

Indhold

side 3

Leder: I sandhedens tjeneste

FAST INDSLAG. Film er aldrig uskyldige men altid interessante som æstetiske udsagn. Vi slår i al beskedenhed et slag for film med holdninger og for filmen som film.



side 4

Up Close and Impersonal: Hal Hartley og traditionens vedholdenhed

FEATURE. David Bordwells essay om Hal Hartleys *Simple Men* kipper hatten for tidsskriftet *Monogram* - som også *16:9* er inspireret af - og viser, hvorledes en analyse, som er sensitiv over for filmiske traditioner, stadig kan belyse den blanding af stilistisk forandring og kontinuitet, som stilles til skue i nutidig film.



side 5

Atomets dele

FEATURE. Den canadiske Atom Egoyan har trods sin lidt elitære facon gradvist nærmet sig et bredere publikum. Dorte Schmidt-Jørgensen indkredser hans personlige signatur og slår et slag for hans seneste film, *Ararat*, der er bedre end sit rygte.



side 6

Tiden ødelægger alt

FEATURE. *Irréversible* (2002) er en voldsomt ubehagelig film at se, men samtidig bør man unde sig selv den oplevelse at blive siddende. Den argentinsk-franske instruktør Gaspar Noé har lavet en kontroversiel film som i højeste grad deler vandene. Lisbeth Juhl Sibbesen ser nærmere på dette omstridte kunstværk.



side 7

En scenes anatomi: Billedrus

FAST INDSLAG. Både foran og bag kameraet er filmkunsten og rusmidler af enhver art uløseligt forbundet. I denne udgave af *En scenes anatomi* kigger Henrik Højer på, hvordan rusens og afhængighedens billeder udfoldes meget forskelligt i henholdsvis Otto Premingers *The Man With the Golden Arm* (1955) og Darren Aranofskys *Requiem for a Dream* fra 2000.



side 8

Please let me keep this memory!

FILMANMELDELSE. Hollywoods største manuskriptforfatter, superstjernen Charlie Kaufmann, står bag en af årets mest underlige kærlighedsfilm. Claus Toft-Nielsen ser nærmere på den kaufmanske kærlighed i Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*.



side 9

If ever a film had its cake and ate it too, surely this is it

BOGANMELDELSE. Edvin Vestergaard Kau har læst Edward Buscombes nye bog om Clint Eastwoods westernfilm *Unforgiven* og dens placering mellem tradition og nyforvaltning af genren.



side 10

Kniven på struben

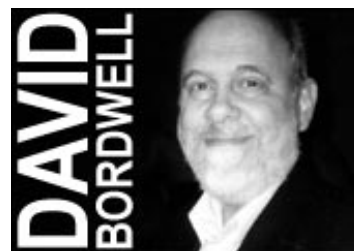
DVD-ANMELDELSE. En trekant på polsk lyder ikke specielt ophidsende. Men Roman Polanskis billedkompositioner fra *Kniven i vandet* (1962) er et sandt studie i psykologisk krigsførelse. Jan Oxholm ser nærmere på Polanskis knivskarpe debutfilm, der bragte den polskfødte instruktør på forsiden af Time Magazine.



side 11

16:9 in English: Bordwell on Bordwell: Part I – Hitchcock, Hartley and the Poetics of Cinema

FEATURE. This is the first installment of an interview that Jakob Isak Nielsen did with David Bordwell in May 2004 as Bordwell was about to retire from Communication Arts, University of Wisconsin-Madison after +30 years of faithful service. In Part I, Nielsen and Bordwell not only look back at early writings but also discuss current perspectives and future plans.



side 12

Præterea censeo: Nu holder I fa'me kæft!

FAST INDSLAG. Billetpriiserne i landets biografer er høje som aldrig før, og man kunne måske tåle det, hvis filmoplevelsen var derefter. Ofte ødelægges selv den bedste film af nogle menneskers manglende biografkultur og tankeløse kommentarer. Gentleman Rup råber vagt i gevær og opfordrer alle til at sætte foden ned over for dette fænomen.



side 13

Bagsiden: læserbrevkasse

FAST INDSLAG. På vores nyetablerede bagside bringer vi her det først af en forhåbentlig lang række af velkvalificerede og engagerede indlæg og kommentarer til tidligere bragte artikler. Denne gang er det en 'modanmeldelse' til sidste nummers anmeldelse af *Passion of the Christ*.



[Udskriv denne side](#)



[Gem/åben denne side som PDF \(110 Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(687 Kb\)](#)

|| forrige side | næste side ||

Leder: I sandhedens tjeneste

USA's svar på Jens Olaf Jersild, Michael Moore, løb for nylig med årets prestigefyldte palmer i Cannes for sin nyeste film *Fahrenheit 9/11* (2004), der bl.a. sætter fokus på nogle af bevæggrundene for USA's krigsdeltagelse i Irak. Hermed ser det ud, som om den politiske (dokumentar-)film har fået lidt af en renæssance. I Moores tilfælde blev det internationale gennembrud for alvor skudt i gang for to år siden med den dramatiske *Bowling for Columbine* (2002), en tankevækkende, men også yderst underholdende film om omstændighederne ved massakren på Columbine High i 1999 og amerikanernes forhold til våben. Moores film er dog langt fra uproblematiske, ikke mindst som dokumentarfilm betragtet. En flue på væggen? I så fald en voldsom forædt spyflue med en summevolumen på højde med et kor af Tuva-sangere. Det kommer næppe bag på nogen, at Moores nyeste film, *Fahrenheit 9/11*, allerede inden præmieren herhjemme har mødt en hel del kritik, og man kan spørge sig selv, hvorvidt Moore skal betragtes som en selvbestaltet retfærdighedens hævnende engel eller blot en opmærksomhedssøgende idealist, som ikke skyr nogen midler for at hænge samfundets onde kræfter ud (tænk bare på den ubarmhertige og pinagtige forfølgelse af en forvirret og alderssvækket Charlton Heston i *Bowling for Columbine*)?

Fahrenheit 9/11 er blevet klandret for at fordreje virkeligheden lige lovligt meget i sin iver efter at udstille George W. Bushs uduelighed og kompromittere den amerikanske regering mest muligt. Et eksempel fra traileren: Nærbillede - George Bush med dybe panderynker og et alvorfuldt blik opfordrer indtrængende alle nationer til at gøre alt, hvad de kan "to stop these terrorist killers." Zoom ud - vi ser at Bush befinder sig på en golfbane. Han nikker et "thanks" til journalisterne og fortsætter "now watch this drive." Uden tvivl en pinlig og meget morsom scene, der fremstiller den mægtigste mand i verden som utroværdig og lidt af en fritidspolitiker. Men er der egentlig noget galt med at præsidenten spiller golf? Og er det i bund og grund ikke alt for let at reducere komplicerede problemstillinger til underholdning? Tjo... men så kan man jo spørge sig selv, hvad virkeligheden egentlig er, og hvem der kan give det rigtige billede af den? Moore går uden tvivl direkte efter struben, men han forsøger ikke at lægge skjul på, at der bag enhver fortælling findes et menneske med en holdning. Ingen burde være i tvivl om, at Moore med sine film fortæller sin version af, hvordan virkeligheden hænger sammen. Det afgørende er, at han peger på en række interessante aspekter og sammenhænge, hvis relevans man kan være enig eller uenig i, men aldrig ligeglad med! Moores film opfordrer med andre ord til kritisk diskussion. Og det er naturligvis vigtigt i et samfund, hvor medierne - inklusive filmen - uden tvivl spiller en stor rolle for vores opfattelse af den verden, vi lever i.



1910'erne og 1920'ernes udbredte idé blandt filmskabere og -teoretikere om filmen som et redskab til at indfange og gengive virkeligheden objektivt forekommer temmelig naiv i dag. Den euforiske tro på filmen som et nyt sandhedsvidne, der gennem den blotte mekanisk-fotografiske optagelse kunne præsentere publikum for et ubestrideligt sandt billede af den omgivende verden, har for længst måttet vige til fordel for en kritisk mediebevidsthed, der til tider nærmer sig dyb mistillid. Som Karsten Fledelius pointerer i artiklen "Film, politik og propaganda" er filmen siden sin fødsel blevet benyttet som et redskab for politisk agitation, hvad enten det har været i Lenins Sovjetunionen, Hitlers Tyskland eller som forklaring af den amerikanske indsats i Vietnam. I dag ved enhver, at film på ét eller andet plan er fiktion, eller i hvert fald som et minimum er farvet af instruktørens holdning til dette eller hint, afspejlet og realiseret gennem fotografens, klipperens og lydmandens arbejde med komposition, montage og lydbillede. Det er simpelthen postmoderne barnelærdom, at filmens, kunstens og mediernes billede af virkeligheden kan nedbrydes til bidder af information, som er behændigt sat sammen til én version af virkeligheden blandt mange mulige.

Og så alligevel... I forbindelse med visse film som for eksempel Mel Gibsons *The Passion of the Christ* synes dette filmens grundvilkår momentant at være sat ud af funktion til fordel for en indædt vrede over, at instruktøren tillader sig at skildre sin version af historien. Det er trist, fordi disse talrige udfald mod instruktøren og filmens sandhedsværdi dræber ethvert tilløb til en seriøs diskussion af filmen som film og af de sider af filmen, der kvalificerer den som et interessant kunstværk, et stærkt æstetisk udsagn.

I et af det kommende efterårs numre af 16:9 vil netop dette forhold blive debatteret. Men allerede i det aktuelle nummer lancerer vi - med et indlæg om netop *The Passion of the Christ* - en læserbrevssektion, som inviterer alle jer derude til at komme med seriøse bidrag til diskussionen af film omtalt i 16:9 samt 16:9-artikler som sådan. For at kvalificere indlæggene og undgå spontane, mavesure opstød eller fornærmede følelser vil vi gerne opfordre til længere, velovervejede indlæg, som vi forbeholder os ret til - som enhver anden brevkasse - at sortere i. Der er altså med andre ord ikke tale om et internetforum i gængs forstand - dem findes der masser af i forvejen.

Blandt meget andet byder det nye nummer desuden på et eksklusivt møde med den internationalt anerkendte filmforsker, David Bordwell, hvis bøger ikke blot må formodes at udgøre en fast del af pensum for enhver filmstuderende, men også tilbyder den almindeligt filminteresserede masser af spændende læsning om film generelt. Ud over Bordwells splinterny artikel om Hal Hartley, bringer vi 1. del af et interview med Bordwell foretaget af Jakob Isak Nielsen.

Rigtig god læselyst!



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

Karsten Fledelius er lektor ved Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Artiklen "Film, politik og propaganda" findes i *Politologiske Studier*, årg. 4 nr. 4, *Film og Politik*, oktober 2001, og er desuden tilgængelig på www.politologiske.dk.

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

Up Close and Impersonal: Hal Hartley og traditionens vedholdenhed

Af [DAVID BORDWELL](#)

I engelsksprogede opremssninger af filmhistorien (behøver vi så mange?) indtager tidsskriftet *Screen* en prominent plads i mindst ét kapitel. Det Britiske Filminstituts kvartalsvise udgivelse - bliver vi fortalt - var overvejende ansvarlig for at sluse semiotik, Althusser, Lacan og andre post-strukturalistiske tendenser ind i angloamerikansk filmkritik. I løbet af de samme år huserede imidlertid et mindre omdiskuteret, men mindst ligeså essentielt tidsskrift.

