

Indhold

side 3

Leder: Officiel premiere

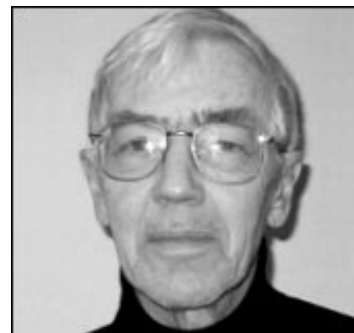
FAST INDSLAG. 16:9 har nu fundet en passende form, og vi byder nye såvel som gamle læsere velkommen til tredje nummer med en lidt skarpere profilering af de ideer, der ligger bag skabelsen af Danmarks nye filmtidsskrift.



side 4

Poul Vads fornemmelse for film

INTERVIEW. Bare to måneder før man den 19. august 2003 i en lang række dagblade kunne læse omfangsrige nekrologer over Poul Vad, interviewede Henrik Højer den meget velskrivende kunstkritiker og forfatter til denne udgave af 16:9. Hvad ingen var opmærksom på eller nævnte i nekrologerne var nemlig, at Poul Vad var en stor filmsker med et par uomgængelige essays om henholdsvis den finske instruktør Aki Kaurismäki og Quentin Tarantino bag sig.



side 5

Fra Renoir til Chicken Run

FEATURE: Jan Oxholm funderer over, hvad ligheden egentlig er mellem de franske officerer i Jean Renoirs antikrigsfilm *La Grande Illusion* (1937) og de slagteklare høns i animationskomedien *Chicken Run* (2000).



side 6

Ophuls og Kærlighedskarrusellen

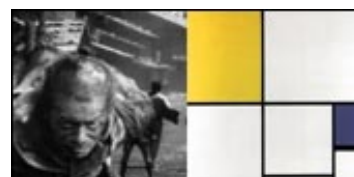
FEATURE. Max Ophuls lavede film i både Tyskland, Frankrig, Italien, Holland og USA. Hans plads i nationale filmhistorier er måske lille, men hans samlede produktion byder på en perlerække af film. Jakob Isak Nielsen skitserer hans liv og værk.



side 7

En scenes anatomi: Verden iscenesat

FAST INDSLAG. I *En scenes anatomi* skæres der denne gang helt ind til benet, når Thomas Lind Laursen ser på perspektiver i og mellem Akira Kurosawas *Yojimbo* og Piet Mondrians abstrakte malerier.



side 8

Die DDR lebt weiter!

FILMANMELDELSE. Tysk film er atter blevet synlig. Udviklingen bevæger sig i flere retninger, der sælges billetter og vindes priser. Vi anmelder en af dette års succeser, Wolfgang Beckers *Good bye Lenin*, der med humor og tyngde tager livtag med genforeningen.



side 9

Mise-en-scène - Film Style and Interpretation

BOGANMELDELSE. John Gibbs har skrevet en kort bog om mise-en-scène og den kritiske tradition, som har arbejdet med begrebet. Jakob Isak Nielsen anmelder bogen.



side 10

"My family's always been in meat"

DVD-ANMELDELSE. I instruktøren Tobe Hoopers noget brogede oeuvre er der især én film som stikker ud. Det er den snart 30 år gamle *The Texas Chain Saw Massacre* – en film som siden sin premiere både er blevet udkældt og udråbt til kultklassiker. Claus Toft-Nielsen ser nærmere på Hoopers billige, simple men stadig skræmmende horrorfilm.



side 11

16:9 in English: Same Tune Again!

FEATURE. V.F. Perkins is one of the founding fathers of film criticism. His contributions to various periodicals, his seminal book *Film as Film* and his more recent book on *The Magnificent Ambersons* have had a strong influence on both critics and scholars writing for 16:9. We are proud to present his excellent article on *Letter from an Unknown Woman*.



side 12

Præterea censeo ...

FAST INDSLAG. Hvorfor udtrykker vi ikke vores mening om kultur i Danmark mere direkte? I denne udgaves spydige *Præterea censeo* tager skribenten bladet fra munden og spytter nogle af de rådne æg ud.



[Udskriv denne side](#)



[Gem/åben denne side som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(? Kb\)](#)

|| forrige side | næste side ||

Leder: Officiel premiere

For lige at starte med Hammershøi. Det er jo fordi, det er lærredet, og det der rent fysisk er på lærredet, der er interessant. Det er der mange kunsthistorikere, der glemmer, når de skriver om billedkunst. De fordyber sig i indholdet, hvad det forestiller, og det kan de skrive meget smukt om, men de glemmer, at det er olie på lærred, og at det er malerens overvejelser, specielt i Hammershøis tilfælde, over hvert enkelt penselstrøg, der skaber kunsten.

Poul Vad, sommeren 2003.

Citatet ovenfor er hentet fra denne tredje udgave af *16:9* fra vores interview med kunstkritikeren og forfatteren Poul Vad. Poul Vad døde desværre bare to måneder efter, at interviewet havde fundet sted, men han nåede i den grad at sætte ord på nogle af de ambitioner, der har været udgangspunktet for redaktionen her på *16:9*: I lighed med Poul Vad ønsker vi nemlig at tage kunstens form og materiale alvorlig som andet og mere end en overflødig indpakning, der hurtigst muligt skal rives væk for at gøre plads til den virkelige kerne: temaet, indholdet, budskabet eller hvad man ellers har fundet på at kalde denne dansk lærerens hellige gral. Vel vidende, selvfølgelig, at mange før os har været ude i samme ærinde, mener vi nok, det kan være på sin plads endnu en gang at sætte det specifikt filmiske i centrum, i et dansk filmanalytisk landskab, der tilsyneladende er domineret af en meget tematisk tilgang til mediet. I det danske flagskib på området *Det Danske Filminstituts* halvårlige udgivelse *Kosmorama*, er der i hvert fald ingen tvivl om, at betragtninger over form oftest ligger underdrejet og henvises til glimrende specialnumre om filmteori og farver på film.

Psykoanalytikere, historikere og sociologer skal selvfølgelig være velkomne til at bruge filmen, i den optik der er deres, men de skal vide, at de højst sidder tilbage med halvdelen af sandheden og da sandsynligvis ikke med det, der i første omgang fascinerede og tryllebandt. Akkurat som Vad fastslår, er det nemlig i vores øjne, det der rent fysisk udspiller sig på lærredet, der er det interessante.

Vi vil have overvejelser over spillet mellem de to i grunden helt uadskillelige begreber tema og stil tilbage til den enkelte analyse, og selvom vi sikkert ikke altid formår at indfri vore egne ambitioner, skal der ikke herske nogen tvivl om, at det er udgangspunktet.

Derfor virker det også overordentlig passende, at vi netop i dette nummer kan byde på en række artikler, der indeholder overvejelser af den art. Med *16:9* nr. 3 håber vi at nå ud til en lidt bredere skare, end det har været tilfældet hidtil, og de nye læsere vil blive mødt af en række artikler, der forhåbentlig er med til at finpudse den profil, der er skitseret ovenfor. Det gælder ikke mindst det allerede nævnte interview med Poul Vad, men det gælder i ligeså høj grad vores to artikler om den tysk-fødte instruktør Max Ophüls' film. Den engelske filmskribent V. F. Perkins, der skrev den fremragende *BFI Film Classics* om Welles' *The Magnificent Ambersons*, skriver om Ophüls' vel nok mest værdsatte film *Letter From an Unknown Woman* fra 1948, og Jakob Isak Nielsen introducerer samme instruktør med udgangspunkt i



Ophüls' uhyre omflakkende levned. Dermed leverer 16:9 også et glimrende supplement til den meget flotte Max Ophüls-serie, der kører i Cinemateket i København gennem hele september måned. 16:9's featureafdeling afsluttes denne gang af Jan Oxholms essay og betragtninger over nogle af filmhistoriens store escape movies!!

Der ud over anmelder vi John Gibbs' bog om et af filmteoriens mest centrale begreber: mise-en-scene. Bogen, der simpelthen hedder *Mise-en-scene* er kun på godt hundrede sider, og det udløser, som det fremgår af anmeldelsen en række problemer, når man beskæftiger sig med en så svært afgrænset størrelse. I et andet af 16:9's faste indslag, *En scenes anatomi*, stilles der skarpt på Kurosawas *Yojimbo*, og i den forbindelse skal det nævnes, at netop *Yojimbo* blev vist ved den reception, der fandt sted den 16/9 i den århusianske biograf Øst for Paradis i anledning af udgivelsen af dette tredje nummer.

Til udgivelsens øvrige faste indslag hører desuden filmanmeldelsen, denne gang af den tyske film *Good bye Lenin*, dvd-anmeldelsen af *The Texas Chainsaw Massacre* og ikke mindst det faste sure opstød i Præterea censeo.

Med 16:9 nr. 3 synes vi, vi har fundet en passende form. Mange tak for forslag, ris og ros til de to første prøveballoner og spred nu det glade budskab om Danmarks nye filmtidsskrift.

Ligesom Max Ophüls, der havde en stor forkærlighed for cirkulære bevægelser, slutter vi også denne leder sådan nogenlunde, hvor vi startede; med et citat om det at beskæftige sig med og skrive om kunst, i dette tilfælde om filmkunst.

Whatever argument you want to make, whatever the motivation for your discussion a sense of how style relates to meaning needs to be central to your enquiry.

John Gibbs, *Mise-en-scene*, p.100.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

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

Poul Vads fornemmelse for film

Af [HENRIK HØJER](#)

Med Poul Vads død i august-måned mistede dansk kunstkritik en af sine mest inspirerende stemmer. Hvad færre er klar over, er at han også skrev indsigtfuldt om filmkunsten, og hans artikler om bl.a. Tarantino og Kaurismäki var i juni måned udgangspunkt for en lang samtale mellem Poul Vad og undertegnede om filmmediet i alle sine afskygninger.

Det, der skulle have været en introducerende artikel/interview om og med Poul Vad og hans fornemmelse for film, er pludselig blevet en langt mere trist affære. Cirka to måneder efter, at nedenstående interview fandt sted, kunne man nemlig den 19. august 2003 i en lang række danske dagblade læse omfangsrige nekrologer over manden, der både som kunstkritiker, forlags- og museumsmand og skønlitterær forfatter har spillet en enorm rolle i dansk kulturliv. Her hører han til på vores lokale pantheon med sine monografier og essays om bl.a. Vilhelm Hammershøi og Ejler Bille og med romaner som *Rubruk* fra 1972 og *Kattens anatomi* fra 1978. Poul Vad var ikke videre produktiv, men alt fra hans hånd var gennemsyret af kvalitet og engagement. Det gælder også hans få men uhyre velskrevne essays om en filmkunst, han satte meget højt; essays der er af en karakter så de, med deres fornemmelse for det Vad her i interviewet kalder kunstens mere musiske sider, burde være selvskrævet læsestof for enhver filmelsker.

Poul Vad markerede sig første gang som filmskribent i forbindelse med den diskussion, der opstod i kølvandet på *Pulp Fictions* palmesejr i 1994 og udgivelsen af Ulrik Horst Pedersens essay *Mod barbariet*. Han kom, overraskende for de fleste, den amerikanske instruktør til undsætning. I et essay i *Weekendavisen* beskrev Poul Vad nemlig den altafgørende forskel, der efter hans mening er, på den umoralske og den amoralske kunst og fik dermed hevet Tarantinos mesterværk ud af hænderne på de heftigste moralister, der så den amerikanske film som endnu et tegn på postmodernismens kunstnerisk og dybt umoralske deroute. De forstod ifølge Vad ikke, at moralen lå underdrejet i disse film i en større sags tjeneste; at moral var uinteressant fordi filmenes ærinde skulle lokaliseres på helt andre niveauer. I stedet placerede Poul Vad filmen i et mere passende, ligeså amoralsk men langt finere selskab flankeret af ingen andre end H.C. Andersens Store Klaus og Lille Klaus. Det var bl.a. Vads pointe, at disse H.C. Andersen-figurer er brødre i ånden til Tarantinos lejermordere, Vincent og Jules.

Sin bedste og mest indføjte artikel om filmen har Poul Vad dog skrevet om Kaurismäki-filmen *Drifting Clouds*. Sjældent er der skrevet så godt om farvernes betydning og muligheder i en filmanalytisk sammenhæng. Artiklen afslørede desuden en stor forkærlighed for den finske instruktør, en svaghed der ligeledes med jævne mellemrum skinner igennem i 16:9's interview med Poul Vad.

Poul Vad har desværre ikke overbebyrdet sine filminteresserede læsere, for ud over ovennævnte tekster, har han faktisk kun behandlet filmen to gange: Dels i sin bog *Nord for Vatnajökul* (1994) om den islandske saga *Ravnkel Frøjsgodes saga* dels i den essaysamling, der udkommer på Gyldendal i løbet af september måned 2003; *Kritiske*



Poul Vad (1927-2003).

skitser hedder den. I sagabogen kobles og sammenlignes bl.a. den islandske saga og amerikanske westerns brug af landskabet som dramatisk element, og i *Kritiske skitser* skriver Poul Vad om den amerikanske instruktør Hal Hartley og hans film fra 1994, *Amateur*.

Interviewet indledes dog med nogle overvejelser over det betragtelige vinge-fang, man som kritiker må besidde for at skrive om så tilsyneladende forskellige kunstneriske temperamenter som Vilhelm Hammershøi og Quentin Tarantino. Hammershøi listede som bekendt rundt i det københavnske borgerskab for hundrede år siden og skabte der sine billeder af 'Ensomhed, nattetanker og melankoli' som et af afsnittene i Vads Hammershøi-bog hedder, mens den i Los Angeles baserede og meget nutidige filmskaber Quentin Tarantino buldrer anderledes højlydt for sin kunst.

* * *

"... film har altid betydet meget for mig?"

Henrik Højer: Du har skrevet om både Tarantino og Hammershøi, er der en fællesnævner mellem de to?

Poul Vad: Om der er en fællesnævner fra Tarantino til Hammershøi? Jeg har bare altid været filminteresseret, og film har altid betydet meget for mig. Nu er det så lidt, jeg har skrevet, men det har altid været et eller andet konkret, der har været igangsættende; en bestemt oplevelse af filmen, en bestemt iagttagelse, et eller andet jeg havde lyst til at fordybe mig i og skrive om, så der ikke nogen direkte forbindelse mellem filmartiklerne og så mit arbejde med billedkunst. Det visuelle selvfølgelig, det er ligesom basalt, men ellers vil jeg sige, at hvis film har betydet noget for mit arbejde som skribent, så er det for mine romaner.

HH: I essaysamlingen Det springende punkt, understreger du på et tidspunkt kunstens ikke-realistiske potentiale ... Du citerer bl.a. Dreyer for hans ideer om den stiliserede realisme ... Man kunne måske sige, at det, der er fælles for de film, du skriver om, er en hældning over mod det stiliserede?

PV: Det er nu ikke noget, jeg har tænkt på, men når jeg nu har hæftet mig ved de film, så tror jeg da, at en af forklaringerne er, at de har en hældning mod stiliseringen; at de er mærket af en formbevidsthed, der gennemtrænger dem. Men jeg er lige ved at sige; har ikke al god filmkunst elementer af stiliseret realisme. Man kan jo ikke lave film, kunst, litteratur uden formbevidsthed.

HH: Ligger der deri et forbehold over for den filmkunst, der forsøger at påberåbe sig realismen?

PV: Overhovedet ikke. Jeg sætter eksempelvis Mike Leigh meget højt, men jeg må sige, at jeg synes, at en filmkunstner som Kaurismäki stikker dybere end og når højere end f.eks. Mike Leigh blandt andet fordi han besidder en formbevidsthed, der jo ikke er spor doktrinær, men som ligger helt dybt i ham fra starten af.

HH: Nu har du jo udover Kaurismäki også skrevet om Pulp Fiction og Quentin Tarantino. Befinder de sig, deres forskelle ufortalt, trods alt på samme kunstneriske niveau?

PV: Det er svært at sige. Men jeg må sige, at reaktionen i Danmark i forhold til Tarantino jo i høj grad var den, at det var det sidste nye eksempel på amerikansk voldsdyrkelse. Og det synes jeg var fuldstændig misforstået, det var egentlig det, der satte mig i gang med artiklen om *Pulp Fiction*, plus at da jeg så den og nysgerrigt genså den, så var der nogle motiver, jeg ikke synes man havde påpeget. Som jo bl. a. er det, min artikel om filmen handler om. Der var jo en lang række ting, folk ikke havde set og opfattet.

HH: Du laver i din artikel en skelnen mellem det umoralske og det amoralske, kan du uddybe det?

PV: Tarantino løfter ingen pegefingre over for de mennesker og det miljø, han beskriver; han iagttager, og bruger blot elementerne i den vision, han forsøger at skabe. Deri ligger for mig at se forskellen på det moralske og det amoralske...

I øvrigt kan jeg sige, at det at jeg starter min artikel om *Pulp Fiction* med at bruge H.C. Andersen og det amoralske ved *Fyrtøjet* og *Store Klaus og Lille Klaus*, som jo er en forfærdelig historie, det var der mange, der synes var en forfriskende indgang til Tarantinos univers.

I øvrigt mener jeg, at der er en slags moral indbygget i hans film, og det havde man jo heller ikke set; dén moralske dimension der er hos alle store instruktører - også hos ham. Der tænker jeg specielt på den udvikling, der sker med Samuel L. Jacksons figur. I virkeligheden er det det, der sætter det hele i gang; det at han pludselig får et nyt perspektiv på sit liv.

Der er jo tale om to meget primitive mennesker, afstumpede personer og det interessante er, at Tarantino bruger dem uden at fælde dom over dem. Der er mange, der bliver stående ved, at han vælter nogle konventioner uden at spørge ind til, hvad det egentlig handler om. Det synes jeg også han fortjener, at man er opmærksom på.

I øvrigt vil jeg også sige, at hans tredje film *Jackie Brown*, der vistnok af mange er undervurderet, er en meget, meget smuk film og det, der hæver den, er bl.a. forholdet mellem de to hovedpersoner; mellem hende og ham udvikler der sig noget, der aldrig bliver sagt eller sat ord på, og som er med til at give slutningen, hvor de skilles, smertelighed og melankoli. Det fine er, at det langsomt får lov at vokse frem, og det viser jo også en side af Tarantino, som heller ingen rigtig har haft øje for...

"Men æstetikken er jo ikke bare selve billedet..."

HH: Du siger et sted, at i æstetikken ligger livssynet...

PV: Men æstetikken er jo ikke bare selve billedet, den er jo også den måde billedet og handlingen bliver til en helhed. Da det jo er et tidsligt forløb, så er måden at bygge handlingen op på en del af æstetikken, så det kan i og for sig ikke skilles ad. Men det er jo tydeligt nok, at en instruktør som John Ford ikke er en kunstner, hvor det rent billedmæssige falder i øjnene. Han er så ligefrem, ligesom der også er store forfattere, der skriver, så det synes så lige til. Men der er sgu ikke nogen, der kan gøre dem det efter. Så den simple måde at fortælle på, deri ligger Fords æstetik og deri ligger jo egentlig også det, han forsøger at udtrykke i sine film, det kan ikke skilles ad.

HH: Vil du i øvrigt sige, at filmen er mere mainstream end kunsten i øvrigt?

PV: Nu var den fra starten af et massemedie og i en vis forstand, tror jeg, der er grænser for, hvor langt filmen kan bevæge sig væk fra det og samtidig bevarer sin vitalitet. Den nye bølge var jo film, som jeg oplevede, og det var nogen af den senere ungdoms store oplevelser. Men jeg må indrømme, jeg hurtigt mistede interessen for Godard. Hans manerer var da i begyndelsen meget velgørende, men det var en noget overfladisk dybde. Lige fra starten derimod satte jeg Truffaut meget højt. Fra starten af var det *Ung flugt*, men senere var det f.eks. *Den sidste Metro*, som, jeg synes, er en meget fin film og *Manden der elskede kvinder*. Jeg vil sige, at han på en måde udviklede sig, og det lyder måske helt åndsvagt, når jeg siger det: Ligesom Ford - han begyndte at lave film på en måde, så det så helt enkelt ud. Der var ikke noget spektakulært ved hans film, det var kultur i den bedste forstand, noget der stikker meget dybt i fransk kulturliv.

HH: Ja, man kan vel godt sige om Truffaut at han modsat Godard bevægede sig over mod et enklere udtryk. I de tidlige film som *Ung flugt* og *Skyd ikke på pianisten* er der en legen med formen, der måske nok dæmpes som karrieren skrider frem?

PV: Ja det var jo i øvrigt Truffaut, der skrev *Åndeløs*, og det var jo en af de helt store oplevelser, da den slags film kom frem. Det var virkelig ligesom at få vasket øjnene, og jeg kan fortælle, at da jeg debuterede med min første roman *De nøjsomme* [1960 red.], så var der danske anmeldere, der skrev, at den var under indflydelse af 'den nye roman', 'Le Nouveau Roman' fra Frankrig. Det er ikke rigtigt, for dem havde jeg ikke læst nogen af. Jeg læste nogle artikler om de der nye romaner, og tænkte, at det lød som om, de arbejdede med det samme, som jeg gjorde. Det var nu ikke tilfældet, og jeg tror det var Thorkild Hansen, der i sin anmeldelse af *De nøjsomme* skrev, at den ikke var beslægtet med den nye roman men snarere med ny fransk film. Det tror jeg er rigtigt. Ikke på den måde at jeg var påvirket direkte, men jeg havde jo set de film, og der var et eller andet i tilgangen til stoffet, som var beslægtet. Måske ikke fordi jeg havde set filmene, men fordi der var noget, der var fælles for en generation. Den der fuldstændig uimponerede tagen fat på tingene og hele elementet af patos i måden at fortælle på i litteraturen og i filmen. Det blev ligesom blæst væk, så man kunne lave noget andet. Samtidig med den nye bølge har spillet en rolle, det tror jeg er rigtig, og det kan også være, det har påvirket min måde at opfatte på, men jeg tænkte ikke selv på det, da jeg skrev bogen.

