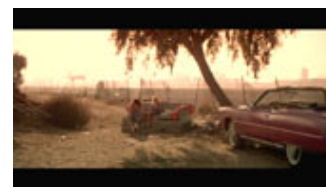


Fig.3.



Fig.4.

### 'Kill your darlings'

Slutningen behandles udførligt i DVD'ens ekstramateriale, der desuden byder på engagerede kommentarspor af både instruktør og manuskriptforfatter. De kommenterer tillige begge Tarantinos alternative slutning, ligesom Scott genser nogle af de scener, der ikke overlevede redigeringsfasen. Blandt dem gemmer der sig et par perler; scener, der endte på gulvet i Scotts stadige forsøg på at give filmen den puls og den fremdrift, der igen og igen var ved at ryge overbord, når enkeltscener truer med at stjæle al opmærksomhed fra helheden. Og *True Romance* er allerede i sin nuværende form fyldt med den slags scener: Clarences indledende monolog om Elvis, scenen mellem Walken og Hopper, Brad Pitts korte optræden, Bronson Pinchot med ansigtet indsmurt i kokain osv., og på DVD-udgivelsen kan man nu forsikre sig om, at de scener ligeså kunne være røget ud til fordel for Clarences doceren over Janis Joplin eller historien om, hvordan Alabama fik sit navn.

Ellers er ekstramaterialet som altid en blandet landhandel af skidt og kanel, mens selve filmen serveres i en indpakning og i en kvalitet, der er upåklagelig.

I David Thompsons *The New Biographical Dictionary of Film* nævnes Tony Scott kun i en bidende bisætning i artiklen om den mere salonfåhige storebror Ridley Scott. Mange vil uden tvivl argumentere for, at han ikke har gjort sig fortjent til mere, men med *True Romance* skabte han faktisk en film, der på overlegen filmisk vis omfavner og forløser et manuskript. Tony Scott bliver ofte og ikke urimeligt beskyldt for at dyrke det overfladiske, og der er da heller ingen tvivl om, at det er der, på overfladen, han befinder sig allerbedst. Derfor er han også i sit rette element i *True Romance*: På overfladen, blandt omvandrede ikoner og filmiske klicheer, der får liv i spillet mellem Tarantinos ord og hans egne flader.

#### Faktaboks

*True Romance*, Two-disc Special Edition er udgivet af Warner Video og inkluderer blandt andet:

*True Romance*, Directors Cut.

Tre kommentarspor med henholdsvis Slater/Arquette, Tony Scott og Quentin Tarantino.

Skuespillerkommentarer til udvalgte scener.

Tony Scotts Storyboards.

Bag filmen Featurette.

Alternativ slutning med kommentarer af Scott og Tarantino.

Udeladte eller udvidede scener kommenteret af Scott.

Region 2 udgaven kan købes hos [BlackStar](#)

Region 1 udgaven kan købes hos [FutureEnt.com](#)

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

## Medium Shot Gestures

Vincente Minnelli and *Some Came Running*

By [JOE MCELHANEY](#)

*Joe McElhaney discusses long take staging in Vincente Minnelli's Some Came Running. He focuses on acting and gesture performed by the two stars of the film, Frank Sinatra and Dean Martin.*

About twenty minutes into *Some Came Running* (1958) there is a sequence which encapsulates much of the appeal and interest of the film. This is the first sequence set in Smitty's Bar which culminates with the initial meeting of Dave Hirsh (Frank Sinatra) and Bama Dillert (Dean Martin). There are no major dramatic fireworks here in this classic of fifties melodrama. The sequence is deliberately underplayed, its visual style largely unobtrusive. In a frequently cited passage from his autobiography the film's director, Vincente Minnelli, writes that he took his visual cue for *Some Came Running* from "the inside of a juke box...garishly lit in primary colors" (Minnelli: 325). This description might lead one to expect something on the order of a CinemaScope and color version of Orson Welles's *Touch of Evil*, a film released earlier the same year. But if one comes to *Some Came Running* with the expectation of a full-blown exercise in Hollywood baroque, disappointments will inevitably arise. The only sequence which fully lives up to Minnelli's juke box analogy is the penultimate one, the violent fairground sequence that culminates with the wounding of Dave and the murder of his new bride, Ginny (Shirley MacLaine). If one were to make a case for *Some Came Running* as a major work that sequence would be the obvious place to begin.