Monogram blev redigeret af Thomas Elsaesser og var ikke mindre ambitiøst end *Screen*. Det illustrerede første udgivelse i foråret 1971 tydeligt. Det ny tidsskrift ville fortsætte den linje, som redaktørerne havde udstukket i *The Brighton Film Review*. Det ville "udforske, hvad vi opfatter som den dominerende filmiske tradition; definere mindst én mulig kritisk indfaldsvinkel ved nøje at observere de film, som rent faktisk bliver til i dag - hvad enten det er kommercielle eller smalle produktioner - og revurdere fremragende eller påfaldende produktioner fra tidligere." [1] Tradition? Én mulig indfaldsvinkel og ikke nødvendigvis én som vi skal tage. Re-vurdere? Det vil sige foretage eksplicitte værdisætninger på kunstnerisk grundlag. I 1971 fremstod dette forehavende givetvis alt for varsomt.

Traditionen, der blev refereret til, var - uden undskyldninger - Hollywood. Hollywood blev på daværende tidspunkt fordømt som ideologisk undertrykkende: I Frankrig havde *Cinéthique* og *Cahiers du cinéma* i 1969-70 formet et radikalt perspektiv, og *Screen* stod for at skulle udgive Christopher Williams' essay, hvori Godard blev præsenteret som "et vigtig led mellem den hidtidige amerikanske dominans og fremtidens politiserede filmkunst." [2] Som ville *Monogram* foregribe formodninger om tidsskriftets linje, fortsatte lederen på følgende vis: "Vi er ikke et teoretisk tidsskrift, og ligeledes er vi ikke overbeviste om, at et bestemt politisk engagement nødvendigvis vil eliminere eller løse visse fundamentale æstetiske problemer." [3] Erklæringen er for beskeden (adskillige essays i *Monogram* var dybt teoretiske), men betoningen er krystalklar. Æstetik var stadig væsentligt, og de problemer, som æstetiske spørgsmål afstedkom, skulle tackles på en facon, der skilte sig ud fra *Screens* version af Teori. Men tidsskriftet undgik også det andet alternativ, den Leavis-inspirerede moralske - for ikke at sige moraliserende - psykologiske realisme, som kommer klarest til udtryk i Robin Woods tekster. "Filmens kompleksitet og rigdom," hævder lederen, "kommer ikke blot fra dens relation til følt og erfaret 'væren' - i sig selv en kvalitet, der er svær at vurdere - men også fra dens iboende relation til mediets udvikling og historie." [4] *Monogram* ville bevæge sig af en ny vej mellem parisisk teori og Cambridges *Great Tradition*-realisme. Metodisk set tog skribenterne det første skridt ved at postulere, at Hollywoods historie - "den klassiske film" som lederen kaldte den - er central for enhver bestræbelse, der sigter efter en fyldestgørende redegørelse for, hvordan filmfortælling fungerer på tværs af flere traditioner.

Disse holdninger er kontroversielle selv i dag, men forekommer mig at



Simple Men (1992).

være ganske velfunderede. Jeg kan knapt forestille mig den vinkling, jeg har givet min egen filmforskning, uden de overbevisende essays, som *Monogram* publicerede i løbet af sin cirka 5-årige levetid. I særdeleshed har den antagelse, at vi kan analysere ethvert filmisk udtryk i relation til formelle og stilistiske traditioner, været en rettesnor for mig, og jeg står i gæld til *Monogram* og i særdeleshed Thomas Elsaesser – ikke blot for denne overbevisende formulering, men også for mange velbegrundede eksempler. I løbet af de over tredive år, der er gået siden *Monograms* leder, har Elsaesser aldrig glemt, hvorledes kultur og politik former filmen, men han har ligeledes bevaret sin appetit for de alsidige måder, hvorpå mediet kan anvendes behændigt.

Monograms bidrag til vores forståelse af Hollywood-traditionen var udførlige og indsigtsfulde. Elsaessers komplekse og lærde essay om melodrama - måske det mest ansete i tidsskriftets historie – blev hurtigt en hjørnesteen i studiet af den genre. At *Monogram* fremhæver "film, som faktisk bliver produceret i dag" er ikke mindre essentielt, fordi erklæringen vedgår, at vor viden om filmens fortid kan berige forståelsen af filmene i vores samtid. Således tilbød Elsaesser i tidsskriftets andet nummer en vidtfavnende refleksion over den nutidige scene i europæisk film. Hans indsigtsfulde kommentarer om de daværende nye film af Buñuel, Bergman og Godard udgik fra en detaljeret viden om instruktørernes kulturelle positioner og en ubesværet fortrolighed med deres individuelle signaturer. [5] Tro mod *Monograms* linje var hans indfaldsvinkel komparativ. Han sonderede måder, hvorpå instruktørerne havde støttet sig på eller splittet klassiske Hollywood-konventioner.

Denne komparative indfaldsvinkel gjorde sig gældende i mange senere essays i tidsskriftet, eksempelvis studier af "Cinema of Irony" (# 5) og Elsaessers elegante "Notes on the Unmotivated Hero" i - på daværende tidspunkt – nutidig amerikansk film. [6] Og Elsaessers utrættelige bestræbelse for at forstå nutiden igennem fortiden er drivkraften i meget af hans arbejde over årene. For at tage blot et par eksempler: hans tekster om Wenders, hans essay om *Bram Stoker's Dracula* og hans autoritative værk om Fassbinder.

Den klassiske stils vedholdende indflydelse, frugtbarheden ved en komparativ metode og behovet for at belyse nutidige film – disse rettesnore triangulerer mine bestræbelser i det som følger. Hvis Hal Hartley havde lavet film i 1970'erne, eller hvis *Monogram* stadig blev udgivet, forekommer det sandsynligt, at de to ville være kommet i berøring med hinanden, måske med begreber som "den umotiverede helt" eller "ironiens faldgruber" som omdrejningspunkt. Ved at kaste et nærmere blik på en enkelt Hartley-film, *Simple Men* (1992), håber jeg at illustrere, hvorledes en analyse, som er sensitiv over for filmiske traditioner, stadig kan belyse den blanding af stilistisk forandring og kontinuitet, som stilles til skue i nutidig film.

Hartley og traditionerne

Hartley tilhører den del af den amerikanske *indie scene*, som er mere eventyrlysten, hvad angår filmens formsprog – en kvalitet som måske kommer tydeligst til udtryk i hans fortællestrategier, hvor han tilsætter den romantiske komedie (*The Unbelievable Truth*, 1989) og melodramaet (*Trust*, 1990) en afdæmpet absurditet. [7] Han har ligeledes eksperimenteret med plotstruktur - mest bemærkelsesværdigt i de næsten gimmick-agtige gentagelser i de tre episoder i *Flirt* (1996). Han er desuden én af de mest idiosynkratiske visuelle stilister i ny amerikansk film. Enhver fornyer trækker dog på tidligere traditioner, og Hartley er ingen undtagelse. Skuespillernes excentrisk tørre og flade levering af sjæletung dialog er tydeligvis en bearbejdning af den neutralitet, han finder hos Bressons skuespillere.

På det billedmæssige plan er der flere vidtspændende strømninger, der har præsenteret modeller og skemaer, som Hartley har givet en kreativ omstøbning. Måske er den mindst indlysende af disse den gruppestil, som har domineret Hollywood siden 1960'erne, en stil jeg har kaldt *intensiveret kontinuitet*. Mærkatet søger at indkapsle det faktum, at selv om amerikanske mainstream-instruktører ikke har forkastet traditionel

kontinuitetsstil (analytisk klipning, 180-graders-reglen, skud/modskud, matchning af bevægelse på tværs af klip etc.), så har de modificeret den ved at intensivere visse virkemidler. I gennemsnit har de gjort deres indstillinger kortere. De har udvidet spændet mellem telelinse- og vidvinkel-anvendelse. De har øget antallet af kamerabevægelser - i særdeleshed *push-ins* på og *pull-backs* fra karaktererne samt cirkulære kamerabevægelser rundt om dem. Mange af disse valgmuligheder kan spores tilbage til den kendsgerning, at tv-skærmen er blevet den væsentligste skueplads for de fleste film, men der er sandsynligvis også andre årsager på spil. [8]

De fleste independent-film tilegner sig formsproget i *intensiveret kontinuitet*, men Hartley gør det velbetænkt. Han favoriserer ikke hurtig klipning: sammenlignet med den gennemsnitlige indstillingslængde på 3-6 sekunder, som blev dominerende i løbet af halvfemserne, er hans indstillinger gennemsnitligt to eller tre gange så lange. [9] Han benytter ganske vist telelenser til at fiksere figurer på landskaber, men i dialogscener gør han sjældent brug af de yderste spektrere i udvalget af objektiver. Han foretrækker i stedet midterfeltet som eksempelvis 50mm-linsen. Hans kamera bevæger sig sjældent i stil med de overlæssede Steadicam-arabesker, der er så dominerende blandt nutidens billedmagere; med undtagelse af det digitale eksperiment *The Book of Life* (1998) har hans kamerakørsler en tyngde, der giver mindelser om den solide og robuste kamerastil i 1940ernes Hollywood-studier.

Dér, hvor han har mest tilfælles med sine samtidige mainstream-instruktører, er i anvendelsen af relativt nære billedudsnit. Hans toskud presser ofte to karakterer ind i en næsten trang billedramme, og karakterernes afmonterede replikker og talen-forbi-hinanden bliver ofte leveret i halvtotal og halvnær, indimellem med blot ansigter og hænder i billedudsnittet. Vi skal ikke undervurdere de økonomiske fordele ved denne type iscenesættelse. Hartley har observeret at "Jo mindre du viser, desto flere sider kan du filme dagligt." [10] Og dog har disse omkostningsbegrænsende manøvrer givet kunstnerisk udbytte.

For det første opnår han ganske andre effekter end vore dages standard-nærbilleder. Forskellene kan til dels spores i hans hang til bestemte dybdekompositionelle taktikker. I 1940erne begyndte instruktører som Welles og Wyler at udforske iscenesættelser, som ikke blot placerede karakterer betragteligt dybt i billedet, men ligeledes – næsten som en konsekvens af dybdekompositionen – placerede den ene karakter eller begge karakterer med ryggen mod den anden (fig.1). Denne taktik var naturligvis ikke uden fortilfælde – den er udbredt i 1910erne - men Welles og Wyler gav den en svulmende kraft ved at placere én karakter yderst tæt på kameralinsen. Hartleys gæld til denne tradition synes indlysende. I adskillige af hans dialogscener vender karaktererne sig fra hinanden, idet de samtaler. "Jeg har flere gange lagt mærke til, at vi ikke altid kigger på hinanden, og nogle gange er det meget mere interessant at granske den måde, hvorpå folk søger at undgå kontakt, end det er at granske deres bestræbelser på at skabe kontakt." [11] Ganske ofte fører karakterernes undvigelsesmanøvrer dem ekstremt langt frem i billedets forgrund og begunstiger dermed tilskueren med et frontalt skud af deres ansigt, som ikke er tilgængeligt for modparten i scenen. Undertiden får vi et ekstremt nærbillede med planer dybere i billedet for enden af en diagonal linje – ofte er dybdeplanet ude af fokus (fig. 2). Denne form for iscenesættelse er temmelig sjælden i vore dage, og man fristes til at se det som en tidligere filmstuderendes genoplivning af iscenesættelsesstrategier, som Bazin lovpriste.