HH: En anden man forestiller sig kan have påvirket dig som skønlitterærforfatter er Luis Bunuel, det groteske lurer hele tiden hos såvel ham som hos dig.

PV: Nu snakkede vi om den franske bølge, hvordan den æstetik og den friskhed, hvormed de brugte filmmediet, kunne sammenlignes med min debutroman, og jeg vil sige, da jeg senere skrev den roman, der hedder *Kattens anatomi* [1978 red.] da var Bunuel en inspirationskilde; hans dristighed til at sætte forskellige niveauer sammen, typisk gennem drømmesekvenserne og hans fantastik...Jo, han var en stor inspiration.

"... Det er olie på lærred..."

HH: Du skriver i din bog om Hammershøi, at når han maler, så er det accentueret, at der er tale om olie på lærred. Det er mere form, rum og flade end det, at det viser tilbage til en virkelighed uden for billedet. Den vinkel på Hammershøi går igen i dine artikler om filmkunsten synes jeg.

PV: For lige at starte med Hammershøi. Det er jo fordi, det er lærredet, og det der rent fysisk er på lærredet, der er interessant. Det er der mange kunsthistorikere, der glemmer, når de skriver om billedkunst. De fordyber sig i indholdet, hvad det forestiller, og det kan de skrive meget smukt om, men de glemmer, at det er olie på lærred, og at det er malerens overvejelser, specielt i Hammershøis tilfælde, over hvert enkelt penselstrøg, der skaber kunsten. Det er samarbejdet mellem øjets sensibilitet og hånden i den traditionelle billedkunst, virkeliggørelsen af den fysiske sammenhæng mellem kroppen og øjet, der er kunsten. Dermed er formen også indholdet. Det er der mange, der har sagt før mig, og sådan er det også i filmen, synes jeg.

HH: Man kan sige det samme om en lang række store filmfotografer. Folk som Gordon Willis (*Godfather*), Michael Chapman (*Taxi Driver*) og en række andre taler ofte om ikke at male med penslen men med lyset, og de henviser igen og igen til malere som Rembrandt, Goya, Turner osv. som inspirationskilder. Alligevel kan det samme vel siges om filmkritikken som om kunstkritikken: den har været meget tematisk funderet, for litterær, og den har i den grad haft svært ved at fange filmens billeder i sproget.

PV: Jeg havde nær sagt, at det er indlysende, at mennesker der beskæftiger sig med billeder kigger på billeder. Og hvor er der billeder,

hvor er der folk, der har arbejdet med billeder, hvor er der generationer af kunstneriske erfaringer? Selvfølgelig må filmfotografer søge mod det. For nogle år siden så jeg i Paris en ny kopi af Hawks *Scarface* [1932 red.], og sikken en fotograf, sikken lyssætning, det er jo mesterligt [*Scarface* er fotograferet af Lee Garmes og L. William O'Connell (!) red.]. Jeg ved ikke, om han har tænkt på billedkunstnere, men han har jo tænkt på samme måde, i lys og skygge som de gamle mestre.

HH: Er det endnu sværere, at skrive om film end om billedkunst, fordi filmens levende billeder hele tiden er i bevægelse?

PV: På en måde bør man faktisk slet ikke sammenligne film og billedkunst, fordi filmens element er tid. Jeg kan huske Erik Ulrichsen [tidligere filmskribent på bl.a. *Berlingske Tidende*, red.], som jo var en af mine guruer som ung, jeg kan huske, at han en gang filosoferede over hvilken kunstart filmen var mest beslægtet med, og han endte med at sige musikken. For ligesom musikken udgøres filmen af temaer, der udvikler sig over tid, og tiden er det fundamentale. Jeg forstår ham i den grad, og det er jo en fundamental forskel på den traditionelle billedkunst og så filmkunsten. Det er bl.a. derved at filmkunstnere, der bruger en fuldstændig statisk billedkomposition og rytme virker overvældende, fordi de, om jeg så må sige, går imod tidens flugt. Nu tænker jeg f.eks. på Ozu, og det bliver jo ikke billedkunst, fordi han gør det på den måde, netop fordi det kommer til at stå som en radikal måde at udnytte tiden på: At få den til at stå stille selv om filmkunstens væsen er det tidslige forløb.

I forhold til dit spørgsmål kan man sige, at det jo som sagt også sjældent lykkes at fange *kunsten*, *det musiske* i billedkunsten, fordi når man kommer til dét i al kunst, så er det svært. Det er der ikke så mange, der kan...

* * *

... Og det må være et passende sted at fade ud af interviewet med Poul Vad. For det var netop hans helt unikke talent; at han kunne skrive om det *kunstneriske* ved kunsten. Som han siger, er det ikke så mange forundt heller ikke, når det gælder filmen.

Flere essays om hans personlige favoritter, der bl.a. tæller så væsensforskellige navne som John Ford, Akira Kurosawa, John Sayles og James Gray, blev det desværre ikke til men over de forholdsvis få sider, han skrev, fik Poul Vad altså alligevel demonstreret at hans fornemmelse for kunst i almindelighed strakte sig til filmen.

Faktaboks

Poul Vad om filmen:

En blå film, Kaurismäki, stil og smerte
In Kritik nr.135, 1998.

Tarantinos moralitet
In *Film og fin de siècle, essays om 90'ernes film*, redigeret af Peter Christensen og Bo Tao Michaëlis

Nord for Vatnajökul
Samleren, 1994.

Den sidste tekst *Livets amatører*, om Hal Hartleys *Amateur* er at finde i essayssamlingen *Kritiske skitser*, der udkommer i løbet af september måned fra Gyldendal. Bogen vil ligeledes indeholde de to essays om henholdsvis Kaurismäki og Tarantino.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

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

16:9, september 2003, 1. årgang, nummer 3

4

Fra Renoir til Chicken Run

Af [JAN OXHOLM](#)



Kan man overhovedet sammenligne Jean Renoirs klassiker *La Grande Illusion* fra 1937 med en postmoderne animationsfilm, hvor det vrirler med kaglene høns lavet af modellervoks? Svaret er ja. For brugen af filmcitater udgør en stor del af vores kollektive bevidsthed og er nærmest blevet en videnskab i sig selv

"Der er noget muggent ved de høns".

Den tanke får man unægtelig efter at have set den britiske animationsfilm *Chicken Run* (2000). Ikke fordi Peter Lord og Nick Parks børnevenlige historie om en desperat hønsegårdsflugt er en dårlig film. Men fordi flere scener i *Chicken Run* giver den opmærksomme tilskuer en følelse af *deja-vu*, hvorefter følgende spørgsmål trænger sig på: "Har jeg ikke oplevet det her før?"

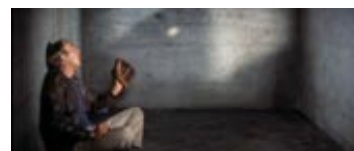
Og det har man. Især hvis billederne fra Jean Renoirs humanistiske antikrigsfilm *La Grande Illusion* (1937), Billy Wilders skarpe satire *Stalag 17* (1953) og John Sturges' stjernebesatte blockbuster *The Great Escape* (1963) sidder fast på ens indre nethinde. For det er ikke tilfældigt, at *Chicken Run* på dansk hedder *Flugten fra hønsegården*. Den farverige komedie med dukker af modellervoks er nemlig formet som én lang hyldelse til de klassiske flugtfilm.

Filmhistoriens fængslende flugtfilm

På engelsk hedder de *Escape Movies* og repræsenterer en samling værker, der i modsætning til fasttømrede filmgenrer som westerns og musicals aldrig har fået lov til at stå midt på scenen i de kulørte spotlights. Der er altså tale om en eksklusiv klub med ganske få medlemmer, som hører under kategorien POW, de såkaldte *Prisoner of War-film*. Her ligger dramaet i soldaters flugt fra en pigtrådsomringet krigslejr. Selvfølgelig er der lavet glimrende flugtfilm som Alan Parkers *Midnight Express* (1978) og Frank Darabonts *The Shawshank Redemption* (1994). Men da handlingen udspiller sig i et traditionelt fængsel, falder disse spændingsfilm ikke ind under subgenren POW.

Det gør *La Grande Illusion*, *Stalag 17* og *The Great Escape* til gengæld, hvor fanger fra flere forskellige nationer udklækker planer om flugt fra en tysk krigslejr. Jean Renoirs *La Grande Illusion*, som elegant observerer den europæiske overklasses sidste krampetrækninger, foregår i en tysk fangelejr under 1. Verdenskrig, hvor franske soldater forgæves graver en tunnel. Det må den franske løjtnant Maréchal (Jean

Billedserie 1:



Billedserie 1: I *The Great Escape* (1963) smides den amerikanske udbrøderkonge, The Cooler King (Steve McQueen), jævnligt i lejrens enecelle for at køle af, hvor han bruger tiden til at kaste med sin uundværlige baseball. I *Chicken Run* (2000) er denne baseball blevet til en grøn rosenkål i en lukket kulkælder, hvor den flugtglade høne Ginger prøver at slå tiden ihjel.

Billedserie 2:



Gabin) sande, da han pludselig overføres til en anden lejr, ledet af en sympatisk, tysk kommandant (Erich von Stroheim), der handler efter spillets regler. Det karaktertræk kan man ikke finde hos den nazistiske lejrchef (Otto Preminger) i Billy Wilders *Stalag 17*, som under 2. Verdenskrig holder en gruppe menige amerikanske soldater i et brutalt jerngreb. Og i *The Great Escape* tager John Sturges fat på en autentisk historie fra 2. Verdenskrig, hvor en stor gruppe britiske og amerikanske soldater udførte et enormt stykke gravearbejde under en stærkt bevogtet krigslejr.

Man kan heller ikke glemme berømte POW-film som David Leans *The Bridge on the River Kwai* (1957) og Nagisa Oshimas *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983), som begge foregår i en japansk fangelejr under 2. Verdenskrig. Men det er utvivlsomt Renoirs, Wilders og Sturges' visioner, som har pustet ekstra liv i den animerede kulisse fra *Chicken Run*. Peter Lord og Nick Park har ikke kun ladet sig inspirere af de klassiske POW-film. De har helt bevidst plagieret centrale scener fra *La Grande Illusion*, *Stalag 17* og *The Great Escape*. Det kreative team bag *Chicken Run* er også skaberne af de populære figurer Wallace and Gromit, som har slået sig løs i morsomme kortfilm, f.eks. *The Wrong Trousers* (1993). Måske startede idéen til *Chicken Run* allerede med Nick Parks 1999-vægkalender, *Wallace & Gromit Go To The Movies*, hvor bl.a. filmen *The Great Escape* fortolkes gennem Wallaces og Gromits barnlige optik.

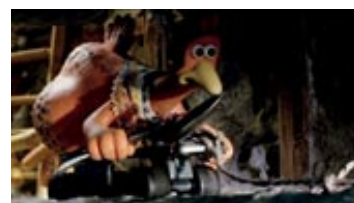
I *Chicken Run* er det ikke franske, amerikanske eller britiske krigsfanger, som forsøger at finde den perfekte flugtvej. Det er derimod en flok høns, som prøver at komme væk fra en farm, hvor ejeren Mrs. Tweedy handler som en nazistisk kommandant, der vil omlægge den pauvre produktion af æg til et mere økonomisk indbringende samleband af *Chicken Pies*. Det betyder, at hønsene skal fedes op til en kollektiv masseslagtning på den kz-lignende farm. Men hønseflokkenes leder, den eksistentielt funderende Ginger, vil det anderledes på Tweedy's Egg Farm, hvor det kort sagt handler om liv og død. Desuden ligner hønsefarmen en fangelejr eller fæstning under 2. Verdenskrig, hvor pigtråd, arrige hunde, kontrolposter og skarpt projektørlys er med til at skabe et autentisk POW-univers. Ydermere er det ikke tilfældigt, at hønsene mødes og planlægger deres mere eller mindre gennemtænkte flugtplaner i hytte nr. 17, som er en tydelig reference til Billy Wilders *Stalag 17*.

Det postmoderne tagselvord

Med andre ord er *Chicken Run* spækket med referencer til de klassiske flugtfilm. For vi lever i filmcitaternes tidsalder, i hvert fald hvis man spørger den italienske forfatter og professor, Umberto Eco. I det postmoderne supermarked, hvor hylderne bugner af massemediernes vareudbud, får man konstant citater smidt i nakken. Med de tidlige modernister krakelerede det velkendte verdensbillede, og siden da har postmodernisterne haft det sjovt med at samle stykkerne op og skabe en fragmentarisk men underholdende mosaik af referencer.

Og kært barn har som bekendt mange navne: Intertekstualitet, spoof og pastiche. Fænomenet *intertekstualitet*, som næsten er blevet en videnskab i sig selv, er et andet ord for de henvisninger, som der laves til eksterne filmværker. *Intratekstualitet*, derimod, kalder man de mere interne referencer, f.eks. når en filminstruktør også henviser til sine egne værker. Nu kan man jo sagtens nyde *Chicken Run* uden at have et grundigt kendskab til filmhistoriens klassikere. Men oplevelsen får naturligvis et ekstra løft, når man kender koderne og er i stand til at fange de til tider meget opfindsomme referencer. *Chicken Run* følger flugtfilmgenrens konventioner ved at gøre hønsefarmen til en fangelejr og ikke mindst bruge et skarpt optegnet persongalleri, som altid dukker op i den klassiske flugtfilm: Den impulsive rebel, den rationelle taktiker og den snilde kreatør, som kan smugle alt imellem himmel og jord ind i lejren. Filmentusiaster vil derfor nikke genkendende til de identiske scener og detaljer, der går som en rød (pig)tråd igennem *La Grande Illusion*, *Stalag 17*, *The Great Escape* og *Chicken Run*:

Billedserie 1: Fra baseball til rosenkål



Billedserie 2: Krigsfangerne skal hver dag i lejren stå på rad og række lige fra de franske officerer i *La Grande Illusion* (1937) og de amerikanske fanger i *Stalag 17* (1953) til den internationale gruppe soldater i *The Great Escape* (1963) samt flokken af rædselsslagne høns i *Chicken Run* (2000). Men ikke alle er kyllinger, for der graves underjordiske tunneler i *La Grande Illusion* (1937) og *Stalag 17* (1953), og i disse snævre gange føres de indespærrede fanger igennem via en effektiv rullevojn, som f.eks. i *The Great Escape* (1963) og *Chicken Run* (2000).

Billedserie 3:



En flugtfilm har som sagt altid brug for en aggressiv helt, der konstant fører an i kampen mod systemet. I *The Great Escape* er det den ukuelige amerikaner, The Cooler King (Steve McQueen), som flere gange smides i detentionen. Her driver han så tiden med at kaste sin elskede baseball op mod muren i den lukkede celle. Den samme dunkende lyd hører man på et tidspunkt i *Chicken Run*, hvor den psykisk stærke høne Ginger ender i kulkælderen i en uge efter et mislykket flugtforsøg. Og sandelig ikke om hun også dræber tiden ved at kaste en rund tingest op ad den beskidte væg. Ikke en baseball men en lille, grøn rosenkål. De to scener er næsten helt identiske. Dog sidder The Cooler King i venstre side af billedudsnittet, hvorimod Ginger kaster med maden fra højre mod venstre.

Billedserie 2: Fra militærisk præcision til underjordiske flugtveje

Optælling af krigsfangerne er vigtig i opretholdelsen af militærisk præcision og disciplin. Men der er langt fra den afslappede og respektfulde optælling af officererne i *La Grande Illusion* til den ydmygende behandling af fangerne i *Stalag 17*. For ikke at tale om *The Great Escape*, hvor de flugthungrende soldater gang på gang må stå til regnskab foran den nazistiske kommandant. *Ordnung muss sein* er også Mrs. Tweedys motto i *Chicken Run*, hvor det handler om produktionen af æg. For hvis en høne ikke leverer varen, ryger hovedet med det samme efter dagens nøje optælling af de indespærrede dyr.

Derfor er der en god grund til, at alle mulige flugtplaner bliver udtænkt. I *La Grande Illusion* graves der i en hytte en tunnel, som næsten er identisk med det hul, som den amerikanske opportunist Sefton (William Holden) fra *Stalag 17* kaster sig ned i. I den klassiske flugtfilm står der som regel en kakkellovn eller lignende og skjuler den dybe flugtvej under krigslejren. Det ses i *Stalag 17* og *The Great Escape*, hvor den britiske officer og taktiker Big X (Richard Attenborough) på et tidspunkt føres igennem tunnelen, liggende på en glidende rullevogn. I *Chicken Run* ligger den kløgtige høne Ginger i samme kroppsposition på en rullevogn og med en ske i den ene vinge til det hårde arbejde for enden af tunnelen.

Billedserie 3: Fra overskudsjord til muldvarpeskud

Når man så graver en tunnel, opstår der et problem med overskudsjorden, som fangerne ikke sådan lige kan gemme i hytten. Derfor får de franske soldater i *La Grande Illusion* den geniale idé at fylde små poser med overskudsjord, hænge dem fast inden under tøjet for derefter at tømme dem ud over lejrens køkkenhave. Det er netop, hvad løjtnant Maréchal (Jean Gabin) gør i Renoirs antikrigsfilm i en scene, som også kopieres i *The Great Escape*, hvor en britisk officer udfører dette trick med slet skjult elegance.

Men efterhånden er der hul igennem på den rigtige side af pigtrådshegnet, hvorefter fangerne som gigantiske muldvarpe skyder op i den bløde muld. I *The Great Escape* er det ikke overraskende The Cooler King (Steve McQueen), som først når friheden. Og i *Chicken Run* kommer Ginger op af hullet ved hjælp af et piskeris. Men desværre støder hun herefter ind i én af Mr. Tweedys storsavlende vagthunde.

Billedserie 4: Lys for enden af tunnelen

Men lad os lige skifte spor. Det er jo netop i den postmoderne ånd at kunne referere til vidt forskellige film på én gang. For der er værker, hvor en mindre men ikke uvæsentlig flugt står centralt. Her er der ikke tale om *Prisoner of War-film*, men derimod en imaginær genre, som man snildt kunne kalde for *Prisoner of Car-film*. Altså flugten fra storbyens ophobninger af bilkøer, der er lige så klaustrofobiske som fangelejrens underjordiske flugtveje. Bilen bliver et mentalt fængselsrum, hvorfra karaktererne er nødt til at flygte. Der graves ikke flugtveje i asfalten, men køen af ventende biler er nærmest formet som en lang, uoverskuelig tunnel:

Den vigtigste scene i Federico Fellinis poetiske metafilm *8½* (1963) er netop flugtscenen i åbningssekvensen, der er hovedpersonen Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) surrealistiske mareridt. Han drømmer, at han sidder indeklemmt i en tunnelligende bilkø på motorvejen i Rom.



Billedserie 3: I *La Grande Illusion* (1937) tømmer løjtnant Maréchal (Jean Gabin) sin ration af overskudsjord fra tunnelen ud over krigslejrens køkkenhave. Samme scene går igen i *The Great Escape* (1963), hvor en britisk officer ryster en god portion ud af sine militærbukser. Når så tunnelen under lejren står færdig, graves der til sidst et hul op igennem jorden på den rigtige side af pigtrådshegnet. Her er det The Cooler King fra *The Great Escape* (1963), som holder øje med vagterne i et billede, som instruktørerne af *Chicken Run* (2000) bevidst refererer til i scenen, hvor hønen Ginger stikker sit dunede ansigt op af hullet.

Billedserie 4:



Billedserie 4: Flugt er også nøgleordet i den drømmende åbningssekvens fra Federico Fellinis *8½* (1963), hvor hovedpersonen Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) desperat flygter fra en klaustrofobisk bilkø på en motorvej i Rom. Tredive år senere kopierer instruktøren Joel Schumacher næsten hele scenen i *Falling Down* (1993), hvor den ustabile D-Fens (Michael Douglas)

En næsten identisk scene kan ses i Wim Wenders' storbydigt *Der Himmel über Berlin* (1987). Men det er især Joel Schumacher, som i actionbraget *Falling Down* (1993) refererer direkte til Fellinis sublimt åbningssekvens. Den desillusionerede D-Fens (Michael Douglas) sidder akkurat som Guido fast i en bilkø. Men nu er vi i et overophedet Los Angeles med vejarbejde og uoverskuelige trafikpropper. I den forbindelse fristes man til at spørge Jake Scott, hvor mange gange han egentlig har set Fellinis, Wenders' eller endda Schumachers film? Han er nemlig instruktøren bag 1993-musikvideoen til R.E.M.'s ballade *Everybody Hurts*, der udspiller sig på de labyrintiske motorveje i Los Angeles. Her flygter bandets forsanger Michael Stipe fra sin bil og tager som en anden Messias en hel flok mennesker med sig, så de sammen kan finde lyset for enden af tunnelen.

Hønen eller ægget?

Det er også, hvad de indespærrede fanger prøver at finde i *La Grande Illusion*, *Stalag 17*, *The Great Escape* og *Chicken Run*. Så historien gentager sig, hvad enten det er flugten fra en krigslejr omringet af pigtråd eller flugten fra en motorvej omringet af biler. Hvordan den næste store POW-film kommer til at se ud, er ikke til at sige. For hvad kom egentlig først, hønen eller ægget? Hønsene i *Chicken Run* planlægger et flugtforsøg inspireret af handlingen i *The Great Escape*, der er en *hommage* til *Stalag 17*, som Wilder har instrueret på grund af sin kærlighed til Renoirs *La Grande Illusion* og så videre, og så videre.

Kritikken hagler ned over den postmoderne intertekstualitet. For efterhånden lever vi i filmreferencernes vold og oplever måske kun en imiteret verden af citater. Det er i sig selv tankevækkende og en anelse foruroligende. Alligevel er underholdningen i top, når der citeres på livet løs fra *Renoir til Chicken Run*. Måske vender Jean Renoir sig i graven ved tanken om den omfattende brug af referencer til hans mesterlige mellemkrigsfilm. Men helt ærlig. Hvem trækker ikke på smilebåndet ved synet af en høne, der graver tunneler med et roterende piskeris?