However, I would prefer to step back from all of the lights and commotion of the fairground sequence and emphasize something else. Minnelli's reputation has often been that of a flamboyant metteur en scene, largely for his melodramatic set pieces and for his handling of elaborate musical numbers. But I believe that an equally strong case should be made for him as a major director for his staging of intimate scenes. This aspect of Minnelli's talent has not been entirely overlooked in the past. It is crucial to Barry Boys's essay on *The Courtship of Eddie's Father* (1963), published in *Movie No. 10*. James Naremore also discusses Minnelli's skill in this regard in *The Films of Vincente Minnelli*. But such an approach is also in danger of being forgotten or regarded as being, at best, a minor talent. Case in point: In a 1998 interview, Jacques Rivette makes the astounding declaration that Minnelli neglects the actor, citing *Some Came Running* as a film in which we find "three great actors" who are "working in a void, with no one watching them or listening to them from behind the camera" (Bonnaud). I must say that this runs contrary to any experience I have had in viewing the performances in Minnelli and I am certainly not alone in thinking that Martin gives the best performance of his career in *Some Came Running*. Whether Minnelli was simply fortunate in having so many gifted actors who were able to work around his own limitations or whether his method of directing with them was more complicated than has been assumed is a difficult issue to address within the scale of this paper (although my inclinations, as should be clear here, are with the latter). Rivette's attitude towards Minnelli (which is by no means an isolated one) is based on a fundamental misunderstanding.

### Discretion and Restraint

If Minnelli's work has consistently been misunderstood it may be that certain aspects of it point towards a certain type of behavioral, actor-based American cinema as epitomized by the work of someone like



George Cukor. Some of Cukor's color and CinemaScope films of the 1950s, such as *A Star is Born* (1954) and *Les Girls* (1957) suggest a connection to the chic theatricality of some of Minnelli. But however visually detailed and beautiful these Cukor films are, he stages and frames his action in such a way that it is the actors who finally assume the primary focus of interest. Testimony from Cukor's actors confirms his attention to the most minute details of their performances. A number of actors who worked with Minnelli, on the other hand, have maintained that he devoted more attention to décor than he did to their performances. This attention to the visual which overwhelms the actor suggests a relationship to a cinema of the baroque—that of Welles, Max Ophuls, Josef von Sternberg—in which the actor, however central, is often absorbed into an ornate and strongly authorial visual style. But while an occasional sequence in Minnelli might allow for this kind of connection, his films never fully give themselves over to this impulse. Whatever visual vocabulary he may share with these three filmmakers, when measured against them Minnelli's own long takes and camera movements seem modest (in comparison with the first two filmmakers), his use of costuming and décor less extreme and fetishistic (in comparison with the two latter), his approach to matters of light, editing and sound not nearly as audacious (in comparison with all three of them). In the same passage from his autobiography in which Minnelli draws upon his well-known juke box analogy he also writes of his need to "temper" his enthusiasm when shooting *Some Came Running*, stressing the importance of "discretion" and "restraint" with material of this nature: "Part of the lore of the theater is to leave the audience wanting more, and this also holds true in films. Though you can do anything in films, you'd better not try." (Minnelli: 325-26) To contemporary sensibilities, this statement suggests a carefully manicured and well-behaved classicism, one which occasionally takes a stroll into the dark alleys of forbidden cinemas but only to quickly scramble back out to more respectable spaces. But this finally does not do justice to *Some Came Running* nor to Minnelli's particular talent, both of which are in need of careful attention.

Formally, the Smitty's sequence is a very simple one: nine shots derived from six camera set-ups in a sequence running for four minutes. Camera movement here is slight from this master of camera movement and the use of color here is likewise understated from this master of color, consisting primarily of grays, blues, and browns. The "garishly lit primary colors" of the neon signs outside of Smitty's are muted here by daylight. One problem that arises in writing about this sequence, though, is that traditional shot-by-shot close analysis, however much it might produce important results for such figures as Hitchcock, Lang and Eisenstein, produces limited results for Minnelli. Indeed, for a director notorious for his fanatical attention to décor at the expense of the actor, what is often revealing about Minnelli's films is how uninteresting the individual shots are in freeze frame. What finally gives Minnelli's images their significance is how the actors are brought into these frames, how the actors move, speak, and gesture as part of a process of unfolding motion and dynamic interaction. It is not so much the shot that interests Minnelli as the frame.