Fig.1: *The Little Foxes* (William Wyler, 1941).



Fig.2: *Trust* (Hal Hartley, 1990).

Hartleys langvarige nærbilleder og hans insistensen på at bevare signifikante billedplaner i baggrunden ude af fokus komplementerer også andre stilistiske taktikker. Når karakterer har front mod hinanden, præsenterer Hartley sine skuespillere i isolation og undgår *establishing shots* i sikker forvaring om, at Kuleshov-effekten gør arbejdet for ham. "Establishing shots fortæller os intet ud over, hvor vi er. 'Hvor vi er' gøres fuldstændig klart af, hvad karaktererne foretager sig, og hvad de oplever." [12] Desuden er Hartleys rum skarpt afskårne. Han klipper sjældent på bevægelse, men skubber i stedet *matches on action* ud til højre eller venstre for billedrammen; og han ynder et perspektiv, der er en anelse nedadskuende og svært at forbinde med andre indstillinger på flydende vis (fig. 3-4). Hans én-til-én klipning producerer ofte ellipser, hovedsageligt angivet ved spring i lydsporet.

Hartleys vægt på enkeltindstillinger udmønter sig også i en egenartet timing af skud/modskud. I sådanne passager vil de fleste nutidige instruktører klippe på hver signifikant linje i dialogen - det er grunden til at selv dialogtunge film har en hurtig klipperytme i dag. Når én karakter taler i Hartleys film, er det derimod sandsynligt, at vi dvæler ved ham eller hende, mens vi hører den anden karakters ofte langvarige svar off-screen. Eller vi vil se, at Hartley hurtigt klipper væk fra den talende karakter for at dvæle ved lytterens reaktion på strømmen af off-screen tale. Da Bill i *Simple Men* konfronterer Kate i de døende stunder af en lang nats festivitas på hendes værtshus, præsenterer Hartley udvekslingen i en irregulær timet streng af skud/modskud. I et halvnær af Kate spørger hun, hvor længe Bill vil blive. I indstillingen hvor Bill svarer, lader han hende vide, at han vil blive her resten af sit liv. Hartley klipper dernæst tilbage til Kate, som siger "Ser man det" (fig. 5), og en afdæmpet guitarsolo toner frem. Men så leverer Bill den centrale replik: "Med dig." Eftersom Bill tidligere har annonceret, at han har til hensigt at møde en smuk kvinde, som han vil forføre og forlade, er det essentielt for os at se hans udtryk, idet han leverer replikken, så vi kan vurdere hans oprigtighed. I stedet forbliver Hartleys kamera ved Kate, mens Bills tilsagn placeres off-screen, og hans motiver bevarer dermed en grad af ubestemmelighed. Kate svarer: "Du synes temmelig sikker i din sag," og igen lader Hartley Bills vigtige svar, "Det er jeg," forblive off-screen. "Jeg kender dig knapt nok," svarer Kate, stadig i den samme indstilling. Ikke før midtvejs i Bills næste replik, "Åh, du skal nok komme til at kende mig med tiden," giver Hartley os en kort, og lidet informativ, indstilling af Bill, idet han fuldfører sætningen. Sidste stavelse i sætningen høres over et gentaget modskud af Kate (som i fig. 5), og vi registrerer hendes reaktion på bemærkningen. Alt i alt bevarer enjambementet i klipperytmen en mystik om Bills motiver og lader os i stedet granske Kates varsomme usikkerhed. Hendes respons får en anden betoning. Ud af de fem indstillinger får Bill kun to, og deres samlede varighed er blot otte sekunder; Kate derimod får 29 sekunder, og den ovennævnte udstrakte indstilling varer i sig selv 11 sekunder. Teknikken forbundet med at fordele vores opmærksomhed mellem off-screen-dialog og on-screen-reaktion kommer særligt klart til udtryk i filmens sidste indstilling, hvor Bills genforening med Kate præsenteres i en kompakt indstilling af parret, og den ej synlige Sheriffs stemme intonerer: "Ingen pludselige bevægelser!" (fig. 34, se nederst).

Alle disse faktorer arbejder sammen om at give hvert billede en groftskåren betoning, som de hyppigt genopfriskede nærbilleder i mainstream-film sjældent opnår. "Kontinuitet irriterede mig," siger Hartley, "Den kom på tværs af billedet." [13] Kunstigheden i hans dialog og den lettere opstyltede, bekendende ageren bliver konsolideret af solide, endda urokkelige, indstillinger monteret qua klip, der ved at kortslutte rytmen i vanlig skud/modskud-redigering hæmmer det flow, som mainstream-film søger at tilvejebringe.



Fig.3.



Fig.4.



Fig.5.

I visse henseender forekommer denne klynge af valgmuligheder at være en lettere fortyndet udgave af Bressons teknik, men der er endog stærkere ligheder med den stil, som Godard udviklede fra *Sauve qui peut (la vie)* (1979) og fremad. Det er som om, at Godard prøver at afmontere *intensiveret kontinuitet*-stilen, akkurat som Hollywood-instruktører var i færd med at udvikle den. Han iscenesætter hele scener i ekstremt indskrænkede billedudsnit. Han nægter dermed at specificere, hvilke karakterer der er tilstede, eller tilbyder kun spor og antydninger via stemmer, som høres off-screen. Kameravinklerne tilbageholder ofte information om lokaliteten, og han slører signifikante handlingsplaner i billedet (fig. 6-7). Og hans modskud – ofte klipper han *imod* den dramatiske kurve i dialogen – er muligvis én af kilderne til den skæve modulering af rytterne i Hartleys afveksling af billeder og lyde.

Hartley har ikke været tilbageholdende med at vedgå sine inspirationskilder: "I de sene firsere blev jeg begejstret for den måde, [Godard] modstiller sine billeder og lyde. Det var sådan, at det begyndte. Det var grafisk. Jeg havde ingen idé om, hvad der faktisk skete i *Hail Mary* i nogen konkret forstand."^[14] Og dog kan Hartleys film ikke reduceres til summen af indflydelserne: "Ved at forsøge at beskrive hvad der er smukt i Godards værk, forekommer det mig, at jeg er i en slags dialog med ham. Selvfølgelig vil det – selv hvis jeg prøvede at efterligne ham – mislykkes, fordi jeg falder ind i min egen rille."^[15] Hartleys rille kanalisere en mere komplet og kausalitetsdreven fortælling, tydeligere karaktermotivationer, større sammenhæng både i og imellem scenerne samt mindre selvbevidste poetiske sidebemærkninger end hos Godard. Hartley forsinker eller synkoperer sine reaktionsskud; Godard sletter dem. Hartleys rum er sparsomme og hule, Godards er brudstykker. Den ene er lakonisk, den anden er som en sfinks.

Er det blot en anden måde at sige, at Hartley tilbyder os en domesticeret version af Godards splintringer? Mens der stadig er tilstrækkelig med halvfjerdsernes *Screen*-anskuelser i vælten til at kræve, at vi favoriserer den "radikale" stil, så mener jeg, at vi – i ånden fra *Monogram* – bør anerkende, at kunstnere, som lempere innovative teknikker til mere tilgængelige formål, ligeledes kan være yderst værdifulde (Prokofiev kunne nævnes som eksempel). Den intelligente blanding af de trends, som jeg har nævnt (og sikkert flere, som jeg har overset), giver hans film en troværdig originalitet i samtidens filmkunst.

Blikundvigelse og blikudveksling

Hartleys stædige fastholden ved nære billedudsnit, dybdekomposition og delvise røben af scenens rum har ført ham mod fintfølede iscenesættelser, som hans samtidige – *mainstream* såvel som *independent* – sjældent foretager. Den første indstilling i *Simple Men* – en 51-sekunder lang indstilling hvori man ser røveriet – er arrangeret med en eklatant præcision (fig. 8). En anden tidlig indstilling giver os mulighed for at se, hvordan Hartley kreativt reviderer nogle visuelle skemaer, som cirkulerer i såvel europæisk som amerikansk film.

Efter røveriet møder Bill sin eks-kone Mary i en kaffebar og giver hende de penge, som Vera og hendes bedrageriske elsker kastede efter ham. I løbet af scenen erfarer Bill, at hans far er blevet arresteret, og at Mary har fundet en ny elsker. Hartley giver os ingen *establishing shots*, men pakker sine billedudsnit med nære indstillinger af sine karakterer. På tværs af dens fire indstillinger – af hvilke tre er relativt lange – udfolder scenen sig som en række afledte blikke, hvor Bill og Mary konsekvent undgår øjenkontakt. Desuden giver den kompakte komposition muligheden for at skabe koreografisk rim med hensyn til bevægelser ind og ud af billedrammen, og ligeledes giver den mulighed for enkelte små overraskelser i den rumlige konfiguration.

I udgangspunktet ses Mary i halvnær; idet hun vender sig, glider Bill ind bag hende (fig. 9). Vi er ved en disk ved et vindue. Som i Godards film er der ikke et totalskud, som lægger rummet frem for os, og der er ikke en indstilling af Bills entré i kaffebaren til at bane vejen for hans entré i billedrammen. Indstillingen aktiverer en større dybde, da en servitricer ansigt dukker op i et andet rumligt plan, og Bill bestiller sin kaffe (fig.



Fig.6: *Détective* (Godard, 1984).



Fig.7: *Je vous salue Marie* (Godard, 1984).



Fig.8.

10). Mary viser Bill avishistorien om hans fars tilfangetagen samtidig med, at hun kigger på ham for første gang (fig. 11), men Bill ignorerer hende, og kameraet forbliver på hende, idet han går ud af billedrammen med avisen mellem hænderne (fig. 12).



Fig.9.



Fig.10.



Fig.11.

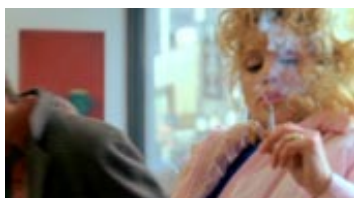


Fig.12.

Tidligere vandrede Bill ind i Marys indstilling, men nu vandrer hun ind i hans, idet han står og læser avisen i nærheden af hoveddisken (off-screen) (fig. 13). Placeringerne i billedrammen er modsat af den første indstilling: i forgrunden vender Bill sig konstant fra Mary, idet hun taler med servitricen uden for billedrammen, som priser "William McCabe, den yderligtgående shortstop*" (fig. 14-15). Og ligesom Bill forlod Marys indstilling, forlader hun også hans og giver ham dermed tid til at samle de penge til sit barn, som han vil give hende (fig. 16). Som i *intensiveret kontinuitet*-stilen bliver håndbevægelser og rekvisitter nødt til at blive bragt op til skuespillernes ansigter, førend vi kan se dem.

* Betegnelse fra baseball: markspiller mellem anden og tredje basemand.



Fig.13.



Fig.14.



Fig.15.



Fig.16.