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

har fået nok af vejarbejde og tunnellange trafikpropper på motorvejene i Los Angeles.

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

Ophuls og Kærlighedskarusellen

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

Max Ophuls associeres med graciøse kamerabevægelser i stiliserede, dekorative melodramaer om forelskede kvinder i Wien ved århundredeskiftet. Og ja, der er øjeblikke, hvor Max Ophuls' film synes lettere end perler, men der er ligeledes øjeblikke i hans film, hvor man fornemmer et afgrundsdybt eksistentielt tomrum. Ofte er disse øjeblikke sammenfaldende.

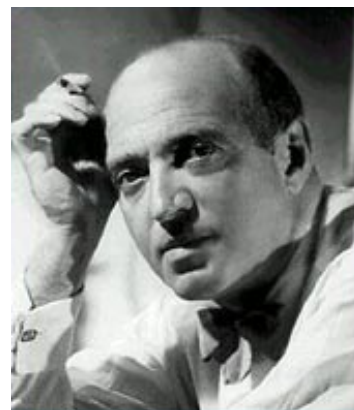
I Saarbrücken afholdes hvert år en filmfestival opkaldt efter byens søn. Festivalen hedder *Max Ophüls Preis*, og vinderprisen er hverken en bjørn, løve eller svane, men et lysende hjerte bøjet i neon. Festivalen er i sig selv et bittersødt vidne om instruktørens status i den brede offentlighed, for mens tilskuere strømmer ind i biografernes mørke for at se nye produktioner fra Tysklands filmskoler, så er der rigelig arm- og benplads ved de retrospektive visninger af Ophuls' egne film.

Det skal man ikke per automatik tilskrive ungdommens utålmodighed over for gamle sort-hvid film, for Ophuls' film har altid været flygtige fænomener: hans billeder svævede ind i biografen, hen over lærredet - og desværre alt for hurtigt ud igen! Med undtagelse af *Liebelei* (1932/33) og hans skandalesucces *La ronde* (1950) har Ophuls aldrig haft en biografisucces. Til gengæld har Ophuls altid været beundret af en skare af entusiastiske cineaster, kritikere såvel som skabende kunstnere. Når den gamle garde af filmkritikere såsom Robin Wood, V. F. Perkins og Andrew Sarris skriver om Ophuls, er der en begejstring og passion for filmene, som siver ud mellem linjerne. Også *Cahiers du Cinema*-miljøet rangerede ham højt i auteur-hierarkiet og det til trods for, at man sagtens kunne indvende, at Ophuls' adaptioner af litterære forlæg netop forbyder sig mod de manifeste, som Francois Truffaut lægger fast i *En vis tendens i fransk filmkunst* (fig.1).

Kubrick og Haynes

Blandt Ophulsianere er det også almindelig praksis at referere til Stanley Kubrick, der har fremhævet Ophuls som et forbillede i sine formative år (Walker, 16). Det kan forekomme overraskende, at Kubricks machouniverser skulle have et slægtskab med Ophuls' "kvindofilm", men der er også tydelige paralleller i forkærligheden for kameramobilitet og forlæg af Arthur Schnitzler. Ophuls har filmatiseret Schnitzlers *Liebelei*, *Brief Einer Unbekannten* og *Reigen*, mens Kubrick har sat billeder til *Traumnovelle* i *Eyes Wide Shut* (1999). Skulle Ophuls iscenesætte *Traumnovelle*, ville jeg sætte mine penge på, at Fridolin (Tom Cruises Dr. William Harford) stille og roligt ville spadsere ud i *off-screen space*, mens kameraet i stedet ville gå på opdagelse med Albertine (Nicole Kidmans Alice Harford). Og det ville man vel næppe klandre ham?

Også Todd Haynes er udtalt Ophuls-aficionado, og netop modtagelsen af Haynes' melodrama *Far From Heaven* (2002) var endnu et symptomatisk eksempel på Ophuls' skyggetilværelse. Ved den kritiske reception af filmen i Danmark blev Douglas Sirks melodramaer (hovedsageligt *All That Heaven Allows* (1955) og *Imitation of Life* (1959)) med rette fremhævet som åbenlyse visuelle og narrative forbilleder, men ingen kommenterede – eller opdagede!? - at Haynes ord-for-ord lånte en scene fra Ophuls' *The Reckless Moment* (1949). I



Max Ophüls (1902-57).



Fig.1: Næsten samtlige Ophuls' film er baseret på romaner, noveller og teaterstykker, og selv om Ophuls arbejdede med i manuskriptudviklingen var det altid med professionelle manuskriptforfattere. De endelige film kan sjældent siges at "være tro mod det litterære forlæg" og bærer ej heller præg af romanoprindelse såsom fx Truffauts egen *Jules og Jim* (1962). En revurdering af manuskriptforfatterne Jean Aurenche og Pierre Bost samt hele den kvalitetstradition, som Truffaut forfægter, kunne have et passende pejlepunkt i værker instrueret af Max Ophuls.

en meningsmåling foretaget af *Time Out* har Todd Haynes sågar inkluderet *The Reckless Moment* blandt sine ti yndlingsfilm.

Sådan skal det måske være med Ophuls: overset af de fleste, beundret af de få. Max Ophuls' søn, den højt estimerede dokumentarfilmskaber Marcel Ophuls (bl.a. *The Sorrow and The Pity, Nicht schuldig?, Hôtel Terminus*), har drilsk udtalt, at én af attraktionerne ved hans fars film netop er, at de er ukendte og forbeholdt cineasterne, som dermed kan bryste sig af at være feinschmeckere.

Ophüls – Ophuls – Opuls – Ophuls – Oph(ü)ls

Det flygtige og det bevægelige er to nøgleord, som har knyttet sig til Ophuls' liv og film. Født i Saarbrücken i 1902 af jødiske forældre har Ophuls rod i et grænseområde, som har skiftet tilhørssted mellem Tyskland og Frankrig igennem historien. Mens grænserne rundt om Ophuls har flyttet sig, så har han af egen fremdrift ligeledes krydset mangt en grænse. Flygtigheden illustreres af den komplekse udvikling af dels Max's egne efternavne samt krediteringerne i de teaterstykker og film, som han medvirkede i. Før Ophuls gik til filmen havde han en enorm produktiv karriere ved teateret som både skuespiller og instruktør. I den sammenhæng tog han navneforandring fra Oppenheimer til Ophüls for ikke at misrøgte familien pga. af den underlødige beskæftigelse som skuespiller. I sin autobiografi *Spiel im Dasein* skriver han, hvorledes hans første kreditering nogensinde "Anden Officer.....Max Ophüls" fremkaldte voldsom hjertebanken (Ophuls, 62). Officerer skulle komme til at spille en stor rolle i Ophuls' fremtidige *oeuvre*, hvor militær stringens og æreskodeks danner en tilbagevendende modpol til det graciøse og amourøse (fig.2). Ligeledes skulle det vise sig, at Ophuls' første replik, "Åh, denne rytme!" (som han kiksede i sin første optræden), ville forgrene sig til den audiovisuelle stil, som hans film er blevet så berømte og berygtede for.

Ophuls' entre i filmindustrien blev som instruktørassistent for Anatole Litvak i *Nie Wieder Liebe* (1931), men han fik snart lejlighed til instruere sine egne film. Ophuls' tidlige tyske periode startede med novellefilmen *Dann schon lieber Lebertran* (1931) og sluttede fire spillefilm senere med Ophuls' første hovedværk - den antimilitaristiske kærlighedstragedie *Liebelei* (1932/1933). Det politiske klima umiddelbart efter ildspåsættelsen af den tyske Reichstag foranledigede Ophuls til at forlade landet. I denne midterperiode af sin karriere indspillede han tre film i Frankrig (samt et fransk re-make af *Liebelei*), *La signora de tutti* i Italien (1934) og *Komedie om Geld* (1936) i Holland. Under en rejse til Sovjetunionen i 1936 blev han sågar tilbudt en toårs kontrakt for at lave film der, men sagde fra.

Op mod anden verdenskrig fik han fodfæste i Frankrig og lavede fra 1936 til 1940 fem spillefilm, hvoraf *Sans leidemann* (1939) og *De Mayerling à Sarajevo* (1940) sædvanligvis regnes for de mest vellykkede. I 1938 tog han fransk statsborgerskab og droppede i den sammenhæng den tyskklingende umlaut i efternavnet og blev til Ophuls. Signifikansen af denne navneændring er omdiskuteret. Ophuls gør i sin biografi (skrevet umiddelbart efter Hitlers fald) en dyd ud af at undertone sit politiske engagement og sine nationale sympatier, så selv om Ophuls lod sig indskrive i den franske hær mod et *nazistisk* Tyskland, kan man ikke afvise muligheden for, at navneændringen blot skulle eliminere en - på fransk - overflødig stavemåde.

Tyskernes fremmarch under anden verdenskrig tvang Ophuls til at emigrere til USA i efteråret 1941. Han var en af de allersidste instruktører i emigrationsbølgen og ankom således på et tidspunkt, hvor store dele af det europæiske marked var utilgængeligt for de amerikanske produktionsselskaber. Nedgangen i produktionen ramte især sofistikerede kvalitetsfilm, som i høj grad var Ophuls' boldgade. Konsekvensen af det ugunstige marked og Ophuls' uheld med et par kuldsejlede projekter var, at han først efter krigen fik lejlighed til at instruere film i USA.



Fig.2

I løbet af en periode på ca. to år instruerede Ophuls til gengæld hele fire spillefilm: *The Exile* (1947), *Letter from an Unknown Woman* (1948), *Caught* (1949) og *The Reckless Moment* (1949). Lige så diskret som de personlige relationer ændrer sig i Ophuls' film, ligeså diskret har Ophuls' navn det med at gennemgå hårfine transformationer. Ved krediteringen i de amerikanske film vil man således opdage, at h'et er gledet ud af Ophuls. Filmene er lavet af en mand ved navn "Max Opuls". Der findes ikke en officiel forklaring på dette navneskift. "Opuls" klinger og glimter naturligvis af ædelsten - "opals" - men den sandsynlige forklaring er, at den amerikanske udtale af "Ophuls" med "h" lå for tæt op ad "awfuls". Der var naturligvis ingen grund til at forære kritiske ryster et sådant øgenavn.

Producer Walter Wangers Garbo-projekt *The Duchess of Langeais* bragte Ophuls tilbage til Europa i 1949 på en såkaldt *runaway production*. På det tidspunkt var Ophuls ikke klar over, at det skulle blive hans afsked med amerikansk filmproduktion. Men da både Garbo-projektet og en filmatisering af Rosamond Lehmanns *The Ballad and the Source* løb ud i sandet, svækkedes båndene til amerikansk filmproduktion, og han kom i stedet til at lave de fire film, som af mange kritikere anses for hans bedste, nemlig *La ronde* (1950), *Le plaisir* (1952), *Madame de...* (1953) og *Lola Montès* (1955). Ophuls' tilbagevenden til Frankrig bragte også h'et tilbage i krediteringerne. Mere overraskende er det, at den tyske umlaut på forunderlig vis er vendt tilbage i titelsekvensen af *Le plaisir*. Diskussioner om umlaut eller ej kan stadig få sindene i kog – ikke mindst hos sønnen Marcel Ophuls, der bestræber sig på at knytte sin far til Frankrig.

Only superficially superficial

De dekorative tekstskilte, som bl.a. indleder Ophuls' sene franske film giver næring til en kritik, der går på, at hans film er graciøse, kølige, dekorative, overfladiske; at Ophuls interesserer sig mere for kamerabevægelse end for karakterpsykologi, med andre ord at hans film er stil uden indhold. Kritikken er på én gang velanbragt og fejlplaceret. Velanbragt fordi Ophuls' film uvægerligt har fremprovokeret dikotomien stil/indhold, fejlplaceret fordi Ophuls' film langt fra er indholdsløse. Det som er karakteristisk for Ophuls er, at filmenes "indhold" netop formidles og problematiseres af stilen. I Ophuls' bedste film er anvendelsen af kamerabevægelse, rekvisitter, kulisser og sceneri konstant i meningsfuld interaktion med dialogen og spillet. Man kan tilmed sige, at Ophuls især i sine sene franske film har fundet det perfekte stilistiske udtryk til sine karakterer. Mange af dem skal jo *netop* fremstå som elegante, dekorative og overfladiske - Louise de... (Danielle Darrieux) er det ideelle eksempel.

I et interview Ophuls gav til Francois Truffaut og Jacques Rivette kort efter premieren på *Lola Montès*, fremhæver Ophuls attraktionsværdien ved et forlæg af Louise de Vilmorin *Histoire d'aimer* [da. ≈ Et spørgsmål om at elske], som han aldrig nåede at filmatisere:

JR/FT: It appears to be difficult to adapt

MO: No, no, easy. If I do it, you'll see why. Very easy!

JR/FT: *Histoire d'aimer* seems to be Louise de Vilmorin's lightest novel, but in fact it's the most serious.

MO: Exactly. Someone said to me: 'Listen, I can't believe it; this novel is appallingly banal', but it was just the same with *Lola Montes*: depth hiding behind banality.

(oversat i Willemen, 27)

Dybden i Ophuls' film ligger imidlertid ikke *bag* det banale, men rettere *i* det banale, eller som Charles Boyer siger i *Madame de...*: "...it's only superficially superficial". Så graciøse og elegante er mange af hans film iscenesat, at man næsten overser implikationerne af karakterernes ageren - og hvor grov Ophuls faktisk er. Kaster man eksempelvis et



The Reckless Moment. Husmor Lucia Harpers (Joan Bennett) forelskelse i afpresseren (James Mason) antydes mere end den udtrykkes. Sådant er det ofte i Ophuls' film – karakterer glider ind og ud af forelskelse så umærkeligt, at man næsten ikke opdager det.

Ud over den franske version af *Lola Montès*, findes der også en engelsk udgave samt en tysk, som for nyligt er blevet restaureret af Filmmuseet i München under ledelse af Stefan Drössler. Den 26. september 2003, kl. 20.00 i [Cinematket](#) holder Stefan Drössler et foredrag (på engelsk) om filmens tilblivelse.



Ophuls' har igennem sin karriere haft uhyre gavn af et frugtbart samarbejde med prominente fotografer som Eugene Schüfftan, Franz Planer, Lee Garmes og Christian Matras, kameraoperatøren Alain Douarinou og scenografer som Jean d'Eaubonne.

kynisk blik på en af Ophuls' mest fremragende film *Letter from an Unknown Woman*, så er det, groft sagt, en historie om et engangsknald (Lane, *Master of Ceremonies*). Det er netop en sådan oplevelse - hvad enten den er umiddelbar eller retrospektiv - af et tvetydigt udtryk i Ophuls' film, som uvægerligt fremkalder diskrepansen mellem stil og "indhold".

Cirkularitet, rotationer og spiraler

Når man læser diverse kritiske udredninger om Ophuls, får man indtrykket af, at der er noget homogent over Ophuls, noget som er Ophulsiansk. Det er for så vidt rigtigt, for der er bestemte organisationsprincipper og mønstre, der går igen i enkelte indstillinger og scener såvel som i filmene som helhed. Det mest gennemgående organisationsprincip i Ophuls' film er cirkularitet, som han arbejder med på adskillige niveauer. I *La ronde* og *Madame de...* er det intet mindre end det overordnede narrative princip, og cirkularitet er naturligvis også knyttet til anvendelsen af flashback-strukturer i *La signora* og *Letter from an Unknown Woman*. Cirklen integreres ligeledes i kulisserne og rekvisitterne – cirkusmanegen i *Lola Montès*, karrusellen i *La ronde*, ceremonimesterens hjul i *Komedie om Geld*, hjulene på Almas (Tatiana Pavlova) kørestol som fører hende i døden i *La signora* osv. Desuden er der repetitionsfigurer i musikken, ligesom der er repetitioner - eller rettere næsten-repetitioner - i den visuelle iscenesættelse og i dialogen: én kamerabevægelse, der næsten er identisk med en tidligere, én vending der næsten er identisk med en tidligere osv. Allerede her ser man, hvordan Ophuls' formeligt twister cirklen og i stedet gør den spiralsnoet akkurat som det utal af spiralfornede trappeopgange, der er at finde i hans film. Vi ser eller hører det samme som tidligere, men på et andet niveau i fortællingen. Det er netop én af de nuancerede forskelle på *La ronde*, hvis kærlighedskarrusel (fig.3) er emblemet på et narrativ, der vitterligt er cirkulært, og *Madame de...*, hvis narrative progression rettere er spiralsnoet (fig).

Rotation er fællesnævneren, og rotationer er at finde overalt i Ophuls' film: Der er rotation i soveværelserne, når elskere og ægtefæller skifter plads, og der er rotation i Wiener-valsens; Ophuls' karakterer drejer og snurrer om sig selv og mister kontrollen - nogle forelsker sig under valsen (fx *Madame de*), andre bliver svimle eller besvimer (*La signora*, *Le plaisir*). Selv i indstillinger hvor karakterer og kamera er stillestående, kan man i kompositionen finde *axial* eller *rotational symmetry**, og Ophuls bryder sågar 180 graders reglen for at opnå en rotationseffekt i redigeringen (fig.4).



Madame de... : Baghjulene på Louise de... og Donatis (Vittorio de Sica) droscher kolliderer. Mens kuskene skændes, veksler de ord for første gang. Under denne dialog krydses blikretningen 11 gange i træk. De to karakterer drejer sig altså om samme akse i et amourøst kredsløb. At se klippene er en anelse desorienterende, og ja, det har netop en svimlende effekt: som tilskuer føler man sig fanget ind i rotationen. Bevæg cursoren hen over billederne for at se rotationseffekten.



Fig.3



Fig.4



* Om forskellige former for symmetri, se Louis Thonsgaards artikel "Symmetry - the Forbidden Fruit of Picture Composition in Film" in *p.o.v.* no. 15.

I denne scene fra *Caught* krydses blikretningen 6 gange i træk, men effekten er lige modsat. Dybdekompositionen fremhæver distancen mellem Ohlrig (Robert Ryan) og Leonora (Barbara Bel Geddes). Rotationseffekten er der endnu engang, men denne gang er det ikke et amourøst kredsløb, karaktererne befinder sig i, men en ond cirkel. Bevæg cursoren hen over billederne for at se rotationseffekten.

Cirkularitet, rotation og spiralbevægelser er ikke kun formelle og tomme iscenesættelsesstrategier. Det er eksistentielle løbebaner, som Ophuls' karakterer bevæger sig i. Deres forelskelse, nydelse, beruselse, lidelse og skæbne bevæger sig i disse baner. Iscenesættelsesmønstrene former karakterernes skæbne, og netop da smelter stil og "indhold" sammen i Ophuls' film. Fornemmelsen af et eksistentielt tomrum kommer af formodningen om, at karakterernes udvikling er forudbestemt – et indtryk som forstærkes af Ophuls' adskillige *meneurs de jeu*: ceremonimestre som opererer uden for, i udkanten af, eller i fiktionens verden. Ofte præsenterer og styrer de filmens historie. *La rondes* ceremonimester (Anton Walbrook) klipper sågar filmen i censurens navn, da en af scenerne bliver for hede – en diskret reference til Ophuls' erfaringer i de amerikanske studier umiddelbart forud for filmen.

Kameraet i bevægelse

Det berigende og komplekse ved Ophuls' film findes i de små variationer, han kører over et bestemt organisationsprincip. Det er især vigtigt at være opmærksom på denne individuelle drejning af tilsyneladende identiske iscenesættelser, når man beskæftiger sig med Ophuls' varemærke: hans iscenesættelse af kamerabevægelse. Som Robin Wood giver udtryk for, tildeles kamerabevægelse stor signifikans i den kritiske diskurs om Ophuls: "It has become commonplace that to discuss Ophuls is to discuss the meaning of his tracking shots" (Woods, *Personal Views*, 117). Robin Wood gør selv et yderst nobelt forsøg på at sammenfatte betydningen af Ophuls' kamerabilitet ved at analysere koordinationen af karakter- og kamerabevægelse og sammenligne denne praksis med Otto Premingers, Alfred Hitchcocks og Jean Renoirs.

Ifølge Wood er Renoirs kamerabevægelse kendetegnet ved, at den er underlagt karakterbevægelse. Hitchcocks kamerabevægelse er ifølge Wood karakteriseret ved fokalisering. Via sine bevægelige point-of-view-indstillinger forener han karakterens og kameraets blik med tilskuerens. Premingers kamera derimod holder sig på distance af sine karakterer. Det bevæger sig for at *betragte* karaktererne snarere end for at *implicere* os i deres oplevelse af den fiktioniserede verden. Det samme kan man sige om Ophuls' kamera, men Premingers kamera bevæger sig anderledes i forhold til forgrundsplacerede objekter. Når kameraet bevæges bag en stoleryg i en Preminger-film er det for at skabe dybde og afstand. Derimod har kameraets bevægelse bag forgrunds- og baggrundsplacerede ornamenten i en Ophuls-film en musikalsk karakter. Woods foreslår, at der i Ophuls' film er en perfekt balance mellem karakter- og kamerabevægelse. Hans karakterer er i konstant bevægelse, men deres bevægelser foregribes samtidig af kameraets bevægelse. Dermed er de netop "fanget i bevægelse" (Wood, *Personal Views*, 124-32).