### Distant Views

The opening shot of the Smitty's sequence is filmed outside of the bar in a single take lasting for just over a minute. As the camera does a slight crane down from the Smitty's sign, we see three teenage boys at the far right of the frame flipping coins. This is quickly followed by the emergence of Jane Barclay (Connie Gilchrist) from the front door of Smitty's. Jane acknowledges a man who emerges from the right and center of the frame and briefly speaks to him before she notices Dave emerging from the left front of the frame heading towards the entrance to Smitty's. She calls out to him, dismissing the other man with a friendly wave of her hand. The bulk of this shot is centered upon the exchange between Jane and Dave (fig.1). Their conversation here (as with so much of the dialogue throughout the rest of the sequence) revolves around childhood, adolescence and the family, the latter a subject which the film views with a great deal of ambivalence, firmly anchoring it within the tradition of the small-town family melodrama. But I would like to bypass these issues of content (which are certainly not irrelevant) and instead draw attention to the relationship between the camera and the actors. Even allowing for the limitations of early CinemaScope lenses for filming close-ups, Minnelli's camera seems unusually distanced from his two actors. It does not move in for a closer shot of them as they converse, which would have been an entirely logical way of handling this reunion, nor is there a cut into closer shot/reverse shots for the



Fig.1.

conversation, another viable option. Instead, the camera stays in a medium long shot for the entire conversation until they each go their separate ways, Dave into the bar and Jane off screen right and center when the camera slightly tracks back. Why does Minnelli handle the sequence in this way?

Keeping the camera at this distance allows several things to take place. First, the three boys at the far right of the frame are constantly visible in the shot while other extras will walk in front of and behind Dave and Jane as they speak. Since both Dave and Jane remain in one spot in the center of the frame for most of this shot, the extras walking in front and in back of them provide a sense of movement within the frame. This attention to keeping the frame as alive as possible through minute attention to even the most minor of players suggests another link with the more extreme images of Welles, Sternberg and Ophuls. But where someone like Ophuls will use the extra in a more disruptive manner to the point where the extras actively compete with the leading players, Minnelli uses his extras as a kind of subtle extension of or counterpoint to the foreground action. Minnelli's refusal to more conventionally move his camera closer to Dave and Jane also allows Sinatra and Gilchrist to use most of their bodies as they speak. During this exchange, Sinatra mainly keeps his hands in his pockets (gesturing only to scratch his nose at Jane's mention of Dave's brother) while Gilchrist constantly gestures in a broad fashion, touching Sinatra, putting her hands to her face in an embarrassed gesture, shrugging her shoulders and using both hands to hold on to her shopping bag. As this transpires, the boys flipping coins at the far right of the frame assume a type of gestural counterpoint. Near the end of the sequence, another young boy (somewhat older than the other three) stealthily moves from around the outside right corner of the bar, passing through the three boys and then ducks into the front door. His gestures are based around the nervous smoking and eventual extinguishing of his cigarette just before entering the bar, setting up a contrast between the still somewhat juvenile behavior of the coin flipping from the younger boys with that of the smoking from the older one (fig.2). Dave follows him into the bar before first turning around and glancing at his watch. Everything in this shot is based on a subtle interplay of gesture and movement, framed within an extended medium long shot and modest camera moves which act as a type of theatrical frame.

While not citing Minnelli's work, David Bordwell has drawn attention to the general decline in this type of complex ensemble staging in contemporary cinema (especially American). We are now living in a period of "intensified continuity," dominated by rapid cutting, free-ranging camera movements, and extensive use of close-ups. The nature of how performances are filmed, edited, and ultimately experienced has shifted: The face becomes the ultimate bearer of meaning, with gesture and bodily movements increasingly restricted through the alternation of "stand and deliver" scenes (in which the actors are confined to largely fixed positions) with "walk and talk" scenes (in which a moving camera rapidly follows actors as they "spit out exposition on the fly") (Bordwell: 25). While Bordwell does not note this, the shift in terms of how actors are filmed that he is describing has been part of an ongoing process over the last three decades, first sketched out by Manny Farber in his 1966 essay "The Decline of the Actor." *Some Came Running*, then, may be seen as a late example of this earlier cinema of relative gestural freedom. In comparison with contemporary approaches, Minnelli's handling of the actor in *Some Came Running* feels as though it has lumbered in from another era, pointing not only to the changes that have taken place over the last 45 years but also to how little influence this approach towards staging action has had on contemporary cinema.