Kameraet bevæger sig bagud, idet det følger Bill på hans vej tilbage mod vinduesdisken. Ved disken genforenes han med Mary i et billedudsnit, der er en anelse større end det, den tidligere opstilling havde tilvejebragt. I løbet af den tidligere indstilling sad der en mand ved disken, men i baggrunden af billedet og ude af fokus. I det nye billedudsnit får han en mere prominent fremtoning. På dette tidspunkt gestikulerer Mary, idet hun refererer til sin nye mand (fig. 17). Vi er parate til at identificere ham som manden i baggrunden, men Bills blik aktiverer en helt anden zone uden for billedfeltet (fig. 18). Hartley betjener sig af Kuleshov-effekten og klipper til en skulende, bandana-klædt mand ved en flippermaskine (fig. 19). Dette ene flegmatiske *cutaway* kommer efter lange indstillinger af parret og har en næsten komisk effekt, som kommer den nye oplysning om Mary som et dunk i hovedet på Bill.



Fig.17.



Fig.18.



Fig.19.

Den fjerde indstilling bringer os tilbage til Bill og Mary ved vinduet og genoptager de bortvendte positurer, som har domineret scenen hidtil. Bill rækker Mary pengene og bemærker, at de skal gå til deres dreng (fig. 20). Efter at han kaster et kort blik på hende, smider hun hans dårlige samvittighed tilbage i hovedet på ham, og han griber fat om hende (fig. 21). Nu – og i bemærkelsesværdig længere tid end førhen – står de over for hinanden og kigger hinanden direkte i øjnene. Derefter river Mary sig løs og forlader stedet (fig. 22). Umiddelbart efter kommer servitricen med den doughnut, som Mary havde bestilt (fig.23). I hvilken retning kan scenen nu udvikle sig? Én mulighed er en dialog med den nu nysgerrige mand i baggrunden, som der nok engang bliver gjort opmærksom på, idet Bill åndsforladt gestikulerer med tallerkenen, hvorpå en doughnut hviler (fig. 24). Men nej, Hartley byder os endnu en diskret overraskelse.



Fig.20.



Fig.21.



Fig.22.



Fig.23.



Fig.24.

Idet Bill betragter Marys doughnut, er Mary og hendes kæreste synlige uden for vinduesfacaden i dialog med en karakter, som vi kun ser bagfra (fig. 25). ("Bagsiden af ens hoved," skrev Hartley i 1987, "er ligeledes en del af den person og er absolut et syn værdigt.")^[16] Hartley gør os opmærksom på denne zone af billedet ved at få Bill til at vende sig (fig. 26) og dernæst ignorere sin bror Dennis ved vinduet (fig. 27). Omsider gør Dennis sin entré. Bill lægger op til en komprimeret gentagelse af Mary-samtalen ved at påbegynde en ujævn og uengageret dialog med Dennis (fig. 28), men så fortæller Dennis – med fronten vendt mod Bill - at deres far er på hospitalet (fig. 29). Det er med denne bemærkning, at indstillingen og scenen slutter.



Fig.25.



Fig.26.



Fig.27.



Fig.28.



Fig.29.

Den rytmiske orkestrering af karakterernes ind- og udgange såvel som de undvegne blikke minder om Antonionis 1950er-film. Bag karakterernes tilsyneladende ligegyldighed forsøger de forsigtigt at sondere hinandens følelser, og disse mentale spil kommer til udtryk qua de krydsende bevægelser i scenen: "Jeg ser Antonioni-film med et mere vågent øje nu og sætter større pris på dem, end da jeg lavede *Simple Men*, eller da jeg blev introduceret for ham på universitetet. Men jeg kan huske, at det altid har været film af den slags med behændig orkestrering af - og interaktion imellem - skuespillernes og kameraets bevægelser, som har betaget mig." Alligevel gør Hartley teknikken til sin egen i såvel denne scene som andre. For Hartley gælder det ikke de fjerne – ofte slørede – rum og landskaber som i Antonionis film. Den korte afstand mellem kamera og karakter er derimod i overensstemmelse med én af grundpillerne i *intensiveret kontinuitet*-stilen, men hvor amerikanske mainstream-instruktører gør brug af nærbilleder for at fastlåse karakterers blikke, gør Hartley det for at skildre flygtig øjenkontakt. Hvert af disse tilfælde anvendes punktuelt og markerer et centralt moment i dramaet. En sådan iscenesættelse ville ikke være mulig for Hartley, hvis han i en mere "radikal" grad slægtede Godard på, for i Godards ikke-kommunikative *découpage* er vi ofte usikre på, hvornår nogen overhovedet betragter andre.

Den koreografi, som udspillede sig i kaffebaren, finder sit kontrapunktiske klimaks senere, da Bill – nu på flugt – bliver tiltrukket af café-ejeren Kate. En anelse bedugget lover han at blive hos hende i den skud/modskud-orkestrerede scene, jeg nævnte tidligere. På dette tidspunkt i scenen har han sat sig i en stol med kroppen vendt en anelse bort fra hende (fig. 30). I begyndelsen afviser hun resolut at gengælde hans blik. Derefter stirrer de næsten hypnotisk på hinanden i knap 100 sekunder, idet de diskuterer, hvem der forfører hvem (fig. 31). Spurgt om sin iscenesættelse af karakter- og kamerabevægelse, svarer Hartley: "Den logik, jeg fulgte, kom af den flirt, de var involveret i, næsten som to dyr der cirkler rundt om hinanden." I løbet af denne – måske filmens mest erotiske ladede udveksling – snor kameraet sig adstadigt om dem (en underspillet variant af det cirkulende kamera, vi kender fra *intensiveret kontinuitet*), før det bevæger sig en anelse ind mod dem, idet de kysser hinanden (fig. 32). Straks derefter forlader Kate dog billedrammen (fig. 33).



Fig.30.



Fig.31.



Fig.32.



Fig.33.

I en film hvor karakterer fortæller hinanden, at der blot er "problemer og begær," ser vi her en koreograferet dans af tiltrækning, tøven og pludselig splittelse. Den udspiller sig i bevægelsen af kroppe og ansigter – ofte adskilt fra deres generelle omgivelser - ind og ud af billedrammen. Karaktererne finder undertiden sammen i billedrammen, men oftest glider de bort fra hinanden. Hartley skubber dem i baggrunden eller over i andre indstillinger, før karrusellen starter igen. Når stød-og-parade-dialogen toner ud, er øjenkontakt medvirkende til at markere de sjældne øjeblikke, hvor der er emotionel kongruens. Denne dans af blikke og kroppe fortsætter hele vejen igennem filmen: Bill – én af de simple mænd – vender tilbage for at blive arresteret, men kaster de tilstedeværende betjente af sig og bevæger sig frem mod Kate. En skud/modskud-sekvens indfanger deres blikudveksling, men i scenens sidste indstilling mødes deres øjne ikke. I stedet glider Bills ansigt ind i billedrammen for at trykke sig ind mod Kates bryst (fig. 34).



Fig.34.

Hartley er ikke den eneste *indie*-instruktør, som bliver tiltrukket af blandingen af pokerfjæs-absurdisme og smægtende romantik. Denne tone finder et ekko i Alan Rudolphs film, i særdeleshed *Choose Me* (1984) og *Trouble in Mind* (1985), og der er paralleller til Paul Thomas Andersons *Punch-Drunk Love* (2002), som i sin struktur minder om en Hartley-film. Hartleys stil i *Simple Men* forbliver dog idiosynkratisk pga. den måde, hvorpå han henholdsvis plukker fra og bearbejder stilistiske skemaer, som spænder fra Hollywood til Godard. De fleste filmskabere kan forstås i forhold til deres bånd til andre filmtraditioner – nøjagtig som *Monogram* bemærkede. I tre årtier har Thomas Elsaesser mindet os om – på sider som vil give inspiration til mange år endnu – at for at forstå filmens kunstneriske udtryk må vi fostre en forståelse for de varierede og uforudsigelige kræfter i filmhistorien.

Oversat af Jakob Isak Nielsen

Denne artikel er i skrivende stund ikke udgivet på engelsk, men der findes en tysk version i *Double Reflections*, red. Schmidt, Hagener, og Wedel. Berlin: Bertz Verlag, 2004.

Faktaboks

- [1]. "Editorial," *Monogram* no. 1 (april 1971): ingen sideangivelse.
- [2]. Christopher Williams, "Politics and Production: Some Pointers through the Work of Jean-Luc Godard," *Screen* 12, 4 (vinter 1971/2): 6-24.
- [3]. "Editorial": ingen sideangivelse.
- [4]. *Ibid.*
- [5]. Thomas Elsaesser, "Reflection and Reality: Narrative Cinema in the Concave Mirror," *Monogram* no. 2 (sommer 1971): 2-9.
- [6]. Se Elsaesser, "Introduction: The Cinema of Irony," *Monogram* no. 5 (i.d.; 1974?): 1-2; Elsaesser, "The Pathos of Failure: American Films in the 70's," *Monogram* no. 6 (i.d.; 1975?): 13-19.
- [7]. Den tekst, som bedst indkapsler tonen og teksturen i Hartleys film, er stadig Kent Jones' essay. "Hal Hartley: The Book I Read Was in Your Eyes," *Film Comment* 32, 4 (august 1996): 68-72.
- [8]. For mere om disse karakteristika, se min "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film," *Film Quarterly* 55, 3 (forår 2002): 16-28.

[9]. *Surviving Desire* (1989) har en gennemsnitlig indstillingslængde (GIL) på 10,5 sekunder; *Theory of Achievement* (1991), 17,9 sekunder; *Amateur* (1994), 10 sekunder; *Flirt* (1996), 18,7 sekunder; *Henry Fool* (1997), 11,2 sekunder. *No Such Thing* (2001) er klippet noget hurtigere og har en GIL på 7,9 sekunder.

[10]. "Responding to Nature: Hal Hartley in Conversation with Graham Fuller," in Hal Hartley, *Henry Fool* (London: Faber and Faber, 1998), xxiii.

[11]. "Introduction: An Interview by Graham Fuller," in Hal Hartley, *Amateur* (London: Faber and Faber, 1994), xxv.

[12]. "Hal Hartley: Finding the Essential: An Interview by Graham Fuller," in Hal Hartley, *Simple Men and Trust* (London: Faber and Faber, 1992), xiv.

[13]. "Introduction," xx.

[14]. Forfatterens korrespondance med Hal Hartley, 14. maj 2003.

[15]. "Responding to Nature," xv. Se også dialogen, "In Images We Trust: Hal Hartley Interviews Jean-Luc Godard," *Filmmaker* 3,1 (efterår 1994): 14-18, 55-56.

[16]. "Introduction," xi-xii.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, juni 2004, 2. årgang, nummer 7

4

Atomets dele

Af Af [DORTE SCHMIDT-JØRGENSEN](#)

I 1993 nåede Atom Egoyans Calendar de danske biografer. Den lille \$100.000-perle om fotografen, der mister sin kone til en fremmed mand og et fremmed land, markerede en accentforskydning – eller justering af balancen - i Egoyans øvre. Publikum inviteredes nu i højere grad til at engagere sig med hjerte og ikke kun (eller primært) med hjerne.