Hvis man skulle udbygge Woods kommentarer, ville jeg tilføje, at Ophuls' rytmiske eller musikalske kamerabevægelser har en dobbelt fascinationsværdi: de appellerer til synsfornøjelse samtidig med, at kameraets bevægelse bag buskadser, igennem vægge, bag hegn, lypæle, andre objekter og karakterer, har et delikat voyeuristisk skær. Ophuls' kamera er høfligt lurende uden at være snagende eller interrogativt (fig.5 og 6). Eller som cheffotografen Lee Garmes har udtalt i et interview: "... I think he's the only director I've ever worked with who had this technique of making the camera seem to be stealing a glance at the characters" og lidt senere i interviewet "you got the feeling the camera was eavesdropping." (Higham, Greenberg, *North Light*)

Trods Robin Woods frugtbare distinktion mellem Otto Premingers, Alfred Hitchcocks, Jean Renoirs og Max Ophuls' anvendelser af



For- og baggrundsobjekterne, som Ophuls' kameraet passerer, er ikke altid blot ornamentering. Bemærk hvorledes Baron von Eggersdorf passerer skulpturen af en brønde løve på vej ned af hovedtrappen i *Liebelei* efter at være blevet informeret om de verserende rygter om baronessen og Fritz's affære. Uden at klippe opnår Ophuls qua kamerabevægelse og billedkomposition en Eisenstein'sk modstilling af karakter og rekvisit. Ophuls visualiserer ikke blot, at baronen er rasende, men også at raseriet netop er undertrykt. Som John Gibbs' skriver i *Mise-en-scène – Film Style and Interpretation* (anmeldt [andetsteds](#) i 16:9) er melodramaet ofte karakteriseret ved, at kulisser og rekvisitter udtrykker det, som karaktererne ikke må eller formår.



Fig.5

kamerabevægelse, så er der ikke én type af Ophulsianske kamerabevægelser, men flere. Hvis vi for et øjeblik begrænser os til Ophuls anvendelse af cirkulære kamerabevægelser, bliver nogle af disse nuancerede forskelle tydeligere. I *La signora* visualiserer en 360 graders swish-panorering Gabi Doriots (Isa Miranda) svimmelhed – vel at bemærke uden at antage hendes synspunkt. I *La tendre ennemie* (1936) anvendes en næsten identisk 360 graders swish-panorering til at visualisere ægtemandens (Georges Vitray) svimmelhed, men i dette tilfælde kommer karakteren sig ikke. Dermed visualiserer kameraet en svigtende bevidstheds sidste flakkende billeder, før en blodprop sender ham i døden. På dansegulvet i Le Masque-episoden af *Le plaisir* roterer kameraet fra midten af dansegulvet ligeledes ca. 360 grader, men her åbner kameraet gradvist rummet og indtager de dansende par, ja kameraet bliver nærmest en lystig deltager i dansen. Mens disse to begge er centrifugale bevægelser, så anvender Ophuls også centripetale bevægelser, hvor kameraet ikke skuer ud af, men ind af. Tidligt i *Lola Montès* cirkler kameraet sammen med ceremonimesteren (Peter Ustinov) hele vejen rundt om Lola (Martine Carol), mens hun sidder midt i cirkusmanegen. Kameraet og ceremonimesteren slutter i fælles front en kreds om hende. Der etableres dermed en privatsfære midt i manegen, som ellers er til offentligt skue. Men samtidig isoleres og indesluttet Lola. Man kan naturligvis anføre, at kameraet blot slår endnu en ring om hende, da hun allerede er indrammet af manegen, men at det cirkulære kamera netop skaber et andet rum, ser og hører vi qua den private kommunikation, som Lola og Ustinov ("The Ringmaster") har i løbet af seancen - en samtale som er adskilt fra Ustinovs dialog med publikum. Ophuls' 360 graders kamerabevægelser øjensynliggør således, hvordan en bestemt iscenesættelsesfigur anvendes til vidt forskellige formål.

Sidste bemærkninger

I Ophuls' tilfælde er der et bemærkelsesværdigt sammenfald af biografiske detaljer og filmisk udtryk. Om sin farefulde færd med familien fra Schweiz til Marseilles og videre til USA i 1941, har Ophuls skrevet, at han "kom han igennem problemerne med lethed og med en atlets rutine." (*Spiel im Dasein*, 220). Man kan naturligvis have Ophuls mistænkt for at ville læse sine films graciøse kvaliteter tilbage på sine egen færden, for akkurat som Ophuls har krydset adskillige grænser igennem sit liv og sin karriere, således er også hans visuelle stil karakteriseret ved et grænseoverskridende kamera; et kamera, som vittterligt glider igennem vægge med en lethed og ynde, der bevirker, at man næppe bemærker umuligheden i bevægelsen (fx i *La signora*, *Caught*, *La ronde*).

Og ligesom Ophuls' navn og opholdssted har gennemgået en cirkulær bevægelse, således bevæger Ophuls' film og karakterer sig også cirkulært. Men analogien skal ikke drives for vidt. Hverken cirkularitet, rotation eller spiralfiguren kan forklare alt i Ophuls' værk. Og selv når han bruger de samme figurer og iscenesættelsesmønstre, kan man ikke på forhånd vide, om man er havnet i en ond cirkel eller på kærlighedskarrusellen.

Max Ophuls døde 25. marts 1957 i Hamborg, 54 år gammel.



Fig.6

Faktaboks

Om Ophuls' amerikanske karriere, se Lutz Bachers *Max Ophuls in the Hollywood Studios* (Rutgers UP: New Brunswick, NJ, 1996). Bogen har et produktionshistorisk udgangspunkt og belyser eksempelvis, hvordan Ophuls' amerikanske film kunne have haft mere af den visuelle rytme, som karakteriserer de sene franske film, hvis ikke studierne havde modarbejdet hans anvendelse af lange rytmiske kamerabevægelser.

Lutz Bachers bog om lange mobile indstillinger, *The Mobile Mise-en-Scene* (Arno Press: New York, 1978) rummer ligeledes gode afsnit om Ophuls.

Autobiografien *Spiel im Dasein* (Henry Goverts Verlag: Stuttgart, 1959) og Helmut Aspers biografi *Max Ophüls. Eine Biographie* (Bertz: 1998) er mig bekendt ikke oversat fra tysk, men der findes også en udmærket biografisk sketch i Susan Whites *The Cinema of Max Ophuls – Magisterial Vision and the Figure of Woman* (Columbia UP: New York 1995). Whites bog er desuden ét af hovedværkerne om Ophuls' film – ikke mindst om Ophuls' portrættering af kvinder.

Robin Wood har skrevet et par glimrende kapitler om Ophuls og især om *Letter from an Unknown Woman*. Se bl.a. "Ewig hin der liebe Glück" i *Personal Views* (Gordon Fraser: London, 1976) og "Letter from an Unknown Woman: The Double Narrative" i *Sexual Politics and Narrative Film* (Columbia UP: New York, 1998).

Alan Larson Williams' bog *Max Ophuls and the Cinema of Desire* (Arno Press: New York, 1980) diskuterer bl.a. Ophuls i forhold til stil- og auteurbegrebet.

Paul Willemen har redigeret *Ophuls* (BFI: London, 1978) - en kort bog som indeholder tekster af og om Ophuls. Der er en engelsk oversættelse af Ophuls' essay "Die Lust am Sehen"/"The Pleasure of Seeing", et interview med instruktøren udført af Truffaut og Rivette, samt en transkribering og oversættelse af radioimprovisationen "Thoughts on Film".

Der er adskillige glimrende artikler om Ophuls og hans film. V.F. Perkins har skrevet nogle af de bedste og har vel den uofficielle verdensrekord i artikler om *Letter from an Unknown Woman*. Hans nyeste: "Same Tune Again – Repetition and Framing in *Letter from an Unknown Woman*" kan man læse i denne udgave af 16:9.

Sommer-udgaven af *Film Comment* i 1971 (vol. 7, no.2) fokuserer på tre mise-en-scene-mestre, heriblandt Ophuls. Andrew Sarris har skrevet flere artikler om Ophuls, bl.a. i ovennævnte udgave af *Film Comment*. Jeg kan især anbefale hans artikel om *La signora de tutti* (*Film Comment*, vol. 10, no. 6, nov./dec. 1974). *Movie no. 36* fokuserer på melodrama og Ophuls.

Den franske Ophuls-forskning er jeg ikke så hjemmevant i, men jeg kan i hvert fald referere til en dobbeltudgave af 1895 om Ophuls (no. 34/35, oktober 2001).

Endelig har Anthony Lane i forbindelse med 100-året for Ophuls' fødsel skrevet en glimrende *hommage* i *The New Yorker*. "Master of Ceremonies – the Films of Max Ophuls".

Interview med Lee Garmes i Charles Higham og Joel Greenberg: *North Light and Cigarette Bulb – Conversations with Cameramen*, in *Sight and Sound*, vol. 36, no. 4 (Efterår 1961).

Tag Gallaghers provokerende, men nytænkende artikel om Ophuls' filmkunst: "Max Ophuls: A New Art - But Who Notices?" findes på nettet, trykt af såvel *Film International* som *Senses of Cinema*: www.filminternational.com

For flere detaljer om de mange kapitler i Lola Montès'/Montez's produktion og "post"-produktion se slutningen af Gallaghers artikel *A New Art* eller få hele historien (på tysk) i Martina Müller og Werner Dütsch: *Lola Montez: Eine Filmgeschichte* (Cinémathèque Municipale de Luxembourg & Verlag der Buchhandlung Walther König: Köln, 2002) www.buchhandlung-walther-koenig.de.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

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

16:9, september 2003, 1. årgang, nummer 3

6

En scenes anatomi: *Verden iscenesat*

Om perspektiv hos og mellem Akira Kurosawa og Piet Mondrian

af [THOMAS LIND LAURSEN](#)

Kurosawa må have elsket Mondrians malerier; det slog mig, da jeg for nogen tid siden genså Yojimbo (1961). Det forekom mig pludselig, at der er en markant lighed mellem den måde, hvorpå denne japanske instruktør og den hollandske kunstmaler hver især anvender sit medie.

Se for eksempel på et billede som det nedenfor gengivne.



Anvendelsen af en telefotolinse sikrer, at alt i billedet står skarpt: såvel forgrund, mellemgrund og baggrund. Men den ekstreme dybdeskarphed afstedkommer i dette tilfælde ikke en større grad af realisme, hvilket ellers er et af de karakteristika, der for den franske filmtæoretiker Andre Bazin kendetegner den lange, dybdeskarpe indstilling. Tværtimod gør den billedet fladt og kunstigt. Som det følgende skal vise, passer betegnelsen antiideologisk (et andet af Bazins karakteristika) imidlertid heller ikke på billedet.

Kurosawa-eksperten Donald Richie har påpeget, hvordan Kurosawa i samarbejde med fotografen Kazuo Miyagawa arbejder med en stilistisk strategi, der giver *Yojimbo*s visuelle udtryk en særlig karakter af konstruerethed. Denne effekt afstedkommes bl.a. ved hjælp af perfekt afbalancerede kompositioner, der kun sjældent er symmetriske, men i stedet ofte er bygget op omkring markante, men yderligt placerede objekter eller personer, der er belyst sådan, at de står mørkt eller kun delvist belyst frem i forhold til en relativt velbelyst baggrund.

Beskuerens opmærksomhed ledes på denne måde mod to planer, der skriftvist må tages i betragtning [Figur 1 - 8]. Desuden arbejdes der med et usædvanligt dybt fokus, der udjævner perspektivet og bringer det meget fjerne og det helt nære i et klart visuelt tilhørsforhold – sådan som det netop er tilfældet med det ovenstående billede. Også her ses altså en insisteren på filmmediets todimensionale udtryk. Endelig er der relativt få diagonale kameravinkler i filmen. Der optages oftest retvinklet på gadens huse eller ret ned langs gaden, således at kameraarbejde og komposition udgør en ensformig geometri, der i øvrigt gentagne gange anvendes til at spejle (og dermed trivialisere) historiens rivaliserende bander [Fig. 9 - 12]. Kurosawa understreger i forlængelse heraf det frontale aspekt ved sine kompositioner ved at lade markant stiliserede og teatraliske eller balletlignende bevægelser udspille sig foran kameraet – ofte efter at personerne er trådt ind fra billedets side, som kom de ind på en scene [Fig. 13 - 15]. Sammenfattende må



Yojimbo (1961).



Fig. 01.



Fig. 02.



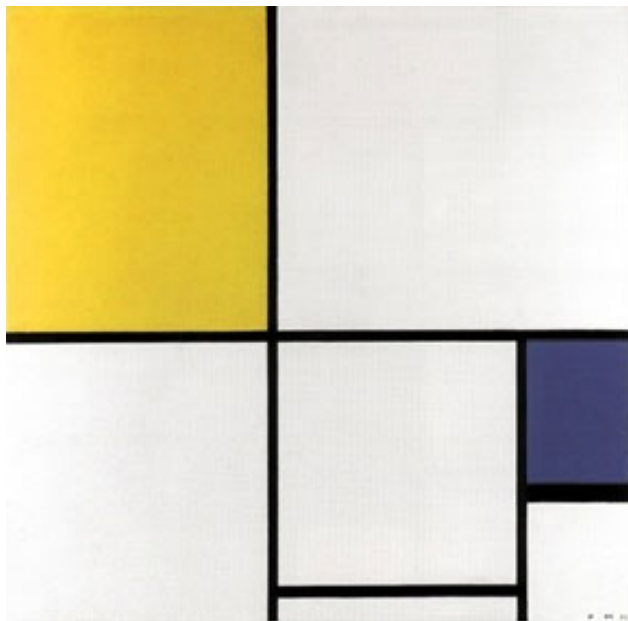
Fig. 03.



Fig. 04.

filmens visuelle udtryk karakteriseres som kantet og kunstigt.

Og se så Piet Mondrians maleri. Eksempelvis som her *Komposition med gult og blåt* fra 1932.



Billedkompositionen er umiddelbart præget af uligevægt. Den gule farve synes at dominere billedet: Den ligger først for i vor vanlige læseretning, den fylder mest på lærredet, og den er en forgrundsfarve. Det blå felt, som dernæst påkalder sig opmærksomhed, forekommer yderligt placeret og er af ret begrænset omfang set i forhold til det gule. Desuden er blå en baggrundsfarve; hvilket bevirker, at feltet så at sige trækker sig væk fra billedets beskuer, mens det gule felt derimod trækker frem. Først når man hæfter sig ved den exceptionelt brede, sorte kontur vandret under det blå felt, og man dernæst lader blikket hvile på den tilsvarende kontur under det hvide felt til venstre for det blå, opstår der en stabilitet i billedet – der imidlertid ikke kan opretholdes, da den gule farve igen får billedet til at kæntre, således at hele processen begynder forfra. Det er i selve den dynamiske, receptive bevægelse, som kompositionen afstedkommer, at balancen findes. Den kan derfor ikke fastholdes, men må genetableres igen og igen.

Vendes blikket nu atter mod billedet hos Kurosawa, ses samme strategi udfoldet her. Mondrians hvide kvadrat svarer til billedets mellemgrund. Og det får som vist karakter af et rum til kontemplation. Men som Mondrians henholdsvis påtrængende og fortrækkende farver vrider beskueren ud af det hvide felts umiddelbare stabilitet, påkalder den ligeledes alarmerende forgrund og baggrund i Kurosawas komposition, at vi som seere ikke kan finde ro i billedet.

Nu er billedet imidlertid ikke typisk for filmen, hvis kompositioner, som jeg (i forlængelse af Richie) tidligere har påpeget, primært arbejder i to frem for tre planer – altså uden den omtalte mellemgrund. Det understreger imidlertid blot, at det som hos Mondrian er i selve den dynamisk billedlæsende bevægelse, at beskuerens kontemplative rum opstår. Hvor trangt rummet end forekommer at være, afviser hverken billedet hos Mondrian eller hos Kurosawa sin beskuer. I stedet inddrages man, idet man så at sige fanges mellem billedernes to lag – til tider i en egentlig mellemgrund, andre gange i en dynamisk repetitiv billedperception.

Piet Mondrians ærinde er at anskueliggøre universets dynamiske harmoni, der som et essentielt princip ligger bag alle tilsynelukkende strukturer. Æstetikken er med andre ord etisk. Mondrian vil, at den harmoni, han kalder "den højeste orden", i og med den sanselige balance hos beskueren skal udvirke en indre, åndelig harmoni, der hermed kan brede sig ud i samfundet. Mellem billedet og verden



Fig. 05.



Fig. 06.



Fig. 07.



Fig. 08.



Fig. 09.



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.

kommunikeres således en særlig "universalitet". Sin dagsorden kalder Mondrian Neoplasticisme, og det står ifølge ham selv for retfærdighed, "fordi den ligeværdige gyldighed, der kendetegner billedkompositionens plastiske midler, demonstrerer, at det trods forskelle er muligt for hver enkelt at have den samme værdi som andre". Således arbejder Mondrian for et samfund, hvor folk er forskellige, men ligestillede. Maleriet er for Mondrian en spirituel og filosofisk aktivitet. Og perspektivet er i mere end én forstand inspireret af traditionel japansk malerkunst, hvor billedperspektiv i en buddhistisk tilstræbelse anskues spirituelt frem for empirisk. Figurer i forgrund og baggrund gengives derfor med samme faste kontur og ligeværdig størrelse. Man ser så at sige ikke med øjet, men med ånden [Fig. 16 - 17 - klik på disse to billeder for en større gengivelse].

I modsætning hertil er tematikken i Kurosawas værker (med undtagelse af *Røds kæge* (1965)) imidlertid ikke spirituel (hvilket sikkert udgør en del af forklaringen på, hvorfor han har haft problemer med at blive fuldt ud accepteret hos japansk publikum). Men hvorfor lægger han sig da alligevel tilsyneladende i forlængelse af samme buddhistiske maletradition?

"All the world's a stage", står der et sted hos Shakespeare – med hvem Kurosawa på mange måder er kunstnerisk beslægtet. Også hos ham er verden lig en scene; og alle spiller en rolle. I og med sine tydeligt konstruerede kompositioner foretager Kurosawa en markant anskuelig- og overskueliggørelse af den verden, hvori filmens historie udspiller sig. Og skulle man sige noget om selve handling i *Yojimbo*, så kunne man jo passende påpege, at filmen omhandler en mand, der så at sige gennemskuer og omformer sin verden. Han stiller sig netop imellem byens to rivaliserende bander og spiller dem – gennem en række sindrige iscenesættelser – op mod hinanden indtil begge er udslettede. Så om end den æstetisering af volden, der kommer til udtryk i *Yojimbo* (og den selvstændige fortsættelse, *Sanjuro*) er ualmindelig for Kurosawa, er det henblik med hvilket helten Sanjuro i disse historier anvender volden imidlertid typisk – nemlig det at gøre en forskel i en forstyrret og frygtindgydende verden. I den forbindelse kan det passende nævnes, at *Yojimbo* af Stephen Prince er blevet udlagt som Kurosawas kommentar til en i samtiden tilspidset og tilsyneladende uløselig situation, hvor befolkningen følte sig fanget mellem rivaliserende grupper af japanske gangstere.

Kurosawa anvender ikke de omtalte billedkompositioner i et spirituelt øjemed. Hans sigte er snarere humanistisk (og heri ligger en væsentlig lighed med Shakespeare, af hvis dramaer han da også har filmatiseret flere). De dybdeskarpe kompositioner udgør en art demokratiserede billeder. Sådant opfatter i øvrigt også den førnævnte teoretiker Andre Bazin det dybe fokus. Han taler i denne forbindelse om, at tilskueren frisættes til egenrådigt at vælge, hvad han/hun vil fokusere på inden for billedet. Men det er, som jeg har søgt at vise i det foregående, netop ikke tilfældet med Kurosawas billeder. Her er ingen kontemplativ ro for beskueren, der i stedet kastes rundt mellem billedets planer.

Demokratiseringen sikres i stedet i kraft af den visuelle ligevægtning, de optrædende elementer i billedet tildeles. Som hos Mondrian insisteres der i og med Kurosawas billeder på en "ligeværdig gyldighed, der [...] demonstrerer, at det trods forskelle er muligt for hver enkelt at have den samme værdi som andre". Beskueren bringes til at forstå, at de enkelte elementer kun opnår en betydning set i forhold til hinanden. I den dynamiske tilegnelse af billedet opstår en verden af betydninger. Alle elementerne er derfor vigtige; alle spiller en rolle – og det vel at mærke såvel i filmens gengivne verden som i den verden, hvori seeren beskuer filmen. Beskuerens rolle er først og fremmest receptiv og dermed betydningsskabende, siden kontemplativ og vurderende. Den humanisme, som Kurosawas historier og billeder bliver udtryk for, udgør en dynamisk indstilling til tilværelsen. Såvel æstetisk som etisk stagnation må for alt i verden undgås.

* * *

Da jeg havde tænkt denne tanke til ende, og filmen for længst var



Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16: *Genre Scene of the Twelve Months*. Japan, 16. århundrede (klik for forstørrelse).



Fig. 17: *Maple Viewers* (udsnit) af Kano Hideyori. Japan, 16. århundrede (klik for forstørrelse).

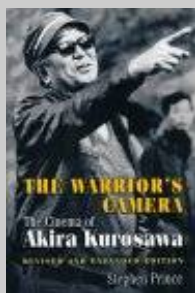
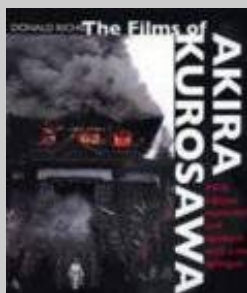
spillet færdig, satte jeg mig for at undersøge, om der var belæg for at Akira Kurosawa ligefrem var direkte inspireret af Piet Mondrian. Efter et nytteløst forsøg på at finde malerens navn i indekset hos de to Kurosawa-eksperter Stephen Prince og Donald Richie måtte jeg fortsætte min søgen ud på nettet. Og her fandt jeg til min overraskelse (og lige store fornøjelse), at Amazon.com responderede på min søgning (lydende på de to kunstnernavne) med en side, der oplyste mig om en videoudgivelse af et portræt af *Piet Mondrian: Mister Boogie Woogie* fra 1996 – instrueret af en Akira Kurosawa. På ingen af de sites, der er helliget den japanske instruktør kunne jeg imidlertid finde oplysninger, der verificerede, at han i sine sidste leveår skulle have skabt et sådant værk. Måske fordi de kun oplister fiktionsfilm, måske fordi videoen jo må være udkommet posthumt, måske fordi det ikke er den samme Akira Kurosawa, der er tale om? Hvem ved? At de to kunstnere i deres bestræbelser og udtryk på en vis måde var beslægtede, er, hvad jeg med denne artikel har søgt at sandsynliggøre.