### Theatrical Spaces

Minnelli's methods very much relate to a certain way of perceiving space and movement that have strong ties to traditional forms of theatrical staging, especially in Minnelli's case that of the musical stage from which his entire pre-cinematic background derives: Action is not only carefully staged in Minnelli but often seems choreographed in the most literal sense of the word, with the blocking of action conceived in terms of viewing entire bodies moving within a prescribed space. It is this particular way of understanding space as a type of theatrical frame into which fluid action is placed that has gradually declined over the last few decades (unless it is being cited in a self-conscious and sometimes archaic manner, as in some of the theatrical films of Alain Resnais or



Fig.2.

Manoel de Oliveira). Even when contemporary directors come from the stage and adapt plays, they are more likely now to create films which frantically display contemporary fashions in cinematic technique, covering up as strongly as possible any relationship to theater, Nicholas Hytner's film version of Arthur Miller's *The Crucible* (1995) a primary case in point. Even a device like the long take in Minnelli has a different function from the long takes of contemporary cinema which so often seem to follow in a line of descent from the approach of figures like Welles or Ophüls. Minnelli's use of the extended take has only a slight relationship to the modernist idea of duration, of the weight of time upon a particular shot or sequence. While Welles may be a more dynamic and brilliant filmmaker than Minnelli, even the simplest of his long takes (such as the famous kitchen scene in *The Magnificent Ambersons* (1942)) never gets away from the overwhelming concept of bravura. The length of a take like the one outside of Smitty's, on the other hand, has more to do with allowing for a careful and nuanced observation of behavior and movement to take place within an ensemble-like space.

### Duel and Duet

In some ways the shot outside of Smitty's also anticipates the centerpiece of the sequence, which begins with the seventh shot as Bama steps up to the corner of the bar from his booth in the back and introduces himself to Dave, welcoming him to "Smitty's Cocktail Hour" (fig.3). Instead of standing Sinatra now sits, his (and Martin's) performance entirely determined by expressivity from the waist up. Minnelli's lack of interest in the "purity" of the long take as a discrete unit à la Welles is obvious here since the camera set-up for the shot is essentially a leftover from the third one when the young (underage) boy who entered the bar at the beginning of the sequence unsuccessfully attempts to talk Dave into buying a pint of whiskey for him (fig.4). (Minnelli repeats camera set-ups at the end of the sequence as well when Dave exits the bar in the same camera position from which the teenage boy exited earlier, a type of economy as old as D.W. Griffith.) The only element that marks this seventh shot off from the earlier one is that the camera slightly tracks forward and reframes as Bama sits down, the shot self-consciously composed for CinemaScope: The horizontality of the bar itself contrasting with the verticality of Dave and Bama, the black counter jukebox in front of and between them contrasted with the full-size jukebox in the background (a potted plant on top), a bottle of whiskey in the left foreground in front of Dave contrasted with the pasted bottles on the wall behind them, and the dark brown columns to the booths in the background – all of these show Minnelli's attention to detail. At the same time, this composition seems sufficiently loose to allow Sinatra and Martin to interact with one another and for the spectator to observe them with a minimum of distraction. Rather than following a contemporary stand-and-deliver approach, Minnelli's camera quietly settles down for the duration of this interchange. Martin and Sinatra are framed so that they just miss directly facing the camera but the sense of a proscenium arch for containing the two performers is strong. The interchange does not take up much screen time (one minute and 45 seconds) but the pacing is relaxed, appropriate for a film set in a small town in which, as Bama says here, nothing moves quickly except for gossip.