Atom Egoyan – en kort introduktion

Den canadisk-armenske auteur med det cool navn lavede i 1980'erne en række film, som man i bredere kredse nok vil karakterisere som både æstetisk og indholdsmæssigt dunkle (se filmografi i faktaboksen). Hans berømmelse blev hjulpet på vej af tyske Wim Wenders, der på Montreal Film Festival i 1987 afstod fra at modtage sin pris for *Wings of Desire* og i stedet gav den videre til "sin canadiske kollega". Siden er Egoyan støt og roligt blevet en fast bestanddel af Cannes-kredsløbet, og med *The Sweet Hereafter* (1997) om et lille samfund, der berøves sine børn ved en trafikulykke, var også nomineringer i fornemme Oscar-kategorier og dermed en vis grad af kommerciel gennemslagskraft i hus.

Egoyan er auteur fuldstændig efter bogen – til en grad, der ofte har irriteret kritikerne. Han skriver selv sine film enten fra scratch eller som adaptationer, indimellem fotograferer, klipper og spiller han også. Han opererer med en fast stab af samarbejdspartnere: Skuespillere (ægtefællen Arsinée Khanjian, Gabrielle Rose, David Hemblen, Elias Kotea, Maurey Chaukin, Don McKellar og et par stykker mere), fotografen Paul Sarossy, komponisten Mychael Danna, klipperen Susan Munro m.fl. Endvidere sikrede han tidligt i karrieren sin uafhængighed ved at etablere sit eget produktionsselskab *Ego Film Arts*.

The Ontario New Wave

Ved sin karrieres begyndelse regnedes Egoyan for en del af "the Ontario New Wave" – en broget gruppe filmfolk, der med den kunstneriske fane højt hævet forsøgte at imødegå den amerikanske dominans i de canadiske biografer. Jonathan Romney beskriver dem således:

"Without shoehorning all these film-makers into a single notion of Canadian spirit, they can certainly be said to exemplify a critical, ironic relation to narrative conventions, betokening a more cosmopolitan spirit than most US cinema, even the independent sector." (Romney: 11)

Den narrative kompleksitet vil jeg vende tilbage til, men den kosmopolitiske ånd skal have et par ord med på vejen. Egoyan er et veritabelt renæssancemenneske – belæst og beåndet og kunstnerisk 'multibegavet' i en grad, der næsten fremstår excessiv. Det undrer således heller ikke, at han arbejder sig op mod en række kanoniserede kunstnere.

Han markerer således ofte sin inspiration fra europæiske filmmagere i sværvægtsklassen - Antonioni, Bergman, Buñuel, Godard og Bresson.



Atom Egoyan.



Egoyan på Cannes 2002.



Egoyan i sin egen *Calendar* (1993).

Han interesserer sig for absurd teater - Harold Pinter, Eugène Ionesco og har arbejdet med film og installationskunst med afsæt i Samuel Beckett. Han har studeret klassisk guitar, opsætter operaer og bruger fx i kortfilmen *Sarabande* (1997) en cello-suite af Bach som narrativt afsæt. Han arbejder endvidere både med dokumentarfilm, videokunst og teateropsætninger – you name it!

Det kan man, som cineast, lide eller ej - nogle finder måske Tarantinos videobutiks-dannelse mere tidssvarende – men Egoyans videoreferenceramme tilfører ofte filmene den (lille) ekstra fortolkningsmæssige dimension eller ramme, og ud over at berige filmen ægges også seerens bredere intellektuelle nysgerrighed. Man finder sig selv på vej hen til reolen for genopdage et stykke musik, den støvede kunsthistoriebog eller litterære klassiker. I *The Sweet Hereafter* er det fx Robert Brownings store digtfortælling *The Pied Piper of Hamelin* fra 1888, der fremdrages og giver os endnu et (om end ikke entydigt) lag til fortolkningen.

Vi er med andre ord et pænt stykke fra Hollywood, som Egoyan kun meget kort har flirtet med. Den uofficielle filmografi gemmer på kuriøsiteter som enkelte episoder af *The Twilight Zone*, *Alfred Hitchcock Presents* og en pilot for en *Fredag d. 13.* spin off i midten af 80'erne. Men at flirterne med Hollywood og amerikansk tv-industri har været korte skyldes ikke (udelukkende) en høj grad af kunstnerisk integritet fra Egoyans side. Det er lige såvel forholdene i den canadiske filmverden, der har æren.

Statslige institutioner som *Ontario Film Development Corporation* og *Ontario Arts Council* har støttet Egoyan fra begyndelsen, og deres politik om at støtte de samme filmmagere gennem længere tid frem for at skyde penge i enkeltstående filmprojekter har givet Egoyan kontinuerlig arbejdsro. Med slet skjult kritik af de amerikanske forhold udtrykker han det selv således:

"Maybe the simple explanation for the rapid growth of such a persistently, even stubbornly independent cinema is that it's virtually impossible to "sell out" in the canadian film industri. You really have to go south for that" (Romney:10)

Egoyans filmiske signatur

Men lad os nu vende tilbage til kritikken af de konventionelle narrativer, der hos Egoyan resulterer i komplicerede narrative konstruktioner - og er ét af de træk, der konstituerer den påfaldende konsekvens og helstøbthed i hans oeuvre.

Fortællingerne rummer altid flere lag/dimensioner i tid og rum, og han klipper frit, ofte abrupt, mellem dem. Man skal således ofte som seer nyorientere sig: hvor er vi nu? hvornår? igennem hvis briller ser vi? Fortællingen imiterer aldrig et stykke uskyldigt real life, men tydeliggør sin egenskab af konstruktion. Der stilles således store krav til seeren, der, til trods for at filmene med årene er blevet lettere tilgængelige og alment vedkommende, aldrig får lov til at 'læne sig tilbage, tude og blive rensat'. I Eva Novrups nye interview sætter Egoyan meget præcise ord på sin strategi. Lagene skal aldrig skjules:

"På det her område føler jeg mig beslægtet med von Triers arbejde, for jeg har indtryk af, at von Trier også forstår, at hvis noget er forceret eller kunstigt, og man forstår konstruktionen af det, så bliver man nødt til at engagere sig mere aktivt, og det kan tage én til et andet plateau. Det forudsætter en vis intelligens og nysgerrighed hos tilskueren, som jeg på det kraftigste forsvarer." (Novrup: 58)

Denne holdning til den aktive seer er altså et gennemgående Egoyan-karakteristika, men langt fra det eneste.

Temaerne sex, tab, sorg, familie og identitet vendes og drejes til stadighed – og sidstnævnte identitetstematik har ofte en kulturel vinkel. Dén klinger i Egoyans tilfælde med stærke selvbiografiske undertoner.

Egoyan er født af armenske forældre i Cairo, men flyttede som 3-årig til Canada, hvor han helt indtil universitetsårene fornægtede sine armenske rødder. (Gen)opdagelsen af denne del af hans kulturelle identitet er blevet en integreret del af hans filmiske fortællinger. Vi præsenteres for armenske fotografier, malerier og videooptagelser, lægger ører til armensk musik, og et utal af figurer har armenske rødder og navne. I *Calendar* er det således - sigende nok - i lige så høj grad landet Armenien, som en ny mand, den canadiske fotograf (spillet af Egoyan selv!) mister sin kone (spillet af Arsinée Khanjian!) til. At Khanjian også i virkeligheden har armenske aner tilføjer filmens intrikate leg med virkelighed og fiktion et ekstra lag. Men også mere generelt har Khanjians stærke armenske bevidsthed sandsynligvis ansporet Egoyans 'armenske interesse'. Det har således ligget i kortene, at dén på et eller andet tidspunkt skulle være decideret kerneemne i en Egoyan-film - og med *Ararat* (2002), som jeg vil vende tilbage til, blev dette fuldt realiseret.

Den kulturelle – eller om man vil etniske – vinkel har dog også andre implikationer, der bringer os videre i karakteristikken af Egoyans signatur. I *Calendar* har fotografen store problemer pga. sin manglende sproglige formåen. Han afskæres simpelthen fra konens og den anden mands i stigende grad intime samtaler, fordi han ikke forstår det armenske sprog. Det peger mod et generelt topos i Egoyans film: 'kommunikationsproblemer'. Personerne er trods de fællesskaber, de indgår i, på væsentlige punkter isolerede. Spindet af misforståelser, fortielser og fortrængninger er vildt sammenfiltret. Personerne mangler generelt evne og/eller mod til at udtrykke deres følelser og erfaringer – og endnu en gang kommer seeren på arbejde. De gabende afgrunde mellem det, der bobler under overfladen, og det, personerne faktisk får sagt, tvinger os ud i behavioristiske fortolkninger.

Egoyans metode er 'showing, not telling' – og markant er det da også, at mangler personerne evne til at kommunikere, er de til gengæld tilsvarende gode og flittige til 'at se'. De betragter hinanden gennem vinduer, overvågningskameraer, hjemmevideoer, på billeder, malerier etc.

Denne brug og tematisering af (især video-)billeder og voyeurisme var som bekendt en markant tendens i 1980ernes film, hvor den blev angrebet fra et utal af vinkler. Det ses bl.a. i David Cronenbergs *Videodrome* (1982), flere Wim Wenders-film, John McNaughtons *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986), Rémy Belvaux' *Mand bider hund* (1992) og selvfølgelig Stephen Soderberghs *Sex, lies and videotapes* (1989), som er det mest prominente eksempel. Det er dog iøjnefaldende, at mens fx Soderbergh (med få gode undtagelser) har bevæget sig væk fra tematikken, er den konstant hos Egoyan, der stadig kredser om billeders subtile dialektik: de fastholder og skaber virkeligheden, men fjerner os samtidig fra den og konstituerer distance. At optage og afspille billeder indebærer en uendelig pendulering mellem nærvær og tab, der passer som hånd i handske med Egoyans interesse for identitetsproblematikken. Behovet for at søge, se og fastholde sig selv og sin personlige historie.

Den får selvfølgelig også æstetiske konsekvenser, idet filmenes grafiske tekstur qua sammenblandingen af film, video og tv bliver kollageagtig og iøjnefaldende. Ligeledes afføder de forskellige billedtyper flere mediespecifikke typer af klipning. Således lever videooptagelsers ofte grimme og 'skrattende' klippestil side om side med 16 mm.'ens mere usynlige grammatik.

Egoyan ud af skabet

Som jeg har antydnet i manchetten til denne feature markerer *Calendar* en drejning i Egoyans filmiske univers. Kritikeren Jonathan Rosenbaum formulerede i 1994 Egoyans kursjustering således, at forskellen mellem *Calendar* og Egoyans andre film svarede til forskellen mellem "closeted obsessions and the world we all live in" og tilføjede at "the fact that Egoyan has stepped out to the other side is much cause for rejoicing" (Romney: 109). Egoyan trådte i Rosenbaums metaforik ud af skabet, adskillige skridt tættere på seeren - og vægtskålen mellem



Khanjian i det armenske landskab.



Egoyan og Khanjian, Cannes 2002.



Fotografen udpeger sin egen skyggeeksistens gennem kameraet.

genkendelig følelse og køligt intellekt fandt en ny balance.

Her med yderligere et årtis bagklog distance kan tendensen kun bekræftes, men den begavede canadiers åbning er altså aldrig blevet til hede og villige favntag med patos og/eller grandiose straight stories, selv om den nyeste Egoyan-film i høj grad inviterer til det.