Faktaboks

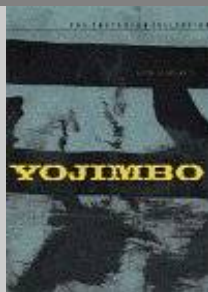
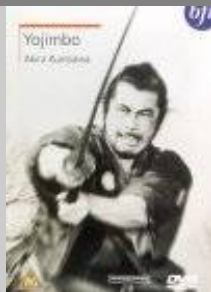
Der er skrevet mangt og meget om Kurosawas film. Navnlig to vægtige værker skal nævnes i denne forbindelse. Det ene er Donald Richies fremragende *The Films of Akira Kurosawa*, som enhver filminteresseret bør have stående – om man så kan lide instruktøren eller ej. Grundigt og detaljeret gennemgås samtlige af hans spillefilm såvel tematisk som stilistisk, og afslutningsvis konkluderes på begge dele.

Den anden er Stephen Princes indsigtsfulde *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, der med centrale nedslag i Kurosawas produktion (i modsætning til Richies bog, der, som titlen siger, ser på *the Films of*) går ind og ser mere overordnet på *the Cinema of* Kurosawa. Perspektiverne er m.a.o. bredere og behandlingen knap så slavisk som hos Richie.

Desuden skal det nævnes, at Kurosawa selv har udgivet bogen *Something Like an Autobiography*, der skildrer hans liv og levned frem til 1950.



Yojimbo er indenfor de seneste år udkommet i to glimrende dvd-udgaver. Den ene på *bfi* (Region 2) med kommentatorspor af filmhistoriker Philip Kemp. Den anden på *Criterion Collection* (Region 1). Desuden købte den århusianske biograf [Øst for Paradis](#) i 2001 en nyrestaureret og nyoversat udgave af filmen, der kan bestilles til biografforevisninger landet over.



Yojimbo blev i 1964 genindspillet som westernfilmen *A Fistfull of Dollars* af Sergio Leone med Clint Eastwood i hovedrollen og i 1996 som gangsterfilmen *Last Man Standing* af Walter Hill med Bruce Willis som den centrale hovedrolleindehaver. Begge film kan købes på dvd.

Gooding, Mel: *Den abstrakte kunst* (København: Kunstbogklubben, 2001), oversat af Torben Christiansen.

Prince, Stephen: *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa* (Princeton: Princeton University Press, 1999/1991) Revideret udgave.

Richie; Donald: *The Films of Akira Kurosawa* (Berkeley: University of California Press, 1996/1965) Revideret udgave.

Wegener, Vibeke: *Veje ind i billedet. Maleriets sprog* (København: Dansk Lærereforening, 2001).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

[forrige side](#) | [næste side](#)

16:9, september 2003, 1. årgang, nummer 3

7

Die DDR lebt weiter!

Film Anmeldelse. *Good bye, Lenin* (2003). Instruktion: Wolfgang Becker.

Af [DORTE SCHMIDT-JØRGENSEN](#)

Wolfgang Becker bygger i sin seneste berlinerfilm bro mellem fortid og nutid, DDR og BRD – fremtiden går fortrøstningsfuldt i møde. Feel-good-filmen *Good bye, Lenin* har gået sin sejrsgang gennem det genforenede Tyskland, nabolandene Schweiz og Østrig og har nu ramt de danske biografer (kun) syv måneder efter sin premiere.

"Det DDR jeg skabte, var det DDR, jeg ønskede havde været". Nogenlunde sådan ræsonnerer hovedpersonen og fortælleren, Alexander Kerner (herefter Alex), mod slutningen af *Good bye, Lenin*. Alex har da gennem sommeren 1990 genopbygget og vedligeholdt DDR inden for sit hjemms fire vægge. Filmens slogan er "Die DDR lebt weiter auf 79 qm". Trekvart år efter murens fald virker et sådant projekt besynderligt, men Alex' motiv er (som meget andet i filmen) rørende.

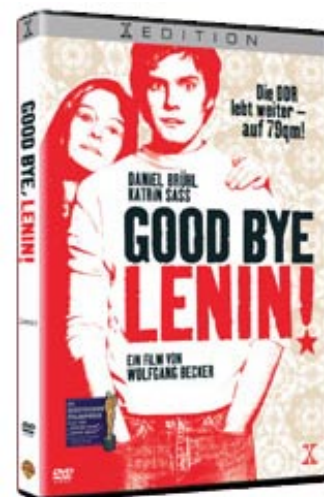
Historien

I oktober 1989 er Alex på gaden for at demonstrere mod DDR. Her ser hans mor, der er glødende DDR-tilhænger og på vej til 'pamperfest' i parlamentsbygningen, ham i kamp med politiet - og hun falder om på gaden med hjertestop. Otte lange måneder ligger hun i koma, mens muren falder, alting forandres og hendes to børn får nye kærestes og jobs hos hhv. et parabolfirma og Burger King! Da moderen atter vågner, er hun skrøbelig, og Alex ønsker hende hjem i familiens lejlighed, for at beskytte hende mod den nye virkelighed – at den 'antifaschistischer Schutzwall' er væk... Moderens soveværelse genskabes i bedste DDR-stil, den gamle ossie-mode findes frem, og jagten går ind på autentiske østtyske drueagurker, aviser og dårlig erstatoms kaffe. Alt sammen emblemer på den forsvundne østtyske dagligdag og nødvendige for at moderen ikke aner uråd. I den henseende er *Good bye, Lenin* nærmest et katalog over DDR-rekvisitter og -hverdagsliv. På filmens hjemmeside finder man da også en ordbog over 'Ostbegriffe' forklaret for vesterlændinge – en god nøgle, hvis man vil bruge filmen til kulturstudier. Det egner den sig uægtelig godt til.

Det er ikke et nemt projekt, Alex kaster sig ud i. Moderen, Christiane, kan fra sit sengeleje høre overboen tænde for ZDF, hendes perfekt iscenesatte fødselsdag bliver nær spoleret af et oversize reklamebanner for Coca Cola, og luftskibe med reklamer for cigaretmærket West (!) flyver rundt mellem boligblokkene. Men Alex kæmper bravt, og han gør det som før antydte af kærlighed (..at han må siges at være 'medskyldig' i moderens hjerteanfald gør selvfølgelig ikke motivationen mindre). Den ene hvide løgn tager den næste, men at dette spind af bortforklaringer og røgslør er problematisk, devaluerer dog ikke det elementært rørende og 'renhjertede' i hans engagement.

Afsløring og erkendelse

Mod slutningen ser vi kort Alex' kæreste, Lara, fortælle moderen sandheden, og i de efterfølgende scener, hvor Alex fortsat anstrenger sig for at opretholde DDR-illusionen, er vi vidner til moderens blik på den ihærdigt lyvende søn. Hun ved besked, men han ved ikke, at hun



Good bye, Lenin (2003).



ved. Hendes blik røber ikke misbilligelse eller undren, men ømhed. Hun elsker ham for hans løgne, hans bestræbelser på at holde hende lykkelig og i live.

På samme tidspunkt bliver Alex bevidst om, at han selv har lært noget af løgneren. Som det indledende citat fortæller, konstruerer han et bedre og mere positivt DDR – det, han gerne selv ville have levet i. Nok skaber han en falsk virkelighed, men han gør det ved at (gen)finde fortidens potentiale. Herefter kan han gå fremtiden i møde på fastere grund under fødderne. Rigere på historisk bevidsthed og identitet.

Når *Good Bye Lenin* ikke bliver excessiv sentimental i scener, som den just beskrevne, skyldes det afdæmpede filmiske virkemidler, et humoristisk og veldrejet manus samt et godt skuespillerensemble. Særligt Daniel Brühl (Alex) og Katrin Sass (moderen) brænder igennem og er troværdige, men også Maria Simon, der spiller søsteren Ariane er god både som ossie og wessie. Hun kan i øvrigt også ses i Hans-Christian Schmidts nye *Lichter* (2003).

Humor og alvor

Good bye Lenin er (med få undtagelser) ikke bemærkelsesværdig i billedæstetisk henseende, men den er interessant i sin sammensætning af 'fiktive' og 'autentiske' billeder. Vi har dels filmens egne billeder. Filmens nutid (1989/90); enkelte scener fra 1978, hvor faderen er afhoppet til Vestberlin; og falmende småfilmoptagelser fra sommerhuset, da Alex og Ariane er børn. Dels bruger filmen en mængde autentisk materiale: Gamle aktualitetsudsendelser og nyhedsklip fra DDRs statslige TV; velkendte billeder fra tiden omkring murens fald; og børneprogrammet *Der Sandmann*.

De autentiske billeders integration i filmen er primært motiveret af, at den sengeliggende Christiane gerne vil se TV. Da Alex jo ikke bare kan tænde for apparatet uden at blive afsløret, optager og redigerer han sammen med kollegaen Denis (Florian Lukas) falske nyhedsudsendelser, der til forveksling ligner DDR-tidens 'Aktuelle Kamera'. I disse bruger Alex og Denis de autentiske billeder, der dog sættes ind i noget alternative sammenhænge. Et humoristisk eksempel er, da moderen har været nede på gaden og der, til sin forbavselse, mødt en tilflytter fra Vesttyskland. Der opstår således akut behov for en forklaring, og Alex laver derfor en udsendelse, hvor historien vendes på hovedet: DDR har åbnet sine grænser for asylsøgere fra vesten. Mennesker, der har fået nok af videoer, villaer og anden overfladisk velstand – og nu ønsker at være en del af det socialistiske fællesskab. Som billedmæssig dokumentation anvender Alex klip af befriede østtyskere, der i oktober 1989 vælter ind over de før lukkede grænseovergang til Vestberlin!

Det er umuligt at holde lattermusklerne i ro i scener som ovennævnte, men som i de fleste gode komedier har latteren også i *Good bye, Lenin* en mere alvorlig side. Problematikken omkring historiekonstruktioner og manipulation.

Billeder lyver 24 gange i sekundet

Wolfgang Becker berører problemfeltet i diverse interviews. Temaerne historieforfalskning og fordrejning af aktuel virkelighed er ikke dukket op bag om ryggen på filmholdet. Becker siger meget præcist: "Man benutzt die gleichen Bilder und setzt sie in einen anderen Kontext mit einem anderen Kommentar und schon begegnen wir einer völlig verdrehten Wirklichkeit. Es heisst nicht zufällig, Film sei die Lüge 24 Mal in der Sekunde. Was ist der Wahrheitsgehalt von Bildern (...)" (*Kinofenster* 02/2003).



Nok er Alex Kerners hensigt ædel, men der stilles både spørgsmål ved billeders væsen generelt og ved brugen af dem. Herfra er vejen hen mod ideologi- og samfundskritiske diskussioner pivåben. Alex gør i princippet blot dét, som han gennem sin opvækst har iagttaget systemets propagandamaskine gøre - og det falder ham foruroligende let. Han drives frem af følelsen og tilsidesætter sandheden. Det samme kan man sige om det gamle DDR, hvor drivkraften vel blot var ideologi frem for følelse. Mekanismen er den samme, og den kan nok lokaliseres andre steder også...

Up close and personal

Ellers er Beckers film, som forgængeren *Das Leben ist eine Baustelle* fra 1997, med få undtagelser upåfaldende rent æstetisk. Sammenligner man fx med Tom Tykwers nyeste *Heaven* tegner der sig to meget forskellige udviklingslinjer i ny tysk film. Tykwer er visuelt mere ærgerrig, men til gengæld kommer Becker længere ind under huden på sine karakterer.

Filmens rum etableres i starten som umiskendelig (øst)berlinsk. Vi præsenteres for det gamle DDRs stoltheder: Fernsehturm, vægmaleriet på Haus des Lehrers og verdensuret på Alexander Platz, den monumentale Karl Marx Allé osv. Men byrummet bruges ikke i større omfang. *Good bye, Lenin* er ikke fortalt i totaler, men tæt på sine personer. Et eksempel: Den før omtalte scene, hvor moderen er gået ned på gaden, møder en tilflytter fra vesten og opdager andre markante ændringer i lokalområdet, udvikler sig interessant. Stående på gaden oplever hun en helikopter flyve en statue af Lenin gennem gaden og væk. Oprindelsen ses slowmotion, og vi ser Christianes forbløffede blik på Lenin, der langsomt svæver mod hende, vender/snor sig i tovet og næsten rækker hånden ud mod hende. Det er selvfølgelig denne passage, der har givet filmen sit navn, og det er virkningsfulde billeder.

Nogle vil sikkert - med reference til Theo Angelopoulos' *Odysseus blik* (1995) - hævde, at det er so-so med originaliteten i denne scene. Allerede i *Odysseus blik* var vi vidne til, at en gigantisk (men kasseret) statue af Lenin blev transporteret på et fragtskib ned ad Balkans floder med Harvey Keitel stående i forstævnen. Nok hilser *Good bye, Lenin* intertekstuel på Angelopoulos, men forskellen på de to films brug af motivet er slående. Hvor Angelopoulos fortæller i store og næsten monumentale totaler vist nok også indhyllet i betydningsladet hvid tågedis, går Becker mere 'konkret' til det. Pointen ligger her i den nære oplevelse i 'øjnehøjde' - Christianes stumme hilsen på og afsked med fortidens idol. Hun ser Lenin direkte i øjnene, hvorefter han vendes bort og svæver væk. De siger farvel.

Ironi og opbyggelighed

Det er således menneskene, der er i centrum hos Becker, og nyere tysk historie er egentlig blot kulissen i hvilken, der bliver fortalt. Men i kraft af identifikationen og indlevelsen bliver oplevelsen af historien også intensiveret. Vi oplever så at sige 'die Wende' indefra.

Og vi har jo set det før, men ikke i så nærværende og samtidig afbalanceret en version. Friheden er vundet, men de tidligere østtyskere må se deres fortid devalueret. Omvekslet til vesttyske D-mark er værdien forsvindende lille. I en scene forsøger Alex og Ariane at omveksle moderens sparepenge, men fristen er overskredet med to dage, og sedlerne er ingenting værd. Samme aften spreder en desillusioneret Alex dem i vinden på toppen af boligblokken, mens Lara opfordrer ham til at skribe sin frustration ud. Hans skrig glider over i et folkebrøl - dog ikke af undertrykt frustration og livslede, men af vild jubel. Snart eksploderer fyrværkeri om ørene på Alex og Lara. Det genforenede fodboldlandshold har vundet VM og det genforenede folk jubler. Måske endda ekstra højt, fordi der ikke ellers er meget at juble sammen over?

Ikke desto mindre påvirkes Alex og Lara positivt af spektaklet, og de, filmen og vi glemmer snart alt om værdiløse sparepenge. Det er symptomatisk for *Good bye, Lenin*, at den ikke fortrænger genforeningens skyggesider, men omvendt heller ikke sætter sig ned



og grubler indædt over dem. Filmen har som allerede antydnet en opbyggelig historie at fortælle. Den rummer en gruppe personer, der enten skal videre i eller på ordentlig vis afslutte livet. Mod filmens afslutning er det da også moderens aske, der spredes fra boligblokkens tag. Ud over det hele(de) Berlin - og Alex kan konkludere, at DDR-tiden for altid vil være forbundet med gode minder om moderen, om store begivenheder (som fx rumrejser), Der Sandmann, sommerhuset osv. Sidstnævnte er de minder, vi møder i den falmede småfilmsmontage fra filmens første minutter - legende leende børn i solskin og varmt modlys. Minderne kan ingen devaluere. Alex tager fortiden med sig ind i fremtiden i stedet for blot at kassere den. Det bliver næsten helt kierkegaardsk 'forlæns og baglæns'. Dèt er en af *Good bye, Lenins* vægtige pointer, og den synes alvorligt ment, ikke ironisk.

Filmens evne til både at være alvorlig og morsom er udsøgt, og det er der mange, der har syntes. *Good bye, Lenin* har vundet adskillige priser og netop rundet seks millioner solgte billetter i Tyskland. Den har haft premiere i England, og senere på måneden kommer turen til bl.a. Frankrig og filmfestivalen i Toronto.

Faktaboks

Good bye, Lenin (2003), 121 min, Tyskland.
Instruktion: Wolfgang Becker.
Manuskript: Wolfgang Becker og Bernd Lichtenberg.

Officiel hjemmeside: www.good-bye-lenin.de

Filmen er produceret af *X-filme Creative Pool*, et selskab grundlagt af bl.a. Tom Tykwer og Becker selv. Også Tykwers film fra *Wintherschläfer* (1997) til og med *Heaven* (2002) er produceret i dette regi. Flere af *X-filme Creative Pools* film kan i øvrigt fås i Gloria (Kbh.).

Becker-citatet om manipulation er fra Margret Köhlers interview i *Kinofenster* 02/2003, tilgængelig på www.kinofenster.de

www.filmiland.dk kan også byde på et Becker-interview, samt et portræt af ny tysk film.

Det skal desuden nævnes, at *Good bye, Lenin* er den første film i de danske kunstbiografers nye filmklub *Filmporten* - et seriøst svar på giganternes *Biografklub Danmark*. Se mere på www.filmporten.dk.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

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

Mise-en-scène - Film Style and Interpretation

Boganmeldelse

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

One does not lightly venture a definition of mise-en-scène, cinema's grand undefined term, of which each person, when examined, reveals a different sense and meaning.

Brian Henderson ('The Long Take', 6)

Hver videnskabelig gren har et begreb eller en term, som den har brug for og omtaler med den største selvfølgelighed, men som ved nærmere granskning er en vakkelvorn eller porøs konstruktion. Det kaldes en *black box*, og sådan én skal man ikke åbne. Filmstudiet har givetvis adskillige *black boxes*, men én af dem er helt sikkert begrebet mise-en-scène.

Vi taler alle om mise-en-scène, som om vi godt ved, hvad det drejer sig om. Men som det fremgår af Henderson-citatet, så begynder de divergerende opfattelser at vælte frem, så snart man spørger ind til begrebet: skal dialogen og lydsiden undersøges som en del af mise-en-scène? Er mise-en-scène lig med organisationen af det *visuelle* materiale *foran* kameraet (jvf. ordets teatraliske oprindelse) eller *i forhold* til kameraet (tilpasset den filmiske optagesituation)? Er kamerabevægelse en integreret del af mise-en-scène, eller bør man tale om en helt bestemt form for mise-en-scène, nemlig *mobil mise-en-scène*? Hvor går skellet mellem redigeringsvirkemidler og mise-en-scène, når man analyserer to sidestillede billeder i forhold til hinanden? Er mise-en-scène-kritik dømt til at være et studie af enkeltindstillinger som antydet af overskriften på David Bordwell og Kristin Thompsons kapitel seks i *Film Art: An Introduction* (5. udgave): THE SHOT: MISE-EN-SCENE?

På trods af bogens titel *Mise-en-scène – Film Style and Interpretation* giver heller ikke John Gibbs et endegyldigt bud på en definition af mise-en-scène. Han fremlægger en såkaldt *workable definition*, sandsynligvis for at bruge færre sidetal på den teoretiske hvepserede og flere på den frugtbare analytiske tradition, som knytter sig til stilistiske nærstudier.

Gibbs' *workable definition* af mise-en-scène lyder således: "contents of the frame and the way they are organized". Derved svarer han på nogle af ovennævnte spørgsmål, bl.a. bliver det *viewing*-konteksten, som er central for ham, men samtidig undlader han at svare på en masse andre spørgsmål om begrebet: bl.a. om lydsiden hører med til *the contents of the frame* og dermed til mise-en-scène-studiet.

Short Cuts

Mise-en-scène er udgivet i THE SHORT CUT SERIES, en serie af korte bøger, hvis formål er at introducere læseren for forskellige aspekter af filmstudiet. Således begrænset til ca. 100 sider har bøgerne en behagelig længde, der bevirker, at man kan sluge dem i ét (eller få) hug og derved bevare et overblik og helhedsindtryk normalt forbeholdt læsningen af en længere artikel.



Mise-en-scène - Film Style and Interpretation (2002).

Naturligvis er der ikke meget plads at boltre sig på, men Gibbs har alligevel forsøgt at komme vidt omkring. Først introducerer han de forskellige elementer af mise-en-scene: belysning, kostume, farve, rekvisitter, dekor/sceneri, skuespillet, rum, kameraposition, billedudsnit (kap. 1). Dernæst illustrerer han i en analyse af *Lone Star* (John Sayles, 1996), hvorledes de forskellige virkemidler interagerer (kap. 2). I tredje kapitel uddyber han spørgsmålet om individuelle virkemidler set i forhold til filmen som helhed, herunder rollen som forskellige kontekster spiller for fortolkningen af specifikke teknikker. Mise-en-scenes kritiske historie behandles i kapitel 4, herunder dens udgangspunktet i auteurstudiet og dens betoning af *transformationen* af manuskriptet. Analytiske tilgange til en films mise-en-scene ekskluderer typisk redigering og lydsporet. Gibbs foreslår, at mise-en-scene-kritikkens døve øre for dialogen kan skyldes en polemisk trang til at nedskrive ordets og manuskriptets magt til fordel for det visuelle udtryk. Negligeringen af redigeringen og det *samlede* lydspor kan dog også hænge sammen med tilknytningen til auteurstudiet: de instruktører, som mise-en-scene-kritikken fæstnede sig ved, havde ofte en bedre kontrol over den visuelle iscenesættelse, end de eksempelvis havde over eftersynkronisering, underlægningsmusik og redigering. Melodramaet fremhæves i femte kapitel som den genre, der *par excellence* beror sig på det visuelle udtryk frem for det verbale. Denne lidt problematiske påstand bakker Gibbs op i sjette kapitel, som er et case study af Douglas Sirks melodrama *Imitation of Life* (1959).