As in the first shot of the sequence, Sinatra's playing is marked by a paucity of gesture in contrast to Martin. But where a gifted character actress like Gilchrist works on a broad, emphatic scale, Martin's performance is one of relaxed casualness. While Sinatra seems to speak the lines directly as written, Martin repeatedly punctuates his line readings with hesitations and illustrates them with half-finished gestures (such as reaching for the ashtray in front of him as though to bring it forward but then only slightly adjusts it), giving an impression of spontaneity and improvisation. Sinatra's greatness as a popular singer far eclipses Martin's but Martin is a much more inventive screen performer, a fact which Sinatra implicitly acknowledges here by essentially giving the scene to Martin and not even bothering to compete. Martin looks at Sinatra almost non-stop while Sinatra mainly attempts to avoid direct eye contact. Near the end of the scene, Martin even seems to parody Sinatra's gesture of forcefully putting his glass down on the bar by immediately copying the gesture. If this scene may be thought of as a both a duet and a duel between two brilliant performers, it is Martin who ultimately wins, the final shot of the sequence belonging to him after Sinatra exits the frame. (The camera also comes closer to Martin in this scene than it does to anyone else when, in the sixth shot, he turns and responds to something that Dave says to Smitty in what might loosely be defined as a medium shot but



Fig.3.



Fig.4.

one which also doubles as a type of close-up due to Minnelli's framing of Martin's face within the horizontal and vertical contours of the booth.) Martin's physical stature and style of dress also allow him to more fully dominate the space, his gray jacket, tie and pale pink shirt contrasted with the light brown of Dave's army uniform which seems to shrink Sinatra and which Sinatra accentuates by slightly pulling his body inward, presumably as a defensive measure against Martin. Both men are wearing hats, Dave's that of an Army uniform cap, Bama's a gray cowboy hat which far eclipses Dave's hat in stature. This icon of the Western genre, slightly urbanized for the film, allows for *Some Came Running* to be seen as a kind of Midwestern Western, complete with town saloon, the hooker with a heart of gold who is finally shot (Ginny), the prim schoolteacher (Martha Hyer's Gwen French) and our two male protagonists meeting at a bar, much of this playing like a bitter version of *My Darling Clementine* (1946). Bama's hat will continue to play a central role throughout the film since he refuses to take it off, even indoors, until the moving final shot when he performs his last gesture by removing it in memory of Ginny at her burial.

Even before Bama is directly introduced, our first glimpse of him comes in the sequence's second shot, a panning movement across the interior space of the saloon as Dave enters. This movement not only plays a role as a conventional establishing shot it also initially presents Bama as a hat, a costume rather than a body, tucked away in the rear of the frame (fig.5). This idea of the body being literally engulfed by décor is one which recurs in Minnelli and Bama could almost be missed here on a first viewing. But Minnelli's composition also guides the viewer's eye to this back area of the shot, as the blue jeans on the boy trying to buy liquor off of Smitty at the right of the frame lead the spectator's eye to a matching blue line at the top of a poster on the back wall which, along with the white light hanging from the ceiling just above, leads the eye to the gray of Bama's hat. If actors sometimes complained that they felt as though they were little more than items of décor for Minnelli, what a shot like this one demonstrates is that these actors were not entirely wrong: Actor *are* often décor for Minnelli but only insofar as this décor will begin to move and assume a relationship to the body.



Fig.5.

### Frank and Dean, Dave and Bama

So far I repeatedly alternated between describing these two men by their character names and describing them in terms of their real life professional names. The sense that we are not simply watching the characters of Dave and Bama interact here but also Dean Martin and Frank Sinatra is crucial to the experience of the scene. Manny Farber once argued that the most interesting screen performances are determined not so much by the moments when an actor fully inhabits a character as when we find "suggestive material that circles the edge of a role: quirks of physiognomy, private thoughts of the actor about himself, misalliances where the body isn't delineating the role, but is running on a tangent to it" (Farber, *Hip Acting*: 155). Martin and Sinatra seem to be both inside and outside of their roles here and part of the pleasure in observing this interplay is in detecting what seems to be an obvious delight that these two mythological Rat Pack beings have in relation to one another. When Martin asks Sinatra, "You play any cards, Mr. Hirsh?" it is difficult to tell if the slight smile that passes across Sinatra's face as he says, "Some, why?" is supposed to be Dave's smile or Sinatra's barely suppressed amusement at Martin's inventiveness. Minnelli's direction to the two men was that they should play the scene as though they were two ex-prostitutes, now wealthy and married to film producers, who meet one another at a party in Beverly Hills and instinctively know about the other's background. (Minnelli: 1) This gives

the actors a fictional subtext to work with but it also allows for acting to become a form of private amusement between two musical entertainers finding different ways to bend roles to fit their own public personalities, of turning work into play.