Ararat (2002)

At Egoyan med *Ararat* vender sig fuldt ud mod den 'armenske forbindelse' og endelig gør den til hovedliggendet var som sagt ventet. Og med titlen, der refererer til bjerget Ararat, et centralt armensk nationalsymbol, er vinklen givet. Der venter os en historie om det armenske folkemord. Men måske lidt baggrund er nødvendig...

Historien om Armenien er den om et lille kristent land klemt mellem større og dominerende naboer – og derfor i lange historiske stræk erobret af og delt mellem disse. Efter Sojvetunionens sammenbrud i 1991 blev Armenien atter selvstændigt, og grænselandene hedder i dag Tyrkiet, Iran, Georgien og Azerbaidjan. Men inden det kom dertil, har det armenske folk været meget igennem. Egoyans *Ararat* kredser om en række begivenheder i byen Van under 1.V.K., hvor en betydelig del af Armenien var underlagt Tyrkiet. Med begrundelsen at nedkæmpe en armensk oprørsbevægelse deporterede, torturerede og myrdede tyrkerne løs på armenierne. Litteraturen synes at være uenig om de eksakte tabstal - de spænder mellem 600.000 og 2 millioner døde - men i 1917 var der af de oprindelige 3 millioner mindre end 200.000 armeniere tilbage i Tyrkiet.

At det overhovedet er nødvendigt at give denne lille opsummering peger direkte mod Egoyans motivation for at fortælle historien – tyrkerne har benægtet, at det skete, og vesten har ladet dem benægte det. Få kender til det. *Ararat* sætter i en nøglescene mellem hovedfigurerne Raffi og skuespilleren Ali (der spiller skurk i 'filmen') ord på det:

Raffi: "Do you know what Adolf Hitler told his military commanders to convince them that his plan [endlösung. Red.] would work? Who remembers the extermination of the armenians!"

Ali: "...and nobody did. Nobody does."

Historien om folkemordet er i den henseende vigtig at fortælle, og det er ikke, med diverse holocaustfilm in mente, svært at forestille sig den på det store lærred.

Få måneder inden premieren kunne distributionsselskabet Miramax ikke overraskende melde om protester fra tyrkiske grupper, og på Cannes blev Egoyan spurgt, hvordan filmen ville påvirke det aktuelle forhold mellem Tyrkiet og Armenien. Men frygten for, at *Ararat* som et storslået (manipulatorisk) spielbergsk epos skulle virke som anti-tyrkisk propaganda var og er ubegrundet. Egoyans projekt er nok en form for armensk 'oprejsning', men det er først og fremmest erfaringer om folkemordet filtreret gennem nulevende mennesker af kød og blod, der er ærindet. Han beskriver det således hos Novrup:



Onde tyrkiske øjne...?

"... jeg indså, at dette behov for at skabe et værk, som skulle bevise noget, det armenske samfund ventede på – filmen som skulle fortælle sandheden – var absurd. Det var absurd at tro, at opdigtede billeder ville fastslå noget, og det var i virkeligheden mere interessant for mig. Det føltes skrøbeligere og tættere på min egen oplevelse, og det førte til ideen om at fortælle historien gennem fire generationer; en der overlevede, et barn, et barnebarn og et oldebarn. Alle fire personer i gang med at lave noget, der dokumenterer deres oplevelse af begivenheden. (...) Pludselig blev historien mere personlig for mig og havde mere resonans" (Novrup: 57)

Hvilken betydning har den historiske katastrofe i et nutidigt perspektiv? Hvorfor er det vigtigt, at den bliver fortalt i dag? Disse dimensioner får filmen med i kraft af sine mange fortællelag. Uden nutidshistorierne, de levende skæbnetråde, der forbindes, var historien uvedkommende. Hvem har brug for endnu et klassisk historisk drama, der postulerende peger fingre af fortidens synder? *Ararat* tager afsæt i vores nutid, vores 'craving' efter identitet. Og 'fornægtelsers' betydning mere generelt. "It's a film about living with the effects of the denial of that event into the present", siger Egoyan (Romney: 173). Ja, men i *Ararat* bliver 'fornægtelse' et bredere topos. Det er ikke spørgsmålet om "denial of that event", men også "denial" generelt.

Og det er det, der gør *Ararat* interessant. Det er langt fra Egoyans bedste film, men den er bedre end sit rygte – og umiskendelig egoyansk.

Ararat og den klassiske fortælling

Den typiske egoyanske kritik af konventionelle narrativer ligger selvfølgelig i hans affærdigelse af dem som relevant skabelon for historien om det armenske folkemord. Og han giver os helt eksplicit et eksempel på, hvordan historien kunne se ud, hvis man lod traditionen råde. Det sker via filmen i filmen.

Den fiktive instruktør Edward Saroyan (spillet af Charles Aznavour, der også har armenske aner) laver i *Ararat* en film om begivenhederne i Van i 1915. Hovedfiguren i denne film er den amerikanske læge Clarence Ussher (spillet af Martin Harcourt, igen spillet af Egoyan-skuespilleren Bruce Greenwood), der tilser de armenske ofre i en lille beskyttet lejr. I baggrunden tårner bjerget Ararat sig majestetisk op - i virkeligheden ville det ikke kunne ses fra Van, men manuskriptforfatteren henviser bekvemt til 'poetic license'. Blot ét eksempel på, at stilen i Saroyans film er symboladet, sentimental og storslået. Ussher - de forfærdede amerikanske(!) øjne på tragedien - spilles med indfølt method acting, flere scener viser tyrkernes mishandling af armenske børn og kvinder - og ved premieren ser vi filmens bagmænd med tårer i øjnene betragte en scene, hvor en kvinde voldtages oven på en hestekærre af en tyrkisk soldat. Kameraet følger hendes arm nedad, og vi ser, hvordan hun holder sin lille skræmte datter, der gemmer sig under kærren, i hånden. Billederne er skræmmende, men også sensationslystne grænsende til det excessive. Saroyans projekt er at åbne for følelserne og vise en hårrejsende historisk realitet, der får al tvivl til at forstumme og medynken til at vælde frem.

Egoyans holdning til dette projekt synes dobbelt. Saroyan skildres som sympatisk og karismatisk, hans stjerneskuespiller ligeledes karismatisk, men også egocentrisk og manuskriptforfatteren som en lidt kedelig, men også arbejdsom ildsjæl. Egoyan sympatiserer tydeligvis med intentionerne bag deres projekt - han forstår drivkraften. Men omvendt udleveres de qua overdrivelserne, som gerne skulle fremgå af ovenstående, også til ironi. De laver den klassiske film, som Egoyan aldrig kunne drømme om at lave selv. *Ararat* ekspliciterer selv dette, når den lader sin hovedfigur Raffi, der flere gange synes at tale med Egoyans tunge, sige: "I'm suspicious of stuff that's supposed to make me feel anything"! Dét er Egoyans udgangspunkt, og hans *Ararat* har snarere til formål at skabe såvel refleksion som emotion.



Ararats unge elskende, Raffi og Celia, der på hver sin vis søger sig selv i fortidens historier.



Raffis mor giver et foredrag om armensk kunst.



Egoyan-stjernen Bruce Greenwood som Ussher.



Saroyan til sin grand opening.

Egoyanske temaer

Ararats primære attraktioner ligger således heller ikke i de overekspliciterende billeder fra Saroyans film, men i spændingen mellem de nutidige personer - og ikke mindst i samspillet mellem Raffi (debutanten David Alpay) og den ældre toldbetjent David (Christopher Plummer). Scenerne mellem de to rummer æggende tomme huller - på ægte egoyansk vis ligger de væsentligste pointer dér hinsides eller under det fortalte.

Raffi har været i Tyrkiet/Armenien i søgen efter sine rødder og vender hjem til Canada med dels videooptagelser dels rigtige filmrulleæsker i tasken. Filmrulleæskerne har han fået med af en armener, der har hjulpet ham med forskellige ting i Armenien, men David er med rette skeptisk over for, hvad de indeholder. Til slut lader han Raffi gå, men hvorfor står hen i det uvisse. I samtale med sin søn, der er sprunget ud som homoseksuel og nu danner par med Ali, giver David begrundelsen: "...because I thought of you".

Hvad er forbindelsen? Anerkender David hermed det mod, det kræver at være sig selv tro? Ikke at fornægte hvem man er? Egoyan giver os ikke mange svar, men det er i scener som omtalte, at *Ararat* træder i karakter som Egoyan-film. Den handler om identitet, om tab, om familie, om tilgivelse, men det varer lidt, før man opdager det.

Godt hjulpet på vej af traileren og det øvrige pressemateriale tror man fejlagtigt, at dette primært er en film om armenere og deres tragiske historie. I virkeligheden handler den om meget andet. Det er også en metafilm om de store fortælleskabeloners 'shortcomings' og ikke mindst om 'diaspora' i ordets oprindelige betydning. Om at være eller føle sig 'spredt', ikke kun som folk, men som menneske.

På den måde er Egoyan ingenlunde blevet utidssvarende, men han ér nået til et punkt, hvor der er brug for nye input. Mange synes at mene, at hans øjeblikkelige optagethed af at lave operaer og installationer markerer et krisetegn i hans filmiske karriere. Men hvorfor egentlig? Renæssancemennesket Atom Egoyan er ikke gået i stå, men i fuld gang med at akkumulere kunstneriske erfaringer.



Plummer og Alpay i forhørslokalet.



Plummer og det 'egoyanske' videokamera.

Faktaboks

Litteratur:

Jonathan Romney: *Atom Egoyan* (BFI 2003) giver en næsten komplet introduktion til Egoyans univers - såvel film som andre projekter behandles.

Eva Novrup: *Vi er alle ofre for gode historier* i *Mifune* nr.2, 2004. Samme har analyse af *The Sweet Hereafter* i *Kosmorama* nr. 224 (1999)

Af de danske anmeldere har især Eva Jørholt interessante pointer, hvis man skal arbejde med/ læse om Egoyan.

Atom Egoyans filmografi:

Howard in Particular (1979, kortfilm)
After Grad With Dad (1980, kortfilm)
Peep Show (1981, kortfilm)
Open House (1982, kortfilm)
Next of Kin (1984)
Men: A Passion Playground (1985, kortfilm)
In this Corner (1985, tv-film)
Family Viewing (1987)
Looking for Nothing (1988, tv-film)
Speaking Parts (1989)
The Adjuster (1991)

En Passant (1992, kortfilm)
Gross Misconduct (1992, tv-film)
Calendar (1993)
Exotica (1994)
A Portrait of Arshile (1995, tv-film)
The Sweet Hereafter (1997)
Sarabande (1997, kortfilm)
Felicia's Journey (1999)
Krapp's Last Tape (2000, adaption/kunstfilm)
The Line (1976-2000, kortfilm)
Diaspora (2001, kortfilm)
Ararat (2002)



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, juni 2004, 2. årgang, nummer 7

5

Tiden ødelægger alt

Af [LISBETH JUHL SIBBESEN](#)

Lykken er lunefuld, og fremtiden er allerede skrevet i dette voldsomme epos om kærlighed og hævn. For hver ny film, han laver, cementerer Gaspar Noé sin position som rasende dygtig instruktør og provokerende enfant terrible i fransk film. *Irréversible* er ingen undtagelse...