Citat-collage

Nogle af kategorierne som Gibbs præsenterer i første kapitel - belysning, kostume, farve, rekvisitter, dekor/kulisse, skuespillet, rum, kameraposition, billedudsnit - synes at overlappe. Det er netop det uundgåelige resultatet af det, som adskiller *Mise-en-scène* fra klassiske lærebøger, nemlig at Gibbs er et talerør for en bestemt kritisk tradition og ofte næsten forsvinder ud af teksten. Gibbs' bog er en citat-collage, og derved ligger de divergerende anvendelser af mise-en-scene stadig og lurer i baggrunden. Til gengæld citerer han fra fremragende tekster, som hovedsageligt er forfattet af kritikere associeret med det britiske tidsskrift *Movie*: Ian Cameron, V.F. Perkins, Robin Wood, Douglas Pye, Charles Barr, Mark Shivas, Andrew Britton mv. Selv om Gibbs hverken er en markant tilstedeværelse i teksten eller tager et endegyldigt standpunkt i den teoretiske diskussion af mise-en-scene, så kommenterer han nogle af de uoverensstemmelser, der er kritikerne imellem.

Således efterlades læseren faktisk med et helstøbt billede af en inspirerende tradition for mise-en-scene-kritik; et kritisk fællesskab som først og fremmest har orienteret sig mod visuel stil og analyseret narrativet *igennem* stilistiske virkemidler i kontrast til den kunstige adskillelse af narrative/ikke-narrative og stilistiske systemer, som Bordwell og Thompson præsenterer i *Film Art* (168, 355ff), og som de aldrig helt kompenserer for ved at betone samspillet mellem de to. I *Film Art* hedder det: "The use a film makes of the medium – the film's style – cannot be studied apart from the film's use of narrative or nonnarrative form." (168) Den kritiske tradition, som Gibbs' bog er proponent for, ville snarere vende formuleringen om: en films narrative eller ikke-narrative form kan ikke studeres adskilt fra filmens stil.

På egne ben

Den hyppige citering til trods, er der også kapitler, hvor Gibbs træder stærkere frem, blandt andet i analysen af en scene i *Lone Star*. På sin vis er det forfriskende, at Gibbs har valgt *Lone Star*, og på sin vis er det ikke. Som han også selv nævner, så har mise-en-scene-kritikken været stærkt knyttet til auteurstudier. Derfor har mise-en-scene-kritikerne især kastet deres skarpe blikke på bestemte Hollywood-instruktører og deres film fra fyrrerne og halvtredserne. Med andre ord er der en instruktørgruppe af *usual suspects*, som kritikerne vender tilbage til: Nicholas Ray, Vincente Minnelli, Max Ophuls, Douglas Sirk, Otto Preminger, John Ford, Delmer Daves, Anthony Mann, Howard Hawks, Robert Siodmak, Alfred Hitchcock m.fl. Gibbs udvider fokusområdet ved at fremdrage en nyere film, men Sayles er samtidig et konservativt valg, fordi han passer som fod i hose ind i auteurtraditionen. Hvorfor

ikke vælge en film, som ikke er associeret med en auteur for derved at demonstrere metodens alsidighed?

Kapitlet om en udvalgte scene fra *Lone Star* er tilmed problematisk, fordi Gibbs rager så mange forskellige elementer ind i analysen - genre, dialog, klippertype - at udgangspunktet, mise-en-scene, mister sine konturer. Gibbs har mange udmærkede betragtninger, men han fordyber sig paradoksalt nok ikke synderligt i den visuelle stil, som skulle være det centrale i mise-en-scene-kritikken. Fx analyserer han ikke kompositionen af enkelte indstillinger i scenen, belysningen eller kamerabevægelser.

Anglofili

Brian Henderson-citatet som indleder denne anmeldelse burde have været med i John Gibbs' bog. At det ikke er tilfældet hænger sammen med en af bogens væsentligste begrænsninger, nemlig dens anglofile fokus. Af britiske skribenter er det vel kun Barry Salt, som kan føle sig lidt udenfor, men hans artikler og bog *Film Style and Technology* er også alt for kolde og statistisk anlagte i forhold til den analytiske tæft, som kritikerne associeret med det britiske tidsskrift *Movie* ligger for dagen.

At Gibbs har skrevet sin ph.d.-afhandlingen om mise-en-scene og stilfortolkning i britiske filmtidsskrifter 1946-78 er givetvis en forklaring på denne skæve fordeling af kilder. Det burde imidlertid ikke være meningen, at man skal afsøge bogens bibliografi for at finde frem til det! Jo, britisk filmkritik har udmærket sig ved glimrende analyser af visuel stil, men det er den ikke ene om.

I de få tilfælde hvor Gibbs rent faktisk refererer til eksempelvis amerikanske filmkritikere, så er kritikerne næsten udelukkende repræsenteret ved BFI-udgivelser eller udgivelser i britiske tidsskrifter. Og hvorfor referere til Laura Mulvey som ved flere lejligheder netop har afsløret en meget upræcis tilgang til visuelle detaljer frem for eksempelvis Brian Henderson eller Tom Gunning, som åbenlyst orienterer sig mod nærstudier af mise-en-scene? Og hvorfor er Alexandre Astruc's essay "What is mise-en-scène?" hverken nævnt i teksten eller litteraturlisten?

For mig at se er det glædeligt at få bragt britisk mise-en-scene-kritik frem i lyset, men det burde være formuleret fra starten af, at bogen ikke handlede om den brede vifte "mise-en-scene-kritik", men mere specifikt om mise-en-scene-kritik i britiske publikationer.

Når det er sagt, så er bogen en uvurderlig øjenåbner med hensyn til mindre britiske filmtidsskrifter som *Oxford Opinion*, *Motion*, *Monogram* og *Sequence*. I den sammenhæng er både appendix og den udvalgte litteraturliste en kærkommen vejviser for kritikere med interesse for filmstil, og jeg kan kun være enig med Gibbs i en af de afsluttende kommentarer i bogen:

"One of the great pleasures and advantages of a mise-en-scène, or a more style-based, approach is that it enables you to anchor your understanding of a film, and to support your arguments with evidence. [...] One of the things I have always responded to in the work of the writers featured here, is that their more abstract ideas and understanding are so clearly related to the concrete detail of the films under discussion."

Trods sit korte format og enkelte svage punkter så udfylder *Mise-en-scène – Film Style and Interpretation* en vigtig rolle ved at fremhæve en kritisk tradition, hvis tekster er stærkt forankret i det (audio)visuelle udtryk. De giver læseren en uundværlig mulighed for at efterprøve kritikerens synspunkter ved at holde dem op mod et materiale, man konkret kan se og lytte til.

Faktaboks

Brian Henderson: 'The Long Take', *Film Comment*, 7, no. 2 (Sommer 1971, 6-11)

Bordwell, David og Thompson, Kristin: *Film Art – An Introduction*, 5th edition (McGraw-Hill: New York et. al, 1997).

Hvad angår mise-en-kritik som ikke er nævnt i Gibbs' bog kan særligt anbefales Tom Gunnings bog om Fritz Lang og David Bordwells kapitel om dybdekomposition i *On the History of Film Style*, om end sidstnævnte ikke leverer de fuldendte værkanalyser, som Gibbs opfordrer til. Alexandre Astrucs essay "What is cinema?" er trykt i *Cahiers du Cinema in English*, no. 1 (januar 1966).

Hvis man lyst til at beskæftige sig med stilhistorie, giver Barry Salts *Film Style and Technology*, 2nd edition (Starword: London 1992) et udmærket overblik. Salt kommer dog sjældent ud over registreringsniveauet.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

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

.....
■ 16:9, september 2003, 1. årgang, nummer 3

9

"My family's always been in meat"

Af [CLAUS TOFT-NIELSEN](#)

Tobe Hoopers berømte og ikke mindst berygtede horrorfilm The Texas Chain Saw Massacre har siden premieren i 1974 haft et omtumlet eftermæle: Hvor samtidens brede publikum affærdigede filmen og videocensuren underlagde den totalforbud, har en stadig voksende fanskare øjnet dens kvaliteter og dyrket den som kult. I dag har filmen undergået en kritikeranerkendt rehabilitering, fået sin faste plads på mediateket på Museum of Modern Art og ikke mindst i filmhistorien. Og så har den indspillet over 700 gange sit eget produktionsbudget.

The Texas Chain Saw Massacre er en milepæl inden for horrorgenren og en så massiv succes for instruktøren Tobe Hooper, at han ikke siden har overgået denne. Med et yderst minimalt budget på 100.000 \$ og assistance fra en lille håndfuld filmstuderende gik filmholdet, med Hooper i spidsen, i gang med at lave den mest skræmmende film de kunne. Resultatet var en rå 84 minutters oplevelse, der både fascinerede, skræmte og ikke mindst forvirrede publikum på én og samme tid.

Plottet og genren

Filmens *pre-credit* sekvens giver os en forsmag på, hvad vi har i vente den næste halvanden time: Et totalt mørke oplyses af enkelte kamerablitz, der glimtvis afslører halvopløste lig i nærbillede. En *voice-over* beretter, at det, vi nu skal se, er en sand historie. Så åbner filmen dybt inde i det solsvedne Texas, hvor døde bæltedyr ligger spredt langs vejkanterne, hvor mishandlede lig er gravet op og sirligt arrangeret som fugleskræmsler på deres gravsten, og hvor 70'ernes økonomiske deroute betyder forladte farme og tomme slagtehuse. Det er her i dette spørgelsesagtige landskab, mellem småbyer beboet af fulderikker og originaler, at en lille gruppe hippieteensgere er på rejse i deres varevogn. Filmens påskud er, at de vil gense barndomshjemmet til to af gruppens medlemmer: Franklin og Sally. På en næsten tom benzintank ankommer de en sen eftermiddag til det faldefærdige barndomshjem. To af gruppens medlemmer, filmens tilsyneladende hovedperson Kirk og dennes kæreste Pam, begiver sig på opdagelse i det omkringliggende terræn, hvor de opdager et gammelt afsidesliggende hus – et af horrorgenrens tilbagevendende motiver. Genrens konventioner i almindelighed og det uhyggelige hus i særdeleshed skrider langt væk: "Do not enter!" – så det gør Kirk selvfølgelig. Fem minutter senere hænger Pam på en kødkrog i køkkenet, og er vidne til at filmens nok mest aparte monster, Leatherface, parterer Kirk med en motorsav. Herefter slagter Leatherface hurtigt tre teenagere mere og filmens sidste halve time investeres i én lang jagt på den sidste tilbageværende: Sally.



Texas Chain Saw Massacre (1974).



Via sin gennemspilning af dette plot indskrives *The Texas Chain Saw Massacre* sig solidt i en helt bestemt underkategori af horrorfilm. Filmteoretikere som Robin Wood og Vera Dika betegner denne underkategori som henholdsvis *teenie-kill-pics* og *stalker* film. Uanset hvilket mærkat man vælger at påhæfte denne type film, er konventionerne stadig de samme: Den sidste tilbageværende, oftest en kvinde, overlever altid i sin egenskab af at være "the final girl". På trods af at Sally aldrig etableres som filmens centrale karakter, undslipper hun ikke desto mindre sin fangentagen hos Leatherfaces dybt skræmmende familie – ganske tro mod konventionen. Hun flygter i sidste øjeblik bort på laddet af en pick-up, indsmurt i blod, hysterisk løende og højst sandsynligt sindssyg for resten af sit liv, mens Leatherface svinger sin brølende motorsav i luften, utilfredsstillet.

Konventionernes exit

I sin genfortælling er filmens minimalistiske plot arketyrisk. Helt bevidst er plottet kun overfladisk – næsten ikke-eksisterende – ligesom der bruges meget lidt tid på at introducere – og senere destruere – filmens intetanende karakterer. Og det er da heller ikke plottet som sådan, der gør filmen genuin, uforudsigelig og forvirrende. Det er snarere manglen på dybde i både plot og karakterer, der forvirrer.

Løst baseret på den autentiske historie om 50'ernes nekrofile massemander Ed Gain, der bl.a. byggede møbler af menneskeknogler, skjulte sin døde mumificerede mor i huset og bar kropsdele fra sine ofre, hviler *The Texas Chain Saw Massacre* således på samme bizarre historie som Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) og Jonathan Demmes *Silence of the Lambs* (1991). Men trods samme inspiration er de tre film vidt forskellige. *Silence of the Lambs* er udelukkende bygget op om den psykoanalytiske forklaringsmodel og dennes utilstrækkelighed, når den bliver konfronteret med en person som Hopkins' karakter – den superintelligente psykiatrier, der samtidig er en kannibalistisk massemander. På spørgsmålet om hvad man (psykoanalysen) kalder en person som ham, svarer han blot: "They don't have a name for it yet". I *Psycho* er det den mumificerede mor der kræver af sønnen Norman Bates, at han myrder indlogerende unge kvinder. Pointen er, at moderen kun er levende for ham – hvorfor vi kan forklare ham som en psykopat med en ekstraordinær moderbinding. Men i Hoopers instruktion er dette tema blevet til et ægtepar – 'Grandma' og 'Grandpa' – Leatherfaces to mumificerede bedsteforældre. Og håber man her, som i *Psycho*, på at kunne forklare Leatherface ud fra psykoanalysen, dementeres dette håb i samme øjeblik, vi opdager at 'Grandpa' bevæger sig. Han fungerer ikke længere i rationalitetens tjeneste, som en psykoanalytisk forklaring på hvad der er galt med monsteret 'Leatherface' og dennes familie, men bliver selv en integreret del af det irrationelle, det monstrøse. Han er som en zombie, der kommer til live, når der er frisk blod i nærheden. Og som sådan undsiger han sig rationaliteten.

Det samme gør sig gældende for Leatherface: Han er hverken et monster skabt af videnskaben eller en dæmonisk besværgelse og er helt afklædt enhver form for lommepsykologisk forklaring. Som monster minder han mest af alt om George A. Romeros zombier i *Night of the Living Dead* (1968). Hans angreb på de forsvarsløse teenagerne sker ikke efter noget mønster og er blottet for genrens traditionelle *raison d'être*, hvorved tilskueren efterlades med en foruroligende angst. Trods talrige allusioner til uheldssvangre planetkonstellationer – Mars er i retrograd – og voodooagtige tegn malet på varevognen viser disse sig blot at være tolkningsmæssige blindgyder. Hverken astrologien eller alternative besværgelsesreligioner kan forklare noget som helst om den bizarre Leatherface. Han forbliver uforklaret, uforståelig og derfor så meget mere skræmmende.



I sin udformning af filmen følger Hooper i fodsporene på film som Romeros førnævnte klassiker og Wes Cravens *The Last House on the Left* (1972) – en gruppe af *independent* horrorfilm, der bevidst ville chokere. Og det gør de! Hooper har kastet alle traditionelle horrorkonventioner over bord; her er ingen Hitchcock'sk suspenseopbygning, ingen forvarslende musikspor eller noget *overhead shot*, der advarer os om den forestående fare. Det brutale drab på Kirk sker pludseligt og uden varsel; Leatherface dukker op foran Kirk, skriger skingert som en gris og på et splitsekund smadrer hans hoved med en forhammer. Før man rigtigt kan registrere, hvad der skete, slår Leatherface en staldør for og trækker bort med den stadtigt sprællende dreng. Resultatet bliver, hvad horrorteoretikeren Philip Brophy betegner som 'Horrality': "Horrality is too blunt to bother with psychology – traditionally the voice of articulation behind horror – because what is of prime importance is the textual effect". Filmen insisterer på denne tekstuelle effekt, denne direkte kropslige reaktion fra sin tilskuer, der er alt hvad der er tilbage efter de konventionelle forklarings exit.

Filmens æstetik og suggestive effekt

Drabenes direkte og lynhurtige eksekvering er formidabelt suppleret af en langsommere og mere nervepirrende stemning, der – som tidligere omtalt – etableres allerede i filmenes *pre-credit* sekvens. Det er langt hen ad vejen det nervedslidende og det ikke-visualiserede filmen lever af. Trods sin yderst voldelige titel er filmen faktisk underspillet. Dette er ikke en *gore* film, et blodbad for *hardcore* splatterfans. For det første er der kun én karakter i filmen – den kørestolsbundne Paul – som rent faktisk bliver dræbt med en motorsav. For det andet finder drabet sted i totalt mørke, og vi ser intet kød blive flænset. Samme effekt anvendes ved mordet på Pam. Kort før vi får vores *pay-off* – at hun hænges levende op på kødkroge i køkkenet – leverer filmen et effektivt *set-up*: Pam rejser sig fra havegyngen, mens kameraet *dollyer* under gyngen og følger hende op til huset. Vi ser hendes bare ryg, der er fuldt eksponeret hele vejen, mens hun nærmer sig huset. Men heller ikke her ser vi krogen penetrere hendes ryg, og der er intet sprøjtende blod – kun indtørret blod i baggrunden. En vaskebalje under hendes fødder *antyder*, hvad der sker, men det er helt op til tilskueren at udfylde de tomme pladser – et effektivt greb Hooper har lært af den gamle mester Hitchcock i filmhistoriens nok mest berømte brusebadscene – mordet på Marion Crane i *Psycho*.

Filmens længste scene er Leatherfaces jagt på Sally. Det er en sand *tour de force* i pirring af tilskueren. Lydsiden er nøgen og rå: en blanding af skrig og en brølede motorsav. Scenen er filmet i en yderst urolig og fragmenteret stil – krydsklip mellem totalbilleder af Sallys flugt gennem det tæt bevoksede buskads og nærbilleder af hendes hals og vidt opspilede øjne. Man kan som tilskuer bogstavelig talt føle, hvordan hendes forstand forsvinder under angrebet. Og bedst som man tror, hun har undsluppet motorsavsmonsteret, tages hun til fange. Det er her filmens vel nok mest absurd skræmmende – og på samme tid absurd morsomme – scene udspiller sig. Bagbunden og bøjet ind over en vaskebalje er Sallys nakke blottet for det dræbende slag som Leatherfacefamiliens overhoved, 'Grandpa' får æren af at levere. Men den tidligere kreaturslagter – "the best killer of them all" – er nu bogstavelig talt kun en gammel mumie og kan derfor knap holde fast om hammeren. Hver gang han hæver armen over hendes hoved, taber han hammeren. Og hver gang giver familien ham den i hånden igen, ansporer ham med hylende tilråb, alt imens Sally skriger panisk og aldeles uforstående overfor, hvad der sker omkring hende. Underligt nok er det samtidig her, at filmens æstetisk flotteste billeder findes: Som en flertrinsrakett klippes der tættere og tættere ind til Sallys fordrejede og sindssyge ansigt, og sekvensen slutter i et ultra nærbillede af hendes ene øje, vidt opspilet og blodskudt. Billedet fungerer dels som en metakommentar, et selvbevidst billede på den bliktematisering mellem det sete og det ikke-sete, filmen selv lever af, dels som et billede på filmens tilskuer der ligesom Sally sidder med opspilede øjne, på kanten af sædet, sikker på, at hun nu – om et lille øjeblik – skal dø.



Der hviler en uhyggelig følelse af absurditet over *The Texas Chain Saw Massacre*. Man kan næsten fornemme en pervers morskab fra Hoopers side i udformningen af denne film. Den er som syrebadsrenset for normalitet og ro. Den absurde uhygge findes som nævnt vis-a-vis den absurde humor: De er komplementære og forstærker kun hinanden, som eks. i scenen hvor Sally er bundet til en lænestol, hvor armlænene(!) består af menneskearme..

Leatherfacefamilien minder mest af alt om lige dele Addams Family og degenereret, *red neck-indavlsfamilie* fra John Boormans *Deliverance* (1972). Og så er de til og med kannibaler. 'Grandpa' sutter som en infantil vampyrbaby på Sallys blodige finger, mens Leatherface hyler som en gris gennem hele filmen. Hele denne absurde familie bliver et ironisk vrangbillede på den amerikanske kernefamilie med Leatherface i moderens rolle, komplet med mørk paryk og makeup.

Filmet på et minimalt budget i 16mm og i mono (senere blæst op til biografpremieren) er der umiskendeligt et præg af amatørfilmsæstetik over *The Texas Chain Saw Massacre*. Men DVD-udgavens restaurerede *remaster*-udgave i widescreen (1.85:1) er, sammen med det ny Dolby digitale mix, særdeles vellykket. Farverne er stærke (karakterernes hud har faktisk hudfarve) og med tanke på, at stort set hele filmen foregår i mørke, er der både dybde og skarphed i billedernes mørke områder. Overførslen fra mono til stereo er særdeles vellykket for filmens soundtrack. Alt dette har hævet standarden og seværdigheden af filmen ganske betragteligt.

Midt i dette absurde og groteske mareridt som *The Texas Chain Saw Massacre* er, fornemmer man en insisteren fra Hoopers side på, at han vil det, som horrorgenren kan og bør: Næmlig at skræmme. Filmen fungerer med andre ord stadig, snart 30 år efter dens noget brogede modtagelse ved premieren og som sådan har den cementeret sin status som en moderne klassiker.



Armchair.



Faktaboks

The Texas Chain Saw Massacre er udgivet af On Air Video og inkluderer blandt andet:

The Texas Chain Saw Massacre – Directors' Cut.

Kommentarspor med instruktør Tobe Hooper, fotograf Daniel Pearl og skuespiller Gunnar Hansen (Leatherface).

Bloopers.

Alternative, fraklippede scener, samt en forklaring af hvorfor de blev bortredigeret.

Forskellige trailers fra både biograf og tv.

Et fotogalleri.

Rekvisitgalleri.

Tobe Hoopers Biografi.

Denne DVD-udgave kan lige nu købes i Bilka for 29,95 kr. og hos Stereo Studiet for 39,95 kr.