### In Conclusion

The pleasures to be had by Minnelli's slightly distanced framing, keeping the two men in a medium two-shot and never emphasizing a facial expression or gesture through a cut or camera movement, are not those of observing the action from a safe, ironic distance so fashionable in contemporary American cinema. One could loosely relate Minnelli's approach to Bazinian notions of realism via the long take and the supposed freedom of the spectator to observe multiple points of action within a single frame (although too many other elements of the film would complicate or contradict this). It may be best to see Minnelli as a filmmaker who presupposes a spectator capable of looking at images that are rich, detailed and often theatrical in terms of composition and staging of action. These detailed images are simultaneously there to be noticed but just as immediately to be absorbed back into action and movement, giving both his actors and the spectator frames within which they can create. If it has become increasingly difficult for American narrative filmmakers to make this kind of cinema and for spectators to respond to and understand it, it may be that it is not Minnelli but our own visual culture which is "working in a void" with no one carefully listening or watching, either behind the camera or in front of the image itself.

#### Facts

Minnelli, Vincente: *I Remember It Well* (Garden City, New York, Doubleday & Co., Inc., 1974.)

Bonnaud, Frederic: "The Captive Lover – An interview with Jacques Rivette," translation by Kent Jones, *Senses of Cinema* 2001 (originally published in *Les Inrockuptibles*, 25 March 1998.)

Bordwell, David: "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film," *Film Quarterly* (Volume 55, Number 3, Spring 2002.)

Farber, Manny: "Cartooned Hip Acting," from *Negative Space: Manny Farber on the Movies* (New York: Da Capo Press, 1998.)

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

## Præterea censeo ...

Af [ROLLO TOMASI](#)

I denne måneds *Sight & Sound* brokker min ærede klumme-kollega, Mr. Busy, sig over den stadig længere række af biografreklamer og trailers før filmen og nævner, at Homer i en nylig episode af *The Simpsons* stillede sig op foran lærredet i protest, inden han blev smidt ud af biografen. Endnu værre står det til i Tyskland, hvor Mr Busy med egen krop har overværet 42 (sic!) minutters reklamer før filmen.

Så galt står det trods alt ikke til i DK – endnu. Jeg skal indrømme, at jeg som oftest venter med at betræde biograflokalet til en del minutter efter forestillingens annoncerede begyndelsestidspunkt, dels for at undgå at lægge syn og høreelse til reklamefirmaernes udskejelser, og dels for at finde mig et sæde med acceptabel benplads (som oftest en yderplads, da mange biografer ligesom busser og fly er designet efter benmål på dværge) og i passende afstand fra det ungdommelige slubrende, smaskende, slikpapirraslende og konstant fortærende publikum. Min aldrig svigtende fornemmelse fortæller mig, at ligesom Broby-Johansen i *Krop og Klær - Klædedragtens kunsthistorie* (Gyldendal 1966, s 216f) påviste overensstemmelse mellem kjolelængden og den amerikanske økonomi imellem 1913 og 1953, således vil der utvivlsomt kunne fremforskes en lignende sammenhæng mellem ungdommelig overvægt og solgte biografbilletter – en ingenlunde overraskende kombination, for det har selvfølgelig kun været et spørgsmål om tid, inden konsekvenserne af "med bleen i biffen" slog igennem: de små sagesløse er jo reverenter talt blevet oplasket, om man så må sige, med kombinationen modermælk og levende billeder.

Men denne klumme skal egentlig handle om noget ganske andet:

Jeg har foretaget en højst uvidenskabelig undersøgelse ved ud fra et halvt dusin tilfældige eksemplarer af *Filmguide* fra forskellige måneder efter 2000 at beregne gennemsnitslængden på dels amerikanske premierer og dels på film af alle andre nationaliteter slået sammen i én gruppe. Resultatet viste 1 time 35 minutter i snit mod amerikanernes 1 time 50½ minutter. Amerikanske film er altså et kvarter længere end andre landes film - og denne kendsgerning gør dem ikke bedre, mere interessante, mere dybtborende, mere underholdende, nej det gør dem kun L Æ N G E R E.