Gaspar Noé

Han ser rar ud, den argentinsk-franske instruktør Gaspar Noé. Han har varme brune øjne og et venligt smil. Men bag hans betryggende ydre gemmer der sig en kompromisløs og kontroversiel herre, hvis film tager os med ud på en rejse til de allermest kyniske, voldelige afkroge af den menneskelige eksistens. Man skal være en ualmindelig hård negl for ikke at lade sig påvirke af Noés barske fortællinger, og hans film er i sagens natur svære at elske. Derfor vælger mange at hade og afvise dem som stupide og brutale provokationer. Som filmiske monstre uden nogen form for kunstnerisk eller menneskeligt udbytte. Provokerende og brutale... ja, uden tvivl. Stupide, filmiske monstre... bestemt ikke. *Irréversible* er en rå film om voldtægt og hævn, som vækker kvalmende ubehag. Overalt hvor filmen har fået premiere, har den givet chokerende genlyd, ikke mindst i Cannes i 2002, hvor den bragte sindene i kog. Mange journalister forlod den officielle forevisning under højlydte protester, nogle besvime, og flere brækkede sig efter sigende på den røde løber på vej væk. Filmens ene mandlige hovedrolle, den franske skuespiller Vincent Cassel, fortæller, at hans egen bror sågar rejste sig op under filmen og angreb Gaspar Noé med et umiskendeligt "Fuck you!". Men *Irréversible* er ikke en tom provokation. Den er både form- og indholdsmæssigt et udfordrende kunstværk, der påvirker sin tilskuer voldsomt og går både i maven og i hjertet med sin fortælling om altings skrøbelighed og tidens uafvendelige væsen.

Selvom Gaspar Noé først blev kendt i brede kredse med *Irréversible*, tiltrak han sig allerede filmverdenens opmærksomhed med novellefilmen *Carne* (1991) og spillefilmen *I Stand Alone* (1998). Her lader han den franske skuespiller Philippe Nahon spille den gennemgående rolle som slagteren, der i *Carne* selv opdrager sin mentalt handicappede datter. Efter at slagteren har mistet sit arbejde i *I Stand Alone*, søger han tilflugt i en voldelig og hadefuld verden, hvor hans forhold til datteren bliver alt for tæt og intimt. Hvor intimt får vi tilsyneladende svaret på i starten af *Irréversible*. Det er nat, og der udspiller sig en bizar samtale mellem to mænd på et usselt værelse. Den ene mand, spillet af den nøgne Philippe Nahon, afslører, at han røg i spjældet for at gå i seng med sin datter. Den anden mand svarer, at der ikke findes ugerninger, kun gerninger. En påstand som *Irréversible* derefter afkræfter med sin grumme fortælling om onde handlinger, ugerninger.



Gaspar Noé.



Lunefulde lykke

*Irréversible*s tre hovedpersoner spilles af de franske skuespillere Vincent Cassel og Albert Dupontel samt italienske Monica Bellucci. Vincent Cassel og Monica Bellucci er uden tvivl tidens hotteste filmpar i Frankrig. De elsker hinanden på det hvide lærred, såvel som i det virkelige liv, og de er smukke, sexede og glamourøse. Men de er først og fremmest meget dygtige skuespillere, der konstant udforsker og udfordrer filmens verden sammen og hver for sig. De er ikke bange for at bevæge sig helt derud, hvor det gør virkelig ondt, hvilket *Irréversible* er et mere end glimrende eksempel på. Her spiller de Marcus og Alexandre, kaldet Alex, som tager til fest med Pierre, der både er Marcus' ven og Alex' ekskæreste. Til festen kommer Alex og Marcus op at skændes, og hun går sin vej. Få meter derfra i en fodgængertunnel, bliver hun overfaldet, voldtaget og banket til bevidstløshed. Da Marcus og Pierre kort tid efter forlader festen, bliver de konfronteret med det forfærdelige syn af Alex i koma, der bæres derfra på en bære. Pierre forsøger at holde Marcus tilbage, men Marcus går amok i et rasende hævnagt, der ender i bøsseklubben Rectum, hvor han i sin desperate søgen efter alfonsen La Ténia – Bændelormen – ender med selv at blive overfaldet og får brækket armen. Pierre redder ham fra også at blive seksuelt forulempet af Alex' formodede voldtægtsmand, som han i et anfald af ukontrollabelt raseri slår ihjel på den mest bestialske måde.

Irréversible er på sin vis en "banal" historie om kærlighed og hævn og så alligevel overhovedet ikke. For det første bliver den ikke fortalt på klassisk vis, hvor vi går fra harmoni mod konfrontation og kaos. Noé vender derimod filmen om, og lader den starte med delvis spejlvendte sluttekster i rødt og hvidt, der forsvinder ned over lærredet. Derefter følger en prolog - der jo så i virkeligheden er en epilog - hvor vi møder de to førromtalte mænd på værelset. Den nøgne mand starter med at konstatere, at tiden ødelægger alt, og fremsætter dermed filmens dystre konklusion. En konklusion, der også slutter, dvs. starter filmen, hvor udsagnet toner frem med hvide spejlvendte bogstaver på en sort baggrund. Derefter følger 12 hovedafsnit, hovedsageligt optaget i lange, ubrudte, flydende indstillinger, der bevæger sig i omvendt kronologisk rækkefølge, altså fra hævn og kaos til harmoni og lykke. Hvor filmens første scene er det voldsomme og frastødende hævnagt, er filmens sidste scener af den smukke og kærlige slags.



Her oplever vi Marcus og Alex i et intimt øjeblik, hvor de vågner op, nøgne og tæt sammenslyngede i sengen. Vi oplever også en sommersuk Alex ligge og læse i parken, mens alt ånder fred og ro. I en regelret struktur ville de afsluttende scener have haft tendens til at kamme over i lutter idyl, men det sker ikke her, fordi filmens omvendte struktur får historien til at træde i karakter, det er her den henter sin styrke. Når vi mennesker oplever noget trist, føler vi gerne en voldsom trang til at skruer tiden tilbage for at ændre tingenes gang. At alting er omvendt i filmen - og står i opposition til titlen, der betyder 'noget som ikke kan vendes' - fremhæver på dramatisk vis det faktum, at tiden *netop* skrider fremad, og kun fremad, på ubønhørlig vis. Dermed fremstår *Irréversible* ikke som et fransk drama, men nærmere som en græsk tragedie, hvor skæbnen allerede har tilrettelagt de tre hovedpersoners liv. *Irréversible* flirter da også kraftigt med tanken om, at vores skæbne er forudbestemt. På vej til festen fortæller Alex om en interessant bog, som hævder, at fremtiden allerede er skrevet. Beviset er profetiske drømme og forudanelser. Noé understreger denne påstand ved at lade Alex drømme om en mærkelig rød tunnel, og Marcus har ondt i den arm, han senere får brækket. Desuden ligger Alex i parken og læser J. W. Dunnes *An experiment in Time*, som reflekterer over tidens væsen og dens forhold til skæbnen.

Hvad enten man forholder sig positivt til filmens ideer om skæbne eller



Monica Bellucci.



Vincent Cassel og Albert Dupontel.



Albert Dupontel.



Gaspar Noé brugte 6 uger på at forberede *Irréversible* og 6 uger på at filme. Tiden var knap, for Monica Bellucci skulle straks efter begynde optagelserne til *The Matrix 2* og 3. Der var intet manuskript til filmen, skuespillerne arbejdede på baggrund af en 15 siders synopsis og improviserede i høj grad dialogerne. Den ene dag repeterede de, og den næste blev de meget lange indstillinger optaget flere gange i træk. Voldtægts-scenen blev taget om 4-5 gange. Gulvet er lavet af gummi, og Jo Prestia, som spiller voldtægtsmanden, er gammel bokser. Han er derfor i stand til at lægge al sin kraft i et slag og standse det få millimeter fra Monicas ansigt.

ej, så er det interessante ved den omvendte fortælling den måde, vi oplever historien på. Den forfærdelige scene i Rectum bliver endnu mere forfærdelig og giver endnu mindre mening, fordi vi ikke ved, hvad det handler om. Voldtægten bliver endnu mere grum og uudholdelig, fordi vi ved og venter på, at hun også bliver banket til bevidstløshed. Samtidig er der absolut ingen "trøst" at hente ved tanken om, at denne uhyrlighed bliver hævnnet, for voldtægtsmanden viser sig *ikke* at være den mand, Pierre slår ihjel, men ham der står ved siden af med et lystigt smil om munden. Berusede Marcus' halvhjertede råb om, at han vil følge hende hjem fra festen skriger til himlen, og det samme gør Pierres bemærkninger til Marcus: "Du aner ikke hvor heldig du er, du ender med at miste hende", foruden Alex' forsikringer til Pierre om, at der ikke sker hende noget, som er intet mindre end ubærlige. Desuden farves den smukke, usentimentale kærlighedsscene af et umiskendeligt melankolsk skær, fordi man ved, hvad der venter dem. Tragedien farves yderligere af det faktum, at Alex viser sig at være gravid, hvilket hun endnu ikke har fortalt Marcus.

Paradoksalt nok kan man alligevel ikke lade være med at glæde sig på Alex vegne. Dermed bliver slutningen, dvs. begyndelsen, til en form for 'happy end', hvor Noé fortæller, at livet trods alt også kan være smukt, og at man skal sætte pris på det. Tilskueren får dog ikke lov til at glæde sig over dette glade budskab ret længe, førend Noé totalt ødelægger vores 'følelsesmæssige forløsning' ved afslutningsvis at lade kameraet hvirvle hurtigere og hurtigere rundt over Alex på den grønne græsplæne, mens Beethovens 7. symfoni svæber os i en stemning af klar tristesse. Derefter lader Noé den blå himmel blive hvid og blande sig med hidsige stroboskopeffekter: "It gives you a sense of fear linked to time. You have this abstract fear that is not linked at all to the plot of the movie and it's very mechanical, so you're more afraid of yourself or your mind's structure than what's going on on the screen" (Noé, www.cinemaspeak.com)

A la Memento

Den omvendte struktur og historien om en mands hævn tog får uundgåeligt en til at tænke på den amerikanske film *Memento* af Christopher Nolan fra 2000, som Gaspar Noé er fan af, og som mange anmeldere af *Irréversible* refererer til. Begge film handler om en mand, der vil hævne sin kone, og de er fælles om at dyrke stilen og den usammenhængende narration. Men *Memento* er langt mere kompleks i sin form, fordi den balancerer mellem to krydsklippede handlingstråde i sort/hvid og farver, som løber henholdsvis forlæns og baglæns. Filmens hovedperson har mistet sin korttidshukommelse, og man kan derfor læse fortællingens struktur, eller rettere mangel på samme, som en mental spejling af hovedpersonen. Det betyder også, at tilskueren er omtrent ligeså forvirret som hovedpersonen det meste af tiden.

Irréversible's form forvirrer også sin tilskuer til at begynde med, men man fanger hurtigt filmens omvendte fortælleprincip, og hvor *Memento* har tendens til at distancere sin tilskuer, fordi man bruger megen hjernekapacitet til at gennemskue strukturen, så er *Irréversible* en langt mere direkte fysisk oplevelse, der går lige i kroppen på seeren.