Læs mere:

Interview med instruktør Tobe Hooper om *The Texas Chain Saw Massacre* på netsiden: www.filmvault.com/filmvault/austin/t/texaschainsawmass4.html

Filmteoretiker Robin Woods analyse af udvalgte progressive horrorfilm, herunder *The Texas Chain Saw Massacre*, in: Wood, Robin: "The American Nightmare", in: *Hollywood from Vietnam to Regan*, Columbia University Press: New York 1979.

Philip Brophy; "Horality – The Textuality of Contemporary Horror Films", in; Ken Gelder (ed.) *The Horror Reader*, Routledge: New York 2000.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

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

16:9, september 2003, 1. årgang, nummer 3

10

Same Tune Again!

Repetition and Framing in *Letter from an Unknown Woman*

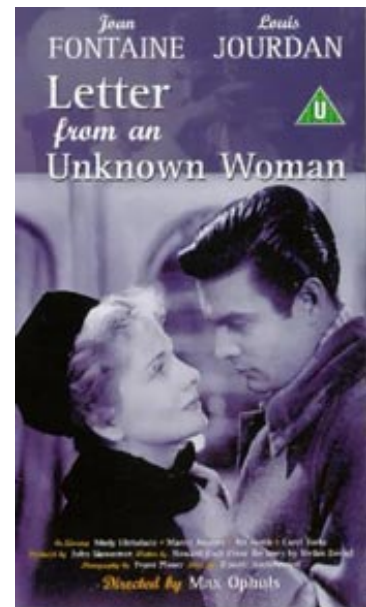
By [V.F. PERKINS](#)

Towards the end of *The Reckless Moment* (Max Ophuls, 1949), at a point when it seems the heroine's problems have been resolved, there is a scene in a bar. The camera foregrounds an attractive young woman, dissolute-looking and most likely drunk, as she leans across a juke-box to berate the mechanism: "No, no, no, no! Just play the same tune again. Same tune again!" This is in the course of a rapid movement tracing Martin Donnelly's (James Mason) agitated quest, so the woman is held in the frame only for a moment as he pauses. But the sound-track retains her words beyond the passing of her image. "Same tune again!" marks a stage where what seemed settled is about to be cast back into jeopardy, and Donnelly is about to be given a reason to renew his efforts to be of service to the heroine, along with the opportunity to resume their strange, unacknowledged courtship.

An equivalent moment in *Letter from an Unknown Woman* comes at the opera, with the repeated calls of "Second act. Curtain going up" just when Stefan is about to re-enter Lisa's life [*1]. In each case the device marks the shape of the story, marks the story as being shaped and not just unwinding with the course of events or the process of memory. Both devices articulate a relationship between the pattern of the story and the pattern of the film. They do this, in part, through their stress on things not starting but starting again. They incorporate processes independent of the protagonists' aims and actions - the mechanism of the juke-box, the conventions of operatic performance - so as to invoke the routine quality of the world's repetitions and the possibility of being habituated or inured to its ways of going on going round.

These emphases are in permanent tension with another possibility, that of the decisive, the crucial, where every moment may be the one to be measured, and every step may count. Each of the characters experiences time differently because for each of them any given moment has its own, and their own, blend between the mundane and the special. Emblematic here is the film's use of the idea of the birthday as on the one hand an occasion that comes round year on year, advancing us stealthily from cradle to grave, and on the other as marking a beginning, or a new beginning. The film is at pains to specify whether a repetition is acknowledged or ignored or vaguely apprehended, and to discriminate between repetition lived as boredom or servitude or disappointment and repetition embraced or desired as renewal and affirmation.

Such shadings are not easy to achieve. They require both boldness and delicacy. As a ground the film builds a careful discrimination between its own processes and those in the lives and world of its characters, insisting on its own ability both to observe and to produce patterns of repetition and variation. Crucially the marked returns to Stefan at various stages in his reading of Lisa's letter pronounce the film's paragraphing of her story by making a formal repetition out of what could be mere continuation, more of the same. Once the film has established its devices - Joan Fontaine's narrating voice as representing the words of Lisa's letter, the moves out of and into focus as transitions from the reading present to the recounted past - it uses



Letter from an Unknown Woman (1948).

them with freedom and refuses to be governed by any simple understanding that would dictate a strict system of equivalences. So the focus-blur that most often marks a move between past and present, and is most often bridged by a resumption of narration, can function also to make the ellipse that covers the birth of young Stefan without any return to the moment of reading.

The challenge to the film is to arrive at order and comprehensibility without falling into an impoverishing neatness. It is vital to its effect that it should not solicit a literal reading of its devices, and that it should arrive at a persuasive form while blocking any coherent understanding of the relations between the words of the letter, the speaking voice and the movie's images. No rational time-scale or system of subjectivities holds the key elements in harmony. Lisa cannot be reading the letter since Lisa is dead. Stefan cannot be imagining the reading in Lisa's voice since he does not know who sent it. The images we see are not explicable as projections of the letter's content since we are so often shown events and transactions of which Lisa was unaware. Of course a loose convention is in play, one that allows us to understand the voice-over as speaking (some of) the words of the letter, and the images as constituting an internal movie that offers an independent version of the letter's events. But Ophuls and Koch push very hard against the limits of this convention and expose - where others would seek to naturalise - its artifice.

A relevant contrast is with *Brief Encounter* (David Lean/Noël Coward, 1945) and it would be interesting to know how consciously it was a model for Ophuls and Koch. One could imagine Ophuls, a director generous to the work of fellow artists, as an admirer of the British film and one impressed - as so many were - by its restraint and its refusal of glamour and gloss. Equally it would be unsurprising to find that his artistic conscience was affronted by the Lean film's mixture of schematism and inconsistency in, for instance, its opportunistic use of Rachmaninov's music. In *Brief Encounter* the flashback story is narrated by a voice representing the unspoken thoughts of the Celia Johnson character (Laura). The film stays carefully within the constraints of its narrative premise until near its end but then makes one very large deviation (in the scene that Billy Wilder claims as the inspiration for *The Apartment*). Laura scurries away down the fire escape when an assignation with her passionate friend Alec (Trevor Howard) is interrupted by the surprise return of the apartment's owner. We are then given a scene between the two men - the dialogue that famously climaxes in "No, Alec - not angry - just disappointed". The scene defies the logic of the flashbacks as Laura's memories (which may be her fantasies). When it is finished we rejoin Laura; her voice-over resumes to tell us that she spent the next three hours wandering alone to overcome her humiliation and shame [*2]. Nothing has given her access to the men's exchange, and nothing legitimises their scene as, say, a product of Laura's imagination.

Brief Encounter's mapping of viewpoint is insistently tidy, with concealments at the start that have no other value than to prepare the ground for clarifications at the end. The governing contrivance jars against the film's unwillingness or inability to sustain its narrative premise. Neatness without formal rigour reduces to fussiness. Whether or not in reaction to *Brief Encounter* Ophuls' strategy is just the reverse. Where Lean's Laura is silent about the men's conversation, and the film is seemingly embarrassed by the break in its narrative logic, *Letter from an Unknown Woman* frequently and systematically displays the mismatch between conflicting narrative assumptions, most particularly by stressing Lisa's absence from, or obliviousness to, scenes and incidents pictured in the flashbacks.

Much comment has for good reason centred on those elements that undercut her enraptured view of the romance. Representative here are Stefan's negotiations with the old couple who run the scenic train in the Prater. Both times attention is drawn to Stefan's leaving Lisa in the compartment and so leaving Lisa in ignorance of his transaction. There is in each case a cut to the exterior of the closed compartment, a cut emphatic in its refusal of the fluid continuity that was at Ophuls'



command. Then the camera tracks and pans with Stefan so as to measure the length of his walk from the compartment to the ticket kiosk when he goes to 'talk to the engineer'. Finally, in each instance, after Stefan's return towards the compartment the camera stays with the mechanics to detail the labour of illusion-making in a process from which Stefan too is excluded.

This scene stays within the relatively easy convention whereby the film, being bound to show more than a narrator can describe, is also free to show us more of the world than the narrator could have observed, and to point to the significance of aspects ignored by the protagonists. The film's emphases can be more or less striking in their divergence from those of the narrator - variables that Ophuls keeps under finely nuanced control. The convention is stretched to its limits perhaps in those moments where within the flashbacks we are given sights which could have fallen within Lisa's consciousness and which, if they had done so, would have required her to make a response. The starkest instance of this comes when the married Lisa, Frau Stauffer, is standing at the gates of Stefan's apartment. In an abrupt break from the continuity that has carried us smoothly to a close shot of Lisa from within the gates, the film cuts to a long view of her from the far end of the street, and a rapid pan reveals Johann Stauffer (Maurice Journet) at the window of his carriage observing the action which is, for him, definitive of Lisa's infidelity. If the continuity has shown Lisa to be revisiting the scenes of her youth, through a process of sound and image that recalls earlier passages, the break in the flow is equally emphatic that a married woman in this society incurs radically changed consequences for herself and her beloved when she attempts to renew the romantic pursuits of an unattached young woman. Here, in a shot which is all about seeing, being seen, and their opposites, it is vivid that Lisa is unaware of her husband's presence.

It is in those devices that bear on the relationship between the letter and the flashbacks that Ophuls and Koch are boldest in their defiance of narrative logic. The design is, I take it, to ensure that we cannot come to feel that there is a real world within the fiction where Lisa's writing of the letter can merge with Stefan's reading. Their coming together occurs only in and through the artifice of the film. Beyond that we are blocked from giving them the responsibility for the information and viewpoints that the film presents. Fictionality extends from the story to the narrative method with the film's flaunting of impossibility, at its most overt in the scene that depicts Lisa's life once she has left Linz to make her own way in Vienna, and to seek reunion with Stefan. As soon as we are taken into the dress shop to find Lisa modelling garments for Madame Spitzer (Sonja Bryden) Ophuls embarks on a swift delineation of its various spaces, levels and barriers, emphasising the separation between areas in terms of function and protocol as well as of space and structure. With smoothness and economy he establishes a stage for Lisa's display in relation to a range of back-stages and off-stages. Action and camera movement then show the quest for privacy as an old lecher in an officer's uniform crosses the room away from his wife to engage in a sly consultation with Mme Spitzer, who is seated at her desk on the other side of a railing at a level below Lisa's stage. More could hardly be done to stress that theirs is an intimate and furtive conversation as the officer, with his back turned from Lisa, hears the disappointing news that "she is not like that... Every evening as soon as the shutters are closed, off she goes - straight home."

The next words are Lisa's, delivered in the narration: "Madame Spitzer spoke the truth. I was not like the others..." The lines are written to disturb our understanding. Lisa seems to have heard the words that were so conspicuously withheld from her. But if she could not have heard them then, where is she that she can comment on them now? Boldness is balanced with delicacy in the achievement of this impossible continuity. No words intervene between Mme Spitzer's and Lisa's, but their lines are spaced by a dissolve through time and a move from inside to out. A new action has begun with the women's departure from work into the snow-strewn evening streets before we hear Lisa's comment. Through his pacing Ophuls ensures that the effect is not to explode the narrative into absurdity with a gag, but subtly to position it

beyond any real time and space.

We should ask ourselves what is performed by Joan Fontaine in her delivery of the narration. She is not enacting the composition of the letter; she does not pause or correct herself in the effort to find the right words. Although she suggests at the start that she may be dying her voice is not fevered or enfeebled. The film does without one of Stefan Zweig's key literary effects, the adoption of a stilted manner that displays the woman's straining after the weight and depth that she wants her words to attain. In Zweig's tale the letter opens with a blunt statement of the death of the writer's child. Then the fact of it is obsessively restated so that the whole account is governed by one mood of heartbreak at the edge of hysteria. But in the film both the narration and the performance vary their tone in response to the events immediately under description. The moods of the words and of the voice carry the sense that Lisa is speaking to Stefan, reliving the feelings and thoughts of the moments as she retraces them. The fiction is almost of Lisa's seeing the past now as Stefan reads about it, and offering her response to its sights and statements - responding *now*, for instance, to Mme Spitzer's description. So the impression of presence, of an impossible presence, is reinforced.

The effect is reversed in Stefan's reading of the letter. At its completion his mute servant John (Art Smith) does him the service of writing down the name of Lisa Berndl. He responds to this as if to new information. Yet the name has been extensively used throughout the flashbacks. It could hardly be otherwise, one might think [*3]. But here too *Letter from an Unknown Woman* aggravates a difficulty that other films would avoid. The first word spoken within the first flashback is Lisa's name. It is not spoken but shouted, three times, as Lisa's mother summons her indoors from her dreamy contemplation of the delivery van with Stefan's 'beautiful things'. Thereafter the name is frequently used, often with peremptory emphasis to command Lisa's movement, notably right at the start of three of the four major flashback sequences; in close juxtaposition, then, with Stefan's reading image [*4]. It should at least trouble us to find Stefan at the end still without the knowledge of Lisa's name that we seem to have obtained through his reading.

We could understand the intention coherently as a design to maintain the subjectivity of the narrative in the letter's text (where Lisa is only - like the heroine in *Rebecca* - a nameless "I") and to stress the independence of the much broader perspective taken in the film's enactments: the film knows her name, though the letter does not tell it. Yet we must understand the drama of the flashbacks to be closely derived from the letter's account; its shape is determined by Lisa's experience and we see nothing of Stefan's past life or career (for instance in Milan or America or in the concert hall) that does not immediately bear upon Lisa's story as Lisa has told it.

It is, on the face of it, odder that the letter is unaddressed than that it is unsigned. Lisa was never going to reach the end of what she had to tell because she was never going, in the circumstances of her writing, to arrive at the one point that could satisfy her: Stefan's recognition. So her writing would stop only as her strength failed, at the start of yet another "If only..."

At the opening there is no *Dear Stefan* to specify the *you* in "By the time you read this letter I may be dead." There is a play with the names here whereby the writer has omitted Stefan's name and withheld her own, only for the film to have it shouted by her mother on the break as narration yields to enactment in the flashback that takes us to Lisa's girlhood. On this day - which she speaks of as her birthday - Lisa's mother names her for us, performing the introduction that Lisa consistently evades. One aspect of the deadlock between Lisa and Stefan, reflecting their different orientations to time and memory and hope, is that Lisa is unwilling to sully the authenticity and spontaneity of Stefan's recognition by identifying herself while Stefan in his narcissism wants to hear his own name on Lisa's lips more than he wants to learn hers.

His "Who are you?" outside the opera is hardly a request for her name. It is quite probable that he knows her as Stauffer's wife. What would be involved in his remembering her name is a world away from what it would mean to be told it.

Stefan would at last be preferring knowledge to mystery. His "Who are you?" is not only "Where have I seen you before?" but "Why does it matter?" He is asking Lisa to tell him her role in his life - a question which it will take Lisa the whole of her letter to define and which Lisa can present only from Lisa's point of view. Stefan's "Who are you?" believes that the answer on this woman's significance for him must come from outside himself. It requires notions of perfection and romantic destiny - "that one face among all others" - at least as powerful as those that govern Lisa. (And it requires unattainability, which means that Lisa's presenting herself as a married woman available for seduction can only make her one of the "usual things".)

If Lisa neither addresses nor signs her letter, these functions are performed for her - both of them - by John. In their essays on *Letter from an Unknown Woman* Stanley Cavell and George M. Wilson have drawn attention to his role as signatory, seeing it as Ophuls' acknowledgement of authorship [*5]. But John's role in recalling Lisa's name - effectively, for Stefan, giving her a name - continues his role as the bearer of her letter (which can also be seen as his delivery of the screenplay). When Stefan arrives home at the start of the film he is intending to make a quick departure from Vienna to avoid a duel. He has given his orders and is walking away, almost out of shot, when John summons him back into the corridor with a touch (as if to remind him of something he has forgotten) and goes to fetch a silver salver on which the letter sits unopened. Making the delivery of the letter an interruption in Stefan's movement and a reversal of its direction anticipates the pattern of his encounters with Lisa. The action of fetching and offering the letter is elaborated to stress John's role as intermediary. This elaboration stands in contrast with the absence of attention to the writing on the envelope, and is a stylistic decision in line with the definition of the letter as an object that sits unattended in the hallway, waiting for Stefan. It is placed near the centre of the frame and given quite a glow by Franz Planer's lighting. Among the rejected options were to have the letter delivered after Stefan's return, to have it offered to him as one of several (Zweig's way), or to have him find it on his desk without John's aid.

The transmission of the letter allows for a strengthening of John's part in the palindromic patterns of the film's start and finish. Palindrome is a special case of repetition and variation where the elements of the first part are repeated in reverse order in the second so that the approach to the end is also a return to the start. The clear reversal of the opening image in the closing one, as the departing carriages mirror Stefan's arrival, articulates the framing of Lisa's story by Stefan's. Matched sets of gestures, immediately before and straight after Stefan's reading of the letter, help to mark the palindromic pattern because the gestures are more striking and less in the flow of the action than, say, John's holding the door open for Stefan at the start and closing it on him at the end. I refer to the gestures in which Stefan attends to his eyes. Having thrown the letter onto his desk, Stefan pinches the corners of his eyes in a gesture of tiredness; he then walks to the bathroom, removing the letter from its packet, and sluices his eyes with water at the washstand. At that moment his attention is caught by the letter's first statement. A close-up of the writing is answered by a close-up of Stefan, his face wet with beads of water. He picks up the letter and takes a towel to dab at the drops as he goes to begin his reading.

At the close of the final flashback, Stefan completes his reading on Lisa's last "If only...", and we move from the letter's end page to a close shot of Stefan, tracking in to glimpse the tears in his eyes. Then in the wake of the fragmentary, misted images that suggest his effort to grasp a memory of Lisa - scenes from the past that haunt but that cannot be held - we see in close-up the gesture that Stanley Cavell takes as the starting-point for his discussion: "his response... is to cover his eyes

with the out-spread fingers of both hands in a melodramatic gesture of horror and exhaustion" [*6]

My suggestion is that both the tears and the blocking of the eyes have been anticipated palindromically in the imagery of the opening.

I want to avoid imposing on the film a more precise patterning than that offered by Ophuls. An inventory of sights and sounds in the opening and closing sequences would yield more unmatched than matched elements. (Strict palindrome could only be absurd in a fiction movie.) But there is a sufficiently pronounced matching in the content and order of some major moments to give a suggestion of palindrome. The effect is to lend weight to the containment of Lisa's story within Stefan's, and so to balance our sense of Lisa's letter as the frame within which the events of the past are accessed. Viewpoint is important in Stefan's reading as well as in Lisa's writing. (If we share Stefan's reading, learning about the past at the same time as he does and within similar limits, our involvement is of a different order since only Stefan is reading, perhaps seeing, himself within Lisa's account and is experiencing its impact both as a revision of his life-story and as a challenge to his memory.)

A major distinction between Stefan's story and Lisa's - against Lisa's desire to insist that the two stories are one - is that Stefan's story is ongoing and unresolved whereas Lisa's is at an end. Hence the emphasis on the delivery of Lisa's letter as a sealed packet of a certain bulk and weight. It is from another place. It is the past; there is no more to come. So Stefan's reading is of a narrative already concluded. There was an evident opportunity, refused by the film, to develop the symmetry in the framing of Lisa's tale. When Stefan started to read, and the voice of Joan Fontaine repeated the opening sentences, we could have been taken to Lisa as she began to write the letter in the hospital, adding another layer to the flashback sequence. That would have naturalised the use of the voice (which many filmmakers would have thought useful) at the cost of bringing the moment of Lisa's narrative into a present and uniting it with the moment of Stefan's reading. The film's 'irrational' procedure prevents these moments from merging and allows them to approach one another only in the letter's end at Lisa's death, imaged in the black blot that halted her script. The new discovery here, revising the sense of the sealed packet, is that the letter's story is not complete. It is instead no more than over, because the reading is finished though the writing could not be.

There is a significant advantage in the refusal to balance the flashback structure, showing us the end of the writing but not its beginning: the film can present Lisa's life in strict chronology, taking her by stages from her "second birthday" to her maturity and death. That makes it less difficult for Joan Fontaine to convince us as the schoolgirl Lisa of the early sequences [*7]. The corresponding problem for Louis Jourdan is eased by delaying his appearance in each of the flashback sections so that he is not immediately juxtaposed with his reading image. Still, the alternation is eloquent: we see various stages of Stefan's life in relation to the recurrent framing image of the middle-aged roué. The alternation in Stefan's image, as against the steady development of Lisa's, gives formal expression to the dissonance between their stories and their attitudes.

Whereas the structure of the flashbacks would tend to depict Stefan's life as a series of incidents in Lisa's, the framing scenes insist on his having immediate and urgent predicaments of his own. To observe symmetries here as elsewhere is not to resolve the question of their function and effect, since patterning can serve both to create or reinforce order and to give the emphasis of contrast to the unmatched aspects.

The opening shot instructs us on the relationship between the stylistic patterns created by the film and the events portrayed within its world. In "Vienna About 1900" the horse-drawn carriage is driven towards the camera through the rain of a gaslit street. The shot displays the precision of its framing, since it turns out that the camera, panning to hold the vehicle in view, is in place to approach the side window as it comes to a halt, neatly encompassing a centred view of the occupants and of Stefan's head when he dismounts, within the further frame of the farside window. The convergence of the camera's view with the carriage's point of arrest holds the movements of the fictional Vienna within an elegantly ordered continuity. Not everything, though, fits within its pattern. The film is telling a story that it knows. It is not telling a story about automata. As the carriage approaches from the distance, a running figure enters the frame from the left foreground, a man with an umbrella hurrying away down the street to avoid the rain. The direction of his movement counters the flow of the shot to sketch a world that proceeds in indifference to the motions and concerns of *this* telling. He is placed at the start of the film as an emblem of the ordinary. The figure prepares an immediate contrast with Stefan whose bearing is of one who does not greatly care whether he lives or dies; he stands shamefaced in the rain, avoiding the gaze of his companions [*8] but doing nothing to propel their conversation to a close while the water streams from the brim of his top hat as if from a gutter.