Somme vil måske glæde sig over at få mere for pengene, men er der kunstnerisk vundet noget ved de extra 15 minutter, som en stramning af stoffet ikke har kunnet klare? Jeg tillader mig at tvivle. Skal denne amerikanske tidsudvidelse ses i forlængelse (no pun intended) af tendensen med mammutromaner på 700-900-1100 sider og de i princippet uendelige tv-serier i diverse genrer?

En variation af denne problematik skal måske ses i moden (det må være det rette ord) med de mange director's cut udgivelser. Producenterne fremstår her som kulturfjendske personer, der gladeligt har ødelagt instruktørernes kunstværker, dvs. har gjort dem kortere – og altid kun kortere, aldrig længere, men min hukommelse fortæller mig, at kun Coppola's *Apocalypse Now* har vundet nævneværdigt som kunstværk ved at få ca. 45 minutter lagt oveni.

Indtil ca. 1960 lavede Hollywood mængder af B-film, små, korte (70-80 minutter), stramt fortalte film, når de var bedst, men denne professionalismisme synes at være gået i glemmebogen. Og hvilken



*Præterea censeo* er et fast indslag i 16:9. Her får skiftende skribenter spalteplass til - under pseudonym - at komme med mere eller mindre seriøse ud- og indfald mod alle sider af filmens verden. En skønssom blanding af ucensurerede krigs- og kærlighedserklæringer. Ordet er frit ...

moden person foretrækker Gilliam's *Twelve Monkeys* på 131 minutter frem for Marker's *La Jetée* på 29 minutter?

Jeg kender ikke til, at der findes beregninger over filmlængder gennem tiderne, men tidligere synes der at være ret klare skel mellem film af almindelig længde (der så kunne variere ganske betydeligt, men stadigvæk indenfor den tidsramme, hvori man siger, det tager en genstand (i bajersk form, forstås) at løbe igennem systemet - for at komme en anklage for gnavpotteri i forkøbet skal jeg oplyse, at et prostatalt indgreb har hævet mig over enhver mistanke) og så de deciderede helaftefilm med obligatorisk indlagt pause, men nu er dette skel skredet kraftigt i hvert fald i Hollywood.

Ergo (om et par år vil forståelse af dette ord samt klummeoverskriften kræve en udenlandsk uddannelse) vil jeg slutte med en opbyggelig historie, der er fortalt kort, klart, knapt og koncist af en af de sande storytellers:

Fritz Lang fortæller i Peter Bogdanovich's interview-bog *Fritz Lang in America*, (Studio Vista, London 1967, p. 88) en herlig – og lærerig – historie om Columbia's egenmægtige og brutale studioboss, Harry Cohn, som var afskyet og hadet af de fleste, men også respekteret og beundret af en del fagfolk for sin professionalisme:

Harry Cohn one day sent me a note: "Mr. Cohn expects your presence in the projection room tomorrow morning at ten o'clock." O.K...I had nothing to do, it wasn't my picture he was running, I didn't give a damn. Naturally, sitting over there were the director and the producer and the writer – I forget what picture it was....Finally (Cohn) comes in and says, "O.K., run it." He sits in the first row, picture runs, not a word – not a breath. Picture is over, lights, everybody sits there, motionless. You don't hear a sound. Harry Cohn gets up, walks to the screen – not saying a word – comes back, stands in front of the first row, turns around, goes back to the screen again. And I thought, "What has this son-of-a-gun got on his mind?" Suddenly he turned around and said, "This is a very good picture." Great sigh from the whole audience. "But..." Everybody stops breathing. (I said to myself, "Now it comes.") "But," he said, "it is exactly nineteen minutes too long." Aha! You don't think the producer or the director would have dared to say anything – they were all under contract – but the writer was not, so finally he said, "Excuse me, Mr Cohn, why do you say "Exactly nineteen minutes"? Why don't you say half-an-hour, quarter-of-an-hour, twenty minutes, about and around?" And Harry Cohn looked at him - he is very quiet – and says, "Young man, exactly nineteen minutes ago my ass started to itch and right there I know the audience would feel the same thing."

Og Fritz Lang tilføjer: "And he was right! The moment an audience starts to itch around, you know you have lost them."

PS: Lang's to film for Columbia, *The Big Heat* og *Human Desire*, varede begge 90 minutter.

«| [forrige side](#) | [næste side](#) |»

.....

■ 16:9, juni 2003, 1. årgang, nummer 2

12