At the end the rain has cleared so that although the street is still wet with puddles the scene looks and sounds quite different. The elements of style do not determine for us, though, how we shall balance the significance of the completion of the film's opening image against that of change in key aspects of tone: the disappearance of the rain, the replacement of darkness by dawning light. Louis Jourdan's bearing is eloquent that Stefan faces death in better spirit than he faced running off and living on. But how far his vision has cleared and how far he has been drawn into a delusion - a "romantic nonsense" that colludes with the morbid rituals of the duel - these are questions that the film is concerned not to resolve.

Ophuls unites precision of form with openness to possibility rather than making it serve the definition of a thesis. His precision shows in the preparation of the material that will be the subject of repetition, variation or inversion in the film's development. The boldness of presence and the strength of shape given to the repeated features determines whereabouts the later references fall on a scale between faint allusion and bold statement. In a film so concerned with the significance of memory it is appropriate that the eloquence of its effects should depend on its capacity to stir our recall, with varying degrees of definition, of moments and patterns that we have seen before. One danger - that *Brief Encounter* seems to me not to avoid - is that the material being set up for repetition will be inert on its first presentation.

These are the considerations that I want to hold in mind in revisiting a pair of shots that has already received extensive discussion - the matched camera movements over the staircase as first the adolescent Lisa watches Stefan's return from a night on the town in the company of a giggling mistress and then, years later, as he is seen to lead Lisa herself up the same stairs. Much comment has dwelt, appropriately, on the removal of Lisa's watching presence. The sense is that she has entered as a dream something which on her earlier witnessing of it had more the force of a nightmare, and that she is oblivious to the particular aspects of repetition that are so strongly presented to us.



Strength in the repetition partly depends on the boldness with which the image is shaped in its first instance. Since very many of the film's images involve the staircase, the structure that is to be particularly invoked in repetition needs to be highly distinctive. Its extremities are marked at the left by the gaslit globes of the hallway chandelier - an unusual sight because we are looking down into the jets of flame - and at the right by the expanse of bare wall that shields Lisa. The lines of the composition take added force from the curved patterns of metalwork and shadow constructed from the steel banisters. The extraordinary nature of the camera movement is determined by the effort to encompass the action on the staircase while keeping Lisa continuously in frame in the foreground, and showing her attempts to go on seeing without being seen. That produces the twisting camera movement, pivoted over Lisa's head at the right as she shrinks back against the wall of the stairwell. It also produces a pattern of repeated appearance and disappearance in the figures on the staircase. We see them enter from the vestibule; they go out of sight as they approach the stairs. They re-emerge as they reach the top and pause near the landing, only to disappear again behind the wall that masks the approach to Stefan's door. Their invisibility is stressed by the sound of furtive giggles and whispers at the bottom of the stairs and at the top by renewed giggling and the rattle as Stefan fumbles with his door-key.

The main features of this image, including the pattern of appearance and disappearance at the bottom of the stairs, are duplicated in the second instance. The repetition is pronounced because the cut to the overhead view is much more shocking as it has become a cut from exterior to interior, from a close view to a distant one, and because it is no longer in continuity with Lisa's waiting and watching by the landing. The position and movement of the camera lack the motivation that justified their contortions in the earlier instance since there is no longer a foreground figure to be held in frame. The crane out over the stairwell has become more vertiginous now that it is not shadowing the viewpoint of a human observer.

The visual repetition is cued by repetition on the sound track. The closing of the outer gates and of the hall door are sounds bracketting the familiar exchange that begins with 'Who is it?' from the concierge (Otto Waldis). After these reminders, however, the pattern of sound is crucial to a radical change of tone and the sense of difference between this occasion and the one that its images repeat. When Lisa and Stefan go out of view at the bottom of the stairs the emptiness of the image is matched by their silence; their soft, slow footfall is quite unlike the frivolous clatter and chatter we heard before. Then the suggestion was of tipsiness, and of an awareness of behaving disreputably. Those tones were amplified by the styleless flounces and frills of the woman's white gown and headdress and by the way that Stefan, in searching for his key, was encumbered by his evening dress, awkward in his management of a bulky cloak, his top hat and gloves. At the top of the stairs the haste in his leading of the woman, almost pulling her and hardly giving her a glance, together with his fumbling to remove his hat as they approach his door, carried the feeling (within the terms available in 1947) of his eagerness to get out of his clothes. Everything had a clumsy physicality. Since the event had a context for us only in Lisa's life, and none in the lives of Stefan or his woman, we saw his partner distantly as a nameless stranger - truly an unknown woman. She had the identity only of a floozie.

That has all changed in the repeated shot. It comes as the culmination not of Lisa's watching and waiting but of her, shall we say, courtship of Stefan. All that was sordid has become sacramental. There is no rush. The movements have a solemn, considerate grace. Lisa's hesitation at the top of the stairs is grave rather than coy, a moment of commitment with no demand to be coaxed. Her dress and hat are in undecorated black with a chaste simplicity of line. Stefan's clothing too has been softened and simplified so that clumsy urgency may be the more visibly replaced by attentiveness.

And noise has given way to music. The Ziehrer waltz played by the bandswomen and then by Stefan in the Prater ballroom ("Wiener



Lisa watches Stefan return from a night on the town in the company of a giggling mistress.



The visual repetition: Stefan returns to his apartment with Lisa.

Mad'In") has been sustained on the sound track to become the fragrantly romantic accompaniment to this ascent. The calm and quiet of the sequence from ballroom and carriage to staircase stand in place of any moment of invitation or persuasion. We know that the return with Stefan is a matter of unspoken agreement, of desires mutually acknowledged from the outset.

So the assertion of similarity is put in tension with the sense of transformation.

We know that Lisa longs to give herself to Stefan. We do not know how fully she recognises the role of appetite and the body in this sacrament, or whether she recognises anything that unites her with Stefan's, and the film's, other women. "I wanted," she will later write, "to be one woman... who asked you for nothing."

The purposes of her ascent would, then, from her own viewpoint be utterly unlike those involved in Stefan's routines of pleasure. Here it becomes relevant to consider the culminations of the staircase shots and their sharp differences.

When Stefan and his woman disappeared from view for the second time they did so behind a flat, blank expanse of whitewashed wall at screen right that censored their activity. The shot was held while sound filled the blankness with suggestions of the flighty and illicit. Lisa was fixed near the centre of the frame but we could not see what, apart from her exclusion, the sounds meant to her. At the start we could see that she was watching; at the end we could not tell if she was listening.

In the reprise the pattern of appearance and disappearance is repeated, but the shot changes as soon as Stefan and Lisa go out of sight for the second time. We cut to the inside of Stefan's apartment for the couple's entrance and Lisa's immediate surrender to Stefan's embrace. There is a direct sense in which this action fills in the earlier blankness, so it is doubly striking that it yields straightaway to blankness reasserted. The conventional kiss fade-out is followed at the fade-in by an image of remarkable emptiness, reinforced by the disappearance of music. It turns out that we are looking at closed draperies sealing off an area of the dress-shop, but indecipherable silence is what we first encounter.

In the pattern of repetition and variation the emptiness here replaces the extended diminuendo in which the disillusioned Lisa had made her lonely way back down the stairs, the camera holding its position until she had exited at the bottom of the frame: "And so there was nothing left for me. I went to Linz." That was the point at which music came in, as an expression of anguished disappointment. When this shot is repeated it comes again in strikingly abbreviated form. It cuts off at the point where, earlier, it had developed as a sorrowing reflection on Stefan's infidelity. We may see frustration replaced by fulfilment. But it is an equal part of the pattern that an extended assessment of events is replaced by silence.

Staircase One [*9] was embedded in one of the letter's most extended, almost garrulous passages of commentary in which the words spoken by Lisa became something close to an interior monologue accompanying her exploration of the now empty rooms of the home she had had to leave. It was part of a lengthy passage in which the only significant, dramatically salient, words were those of the commentary that culminated in the first return to the present and Stefan's reading image on "You who have always lived so freely..." The shot's vital context, then, included its context in Lisa's reflections.

Such a context is entirely absent from Staircase Two. In the sequences depicting the love affair the commentary tails off at the moment when Stefan is at last about to notice Lisa waiting in the snow outside the apartment building. It yields to the music of the street singers here [*10], and it does not return until Stefan's departure for Milan and the

letter's thoughts about his promise to return in two weeks: "How little you knew yourself. That train was taking you out of my life." It is as if Lisa is overflowing with words to express disappointment and regret. She can never come to the end of "If only..." But she has nothing to say about fulfilment [*11]. We may choose to understand her speechlessness as an expression of the sense that rapture is beyond words. But it is one of the functions of the pattern of repetition and reversal to open up other ways of responding.

Lisa's silence goes with the absence of her witnessing foreground presence. It is a silence about her place in the stream of Stefan's lovers as well as about the consummation of her passion. We may relate it to her presentation of her first disillusionment. What had Lisa learned from the sight of Stefan's mistress to persuade her that there was "nothing left for me"? She already knew that many of his friends - most of them - were women. Staircase One already condensed some significant repetitions, of the staircase itself as the central emblem of the routines of Stefan's life, of Lisa's overhead view of adult sexuality (when she emerged at the top of the stairs to surprise her mother in embrace with Herr Kastner) and of Lisa's spying from above on Stefan's nocturnal activity. This last was in continuity with the instances of the illicit (stealing, hiding) in Lisa's appropriation of Stefan's music into her fantasies when "though [because?] you didn't know it, you were giving me some of the happiest hours of my life." Happiness in fantasy prepares the misery of disillusion not because Lisa finds out that Stefan is a sexual being, but because his timing is catastrophic for her. The perfection of Lisa's romantic fantasy required Stefan to be ready for her at precisely the moment when she was ready for him, ready "to throw myself at your feet, and cling to you and never leave you." For Lisa, as for Stefan, the pursuit of perfection means a life defined by disappointment.

What is it that encourages me to talk of the absence of commentary on the scenes of romantic fulfilment as Lisa's silence? We have to understand that the events of the past, insofar as Stefan is told of them, are recounted in the text of the letter. "Night after night I returned to the same spot, but you never noticed me until one evening..." This must be a sentence that continues in the letter, whose continuation the film has replaced with images. Sensibly, then, Lisa is *not* silent about the events of Staircase Two - only unheard. But here I want to return to my start. Ophuls and Koch devised a form that baffles the attempt at a sensible reading. My argument is that the intention, and certainly the effect, was to create an unstable set of frames so that while a story is told, with events whose occurrence is not to be doubted, the definition of their significance is never pursued at the cost of suggestion. The film's lucidity is a lucidity in presenting ranges of possibility, through what it can omit to specify as well as through what it can show.

The refusal to confine flashback and voice-over within a coherent convention gave the film access to the metaphorical possibilities of these devices, allowing the passages of speech and silence, explicitness and reticence, to register expressively. At the same time there was a partial submission to limitations of viewpoint that seemed to assign Lisa a role in determining what was to be seen of her life and of Stefan's, so that opportunities were created for veiling motivations and for leaving thoughts, feelings and attitudes open to speculation. For instance when Stefan comes to the photographs that Lisa has enclosed to stand as his son's biography, it is clear that he is moved by these glimpses of a child he will never meet; his use of a magnifying glass speaks of a hunger for knowledge that the snapshots cannot satisfy. But nothing tells us how far Stefan attends to Lisa's presence in one of these images. And when Lisa tells of her marriage and says that Stefan knows who her husband is, we are without guidance about the extent of Stefan's appreciation that this letter is from that woman whose husband has challenged him to a duel - the woman who, we shall shortly discover, came calling a few days ago after an encounter at the Opera.

The masking of Stefan within Lisa's viewpoints is particularly powerful in Staircase Two, for Stefan's attitude here is perhaps the most crucial issue in our sense of what is being repeated and what has been

transformed. We are shown that Lisa *could* be seen as just one in the succession of Stefan's women. We are not told whether Stefan sees her in that way. As a result we are given no hint about what Stefan's response might have been if Lisa had been able to seek him out with the news of her pregnancy after his return from Milan.

Stefan's leaving is able to be read by Lisa as a confirmation of her prophecy (in the Prater ballroom, when Stefan had asked for her promise) "I won't be the one to vanish." This terrible form of words predicted betrayal while recognising itself only as a loving vow of fidelity. Unacknowledged in the letter, but confirmed by what we see as clearly as the repetition in Staircase Two, is that Lisa is each time the one who vanishes - to Linz, into the charity hospital, and away in flight from the final sad encounter. Stefan's reaction to the last disappearance is withheld from us, and is something to which Lisa gives no apparent thought, but it is an issue brought to mind by the reaction that we do see - the servant John's witnessing her departure as she crosses him on the stairs.

The patterns of revelation and masking enabled by the film's structure allow Lisa to speak as if her actions and inactions are perfectly explained by her love for Stefan and his son. Other possibilities are built into the picture's fabric but not enforced, for instance an element of revenge in Lisa's presentation of the photographs of young Stefan and her reflections on the happiness he brought her. It becomes a possibility too, but not a dogmatic assertion, that Lisa's Ideal was by her definition a man who would disappoint her, and that Stefan's Ideal was by his definition a woman he would never find. Ophuls and Koch discovered a form that avoided sentimentality while negotiating the danger of a merely cynical denial of romance - one that would only have sneered at yearnings for love and transcendence. The film's unique blending of strength of pattern with openness results in our being shown the failures of Lisa's vision and of Stefan's without being made complacent about the perfection our own.

* * *

Reprinted from CineAction! no. 52 by permission of V.F. Perkins and Susan Morrison of CineAction!

Notes

1] There's also, more elliptically, "We'll revisit the scenes of our youth".

2] In the course of this sequence there occurs an image which does seem to be taken up by Ophuls in the parallel passage after the married Lisa's flight from Stefan's apartment. An overhead shot that sees Laura walking to a park bench beneath the statuary of a war memorial finds an echo (minus some grotesquely phallic elements) in Ophuls' high-angle on Lisa as she walks across a deserted square beneath a fountain. The prominence of railway scenes in *Letter from an Unknown Woman* might also be thought to owe something to Lean's film. The shooting script envisaged a scene in that crucial *Brief Encounter* setting, the station buffet, when Lisa has seen her son onto the train but has not yet made the move to set out in search of Stefan (Wexman and Hollinger, ed., *'Letter from an Unknown Woman'* Max Ophuls, director, Rutgers U.P., 1986, p 148.)

3] Wrongly, but understandably - since it is so easy to underestimate the inventiveness of filmmakers.

4] It is not used in the same way at the start of the final flashback. By then, Lisa has become Frau Stauffer; she has that name because "you know who my husband is".

5] Stanley Cavell, *Contesting Tears*, University of Chicago Press, 1996 p109;

George M Wilson, *Narration in Light*, Johns Hopkins University Press, 1986, p125.

6] Cavell, 1996, p81

7] Ophuls' brilliance of craft shows in the way he gives us our first sight of Lisa, dwarfing the actress's height by framing her face at the bottom of the window through which she gazes into the removals van.

8] And attempting to manage a cigarette. This opening shot establishes smoking as a motif. Throughout the dialogue the foreground of the image is dominated by the white-gloved hand in which the one of Stefan's friends nearest the camera holds a cigarette. Thereafter few of the men of the film are without something to smoke in their hands or in their mouths. (John the manservant and Lisa's young Lieutenant in Linz are the notable exceptions.) Cigarettes recur through the film as emblems of enslavement and unfulfilled appetite. At the start Stefan is a chain smoker. By the end he seems to have found something to displace the habit. It is possible that the smoking motif was Ophuls's way of implicating himself with the men of the film and specially with Stefan. To judge from photographs Ophuls was quite a smoker and according to a number of reports he was quite a womaniser.

9] I am adopting 'Staircase One' and 'Staircase Two' to identify the first and second of the repeated pair because it would be a distorting inaccuracy to describe them as the first and second of the staircase shots. It is a vital fact that Staircase One is already the repetition of a familiar setting.

10] For the record, their song is 'Nur für Natur' from the operetta 'Der Lustige Krieg' (The Merry War) by Johann Strauss II - worth specifying in order to correct a misunderstanding propounded by Virginia Wright Wexman and taken up by Susan M. White in her book 'The Cinema of Max Ophuls' (Columbia U.P., 1995), that the film 'contains not a single word of German'. Both writers give a lot of weight to this strange assertion. The film presents a riotous patchwork of languages and accents, and it incorporates plenty of German words. There may be food for thought in the choice of a German word for fire - 'brand' - as the surname for Lisa's Stefan.

11] Of course it would have been a formidable task to find something for her to say that would not have caused an explosion at the Breen Office, but Ophuls and Koch were equal to formidable tasks.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

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

Prætereæ censeo ...

Af [PSEUDOLUS](#)

Om beregning af spildtid

Den ultimative arrogance - eller den definitive anmeldelse? Intet ophidser tilsyneladende det læsende publikum mere, end når anmelderen indrømmer at være gået før tiden. Har forladt biografen, før filmen er slut.

På det menneskelige plan er reaktionen letforståelig. " - Hvad fanden bilder han sig ind? Han er på arbejde. Vi andre kan sgu' da ikke bare gå hjem, når det passer os." Bag raseriet sporer man også en slet skjult misundelse over, at nogen tager sig godt betalt for at sidde og se film midt på dagen! Derfor må man som minimum forlange, at kroppen er til stede, og at den lider det, den skal lide. I sit ansigts sved skal den sidde igennem endeløse, tåbelige re-makes af splatterfilm, der var utålelige også ved den forrige re-make. Den protestantiske etik lever i bedste velgående. Vejen til frelse går gennem lidelse.

Altså - højdepunktet af arrogance? Nej, ikke lige netop. For det første er det ikke arrogance, som får anmelderen til at afsløre, at han gik efter en time. Han kunne bare holde sin kæft, ingen vil opdage det, lige med undtagelse af de tre-fire kolleger, som sidder rundt om i mørket. Og er misundelige eller bare for dovne til at lette røven. Men nu gør han det altså. Går til bekendelse. Og mere præcist kan man ikke udtrykke sit mishag. Filmen var ikke ulejligheden værd. Derfor gik jeg. Medmindre han er sadist, der elsker at ophidse sine læsere til apopleksi, er der tale om eksemplarisk forbrugervejledning.

Hvordan kan han vide, at den ikke forvandles til et mesterværk i samme øjeblik, han forlader salen?

Det gør den ikke. Af to årsager. En anmelder, som er sin løn værd, forlader ikke en film, som blot et splitsekund har antydnet, at den har en anden agenda. At den har planer om at overrumple tilskueren. Ikke ved hjælp af en snedig dobbeltslutning, chokerende stunts eller at det store lærred splintres i split-screens. Det er banalt og vil aldrig kunne redde en film. Vi taler om de sjældne film, hvor de kompositoriske regler, beskueren forventer overholdt, raffineret suspenderes og erstattes af en anderledes, dristig æstetik.

For det andet: En dum film er og bliver en dum film. Den afslører sig selv inden for de første tre-fire minutter, sommetider kan den skjule sin tarvelighed bag en raffineret fortekst, men når den er færdig, er filmen det også. Filmscener optages i forhold til kontinuitet i vilkårlig rækkefølge, slutscenen kan udmærket kan være filmet som den første. Og vice versa. Af samme grund er det uden mening at antage, at en film bliver bedre i takt med at den skrider frem. Den bliver bare længere.

Igen taler vi form ikke indhold. Hollywood-dramaturgien fastsætter ganske vist i mange tilfælde begge dele. Formen angives af manual-lignende anvisninger med akt-opdelinger, konfliktpunkter og "afgørende begivenheder", og indholdet tager i så vid udstrækning til



Sjældent billede af skribenten Pseudolus.

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

det store publikums forventninger, at gentagelse er et (næsten) sikkert succes-kriterium.

Derfor vil en rimeligt trænet filmgænger hurtigt kunne afgøre, hvilken type film, hun har løst billet til. Alt peger i samme retning: Skuespillet, fotografering, klipning, musikken, farveholdning, mængden af distraherende gimmick, som forhåbentlig kan aflede publikums opmærksomhed fra den kendsgerning, at producenten smækkede penge-kassen i syv dage før optageslut. Man vil med andre ord hurtigt finde ud af, om man er i godt eller dårligt selskab.

Det er herligt en gang imellem at være i dårligt selskab. Et frikvarter i mørket sammen med en film, der ikke har prætentioner om andet end at underholde og kan det, er høj spas. Omvendt er det en deprimerende oplevelse, når producenter uden andet end penge på hjernen falbyder larmende lagervare markedsført for millioner og stadig lige så attraktiv som en lort i cellofan.

Her er det så, at anmelderen ta´r sit gode tøj og går sin vej. Han er aldrig holdt op med at undre sig over, at han kun yderst sjældent hører indvendinger selv efter en ualmindelig harsk anmeldelse. Derimod vælter indignationen ned over ham, hver gang han ikke har set filmen til ende.

I virkeligheden er vi et folk af flagellanter, selvplagere- og piskere, der aldrig helt er kommet ud over den tusmørke-puritanske holdning til selv de mest overfladiske såkaldte kultur-ytringer. Kultur er en alvorlig sag, som man ikke vender ryggen til! Man spiser pænt op, læser sin bog færdig, selv om den retteligt burde anmeldes til politiet, og står pligtskyldigt op, så snart tæppet falder og klapper henført skuespillerne i dyb forundring over, at så mange så villigt har ladet sig forføre af så lidt. I Tyskland ville man være trampet ud og ha´ smækket med dørene, og længere sydpå har skuespillere og sangere måttet anmode om politibeskyttelse. Ligesom fodbolddommere.

Herhjemme finder vi os i det meste. Undtagen at andre bilister forsøger at snyde sig foran eller stjæle p-pladsen for næsen af én. Hvad om vi udskiftede vores trafik-adfærd med den alt for respektfulde holdning til film, teater, dans, opera, vænnede os til at stole på egne holdninger og præferencer og acceptere sandheden i påstanden om, at man ikke behøver at spise hele ægget for at konstatere, at det er råddent?



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

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