Formen og den fysiske påvirkning af tilskueren

Trods sit filosofiske budskab om at tiden ødelægger alt, så føles *Irréversible*'s virkelighed både konkret og kropslig, og formen er i højeste grad med til at gøre filmen til en fysisk oplevelse for tilskueren. Denne fysiske oplevelse starter allerede under forteksterne, dvs. de føromtalt sluttekster, hvor Noé fremprovokerer uro og bange forudelser med sin effektive blanding af lyd, musik, form og farver. På hypnotiserende vis glider de markante røde og hvide spejlvendte bogstaver langsomt ned over den sorte baggrund, og mens bogstaverne danner konkrete ord, som vi kun tyder med besvær, taler farverne til os om lidenskab, raseri, uskyld, kærlighed, erotik, sårbarhed og blod. Samtidig trænger den underliggende lyd af å la ulmende uvejre direkte ind i vores nervesystem og varsler død og ulykke.

Rulleteksterne drejer langsomt mod højre, og ens hjerte giver et forskrækket hop, da de pludselig krænger voldsomt i modsatte retning til lyden af gennemtrængende hornblæsere, der følger dem ud af lærredet. Stilheden før stormen er brudt, og det understreges kraftigt af den følgende strøm af tekster, hvor spejlvendte navne hamrer frem på skærmen i hvidt, rødt og nu også gult (der sammen med rødt er en



signalfarve, som fortæller, at vi skal være på vagt) tilsat stroboskopeffekter og akkompagneret af en "dødstromme", som går lige i mellemgulvet.

De sorte, røde og gule farver er gennemgående i størstedelen af filmen. Først i allersidste scene, hvor Alex ligger i parken, ser vi befriende lysegrønne græsplæner, mørkegrønne træer og blå himmel. Scenen i Rectum er et orgie i sort og rødt, hvor enkelte gullige pærer lader lys og mørke støde sammen og gør det lyse endnu lysere og det mørke endnu mørkere. Noé benytter sig her af det, man i billedkunsten kalder *clair obscur*, hvor man betoner modsætningen mellem lys og skygge for at overvælde sanserne og skabe dramatik. Samtidig lader han sit kamera vælte rundt i alle mulige og umulige retninger, som giver tilskueren kvalme i sin insisteren på at illustrere Marcus' oprevne sindstilstand. De gennemtrængende lyde af råb, støn, slag og en nervepirrende technosirene af varierende styrke gør også deres for at hindre tilskueren i at få et øjeblik fred. Voldsomt er kun et fattigt ord ...

Efterhånden som historien bevæger sig baglæns, og Marcus dermed falder til ro, gør kameraet det samme, hvilket føles som en ren lise. Lige bortset fra under den forfærdelig voldtægtsscene, hvor Noé går i helt modsatte grøft og placerer kameraet på gulvet i en fast totalindstilling, der viser voldtægtsmanden tvinge Alex ned på alle fire. Han flytter først kameraet 7 forfærdelige minutter senere, og lader dermed tilskueren opleve hele voldtægten fra Alex' synsvinkel, "*I would have felt ashamed of shaking the camera above her. That would be like sharing the rapist's pov*" (Noé, www.bfi.org.uk). Her er ingen smarte kamerabevægelser og hurtige klip, som distancerer tilskueren til det der sker på lærredet, vi er både tvunget til at se og tvunget til at kæmpe med trangen til at se væk. Vi er handlingslammede og totalt hjælpeløse, hvilket gør scenen endnu sværere at stå igennem. Ikke mindst fordi der rent faktisk kommer en person ned i tunnelen, som tøver et øjeblik for så at vende om! For hver gang jeg ser filmen føles det mere og mere uudholdeligt at følge Alex ned i den røde tunnel, hvor den grusomme handling oven i købet står i stærk kontrast til det smukt komponerede billede. Også her benytter Noé sig af farver, lys og skygge til at modellere sit dramatiske billede.



Hævn giver ingen mening

Irréversible er en film om hævn af den mere usædvanlige slags. Her får de onde nemlig slet ikke som fortjent af en retfærdig, selvbestaltet hævner, som vi kan identificere os med. "Helten" plejer ellers gerne at måtte tage hævn på film. Det er tilskuerens sunde og kærkomne lejlighed til at udleve den hævn, vi aldrig kunne drømme om at tage i virkeligheden. For selvom det er såre menneskeligt at føle trang til at gengælde en uret, så har vi lært at vende den anden kind til. *Irréversible* viser netop, hvorfor det er klog beslutning at fravælge selvjustits og sætte sin lid til politiet og myndighederne.

Der har flydt blod. Blod kræver hævn. Hævn er en menneskeret" siger de lokale gorillaer til Marcus, og han takker ja til at handle. Han er den store charmerende drengerøv, der pludselig får en mission og føler, at han 'træder i karakter' som mand. Marcus handlinger og hævntogt bliver hele tiden sat i relief af Pierre, der forsøger at trække i modsatte retning "*Hvad er det du vil? Det her hævntogt er som taget ud af en dårlig film!*". Men i sidste ende mister både Marcus og Pierre forstanden, og *Irréversible* legitimerer ikke hævnen, den viser tværtimod, at hævnen både er blind og døv. Noé fortæller, at han interesserer sig for mennesker i krise. Folk der som Marcus og Pierre befinder sig helt ude på overdrevet. Han er blevet beskyldt for både at være homofobisk og racistisk, fordi han lader Marcus komme med

BELLUCCI

CASSËL

DUPONTËL

Vi bliver påvirket fysisk af det, vi kan se og høre i *Irréversible*, men ifølge Noé er der endnu en god grund til at filmen påvirker os fysisk: "*You can have a physical reaction to the movie too. Even on the soundtrack, we added these really low waves, infra-waves, so that during the first half of the movie you have a 27-hertz frequency that's usually used in riots to make people run away. So the first half of the movie you feel weird, you could show just a cat drinking milk, and it'd be scary, and you wouldn't know why, but it's because of this infra-wave beneath it*". (Noé, www.bfi.org.uk)

racistiske og homofobiske udbrud og pga. scenen i bøsseklubben Rectum. For at skildre en mand i krise, er man nødt til at vise hvordan han er, når han mister kontrollen over sig selv og sine handlinger, siger Noé. For ham at se er vi fundamentalt set dyriske og barbariske, og derfor siger og handler Marcus, som han gør. Hvad angår scenen i Rectum, så er den chokerende i sin utilslørede skildring af en 'rå' seksualitet, men Noé er ikke ude på at fordømme eller moralisere. Det handler i virkeligheden ikke om det homoseksuelle univers, det handler om det udprægede *maskuline* univers, siger han. Et univers der ifølge Noé er ladet med en særlig, kvælende, elektrisk, testosteron spænding, som han ønskede at skildre i filmen. Han kunne også have valgt at lade denne scene udspille sig i hæren, i fængsel eller andre steder befolket med lutter mænd. Han optræder i øvrigt selv i scenen i Rectum for at imødegå anklagerne om, at han er homofobisk.

Afsky og eftertanke

Gaspar Noés film vækker som sagt både anstød og begejstring, Nogle anmeldere ser den som et ægte kunstværk, en original og uforglemmelig oplevelse, mens andre synes *Irréversible* er den mest frastødende, pinefulde og afskyelig film, de nogensinde har set. Humlen er selvfølgelig de forfærdelige voldshandlinger og i særdeleshed voldtægten. Hvorfor er der ingen form for forløsning, spørger filmens modstandere, hvorfor varer scenerne dog så længe, og hvorfor skal vi overhovedet se på det?! Jeg synes, *Irréversible* er en frygtelig ubehagelig oplevelse (og den bliver bestemt ikke mindre ubehagelig af at blive set mange gange ...), men jeg har samtidig dyb respekt for, at Noé tør gå hele vejen. Hvorfor skal vi dog skånes? Alle latterlige teorier om, at kvinder i virkeligheden drømmer om at blive voldtaget, bliver gjort effektivt til skamme af en film, der *ikke* banaliserer voldtægt, men viser dette overgreb i hele sin gru. Ja, det er afskyeligt at se på, men de følelser af afsky, ubehag og vrede, som filmen forhåbentlig vækker i os, er lige så legitime og produktive følelser at forlade biografen med som lyst og glæde. Noé kritiserer, han problematiserer, måske spekulerer han også en smule, og han ryster og provokerer med sikkerhed. Men som Kim Skotte meget rammende skriver i sin anmeldelse i Politiken, så er *Irréversible* en *ægte* provokation, hvis man ellers kan måle en provokation på de følelser af ubehag og de blandede reaktioner, den vækker i beskueren. Og ægte provokationer vækker til eftertanke. Det er svært at kalde *Irréversible* en 'god' film, men det er i allerhøjeste grad en interessant film, som man bør gøre sig selv den tjeneste at se.

Faktaboks

Litteratur:

www.cinemaspeak.com

www.bfi.org.uk

[Irréversible's officielle website](#)

[Gaspar Noés officielle website](#)



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

En scenes anatomi: Billedrus

Af [HENRIK HØJER](#)

Otto Preminger provokerede offentligheden i 1955, da han instruerede og producerede The Man With the Golden Arm (1955). Det samme gjorde Darren Aranofsky da han i 2000 skabte Requiem for a Dream. Begge film handler om afhængighed men derudover er de to film væsensforskellige.

Forholdet mellem den amerikanske film og rusmidlerne har altid været betændt og beskrives vel allerbedst som et indviklet had-/kærlighedsforhold. Hadefuldt fordi rusmidler af enhver art har givet drømmefabrikken et noget blakket ry i det pænere borgerskab filmhistorien igennem, og hadefuldt fordi såvel spiritus som narkotika med stor effektivitet har lukket og slukket for store karrierer både foran og bag kameraet. Men forholdet kan altså også beskrives som næsten kærligt, da *Hollywood*-brandet sandsynligvis ikke ville have besiddet den samme mytiske styrke og eksotiske aura, der i dag er navnet til del, uden de skandaler og gale visioner, der fulgte i kølvandet på indtagelsen af sprut og piller. Rusen har nemlig også lagt billeder til en række mindeværdige filmsekvenser gennem filmhistorien, og det i så forskellige film som *The Man With The Golden Arm* (Otto Preminger, 1955) og Terry Gilliams *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998). Derudover ville man også sagtens kunne argumentere for, at ikke mindst kokain og alkohol var med til at søsætte nogle af de visioner, der gjorde 1970'ernes New Hollywood så uomgængeligt. Læs blot Peter Biskinds *Easy Riders and Raging Bulls*. Film- og rusmiddelhistorien er altså tæt forbundet og i denne udgave af *Anatomi af en scene* (denne gang *scener*) er det disse rusens billeder, der er i fokus.

Tilbage i 1955 var Otto Preminger en af de første til at udnytte en amerikansk Højesteretsdoms svækkelse af den over tyve år gamle 'Production Code', filmproducenternes egen censurinstans. Denne åbning gav ham mulighed for at producere og instruere den skandaleombruste *The Man With the Golden Arm* om jazzmusikeren Frankie (Frank Sinatra), der efter endt fængselsophold igen lader sig friste af den heroin, han ellers har lagt på hylden. Specielt én scene forargede det konservative Amerika, scenen, hvor vi følger selve forberedelsen og indtagelsen af den heroin, der havde været forment adgang til filmværket siden starten af tyverne. For den moderne biografgænger, der måske har stiftet bekendtskab med Darren Aranofskys afbildning af misbrugets kultur i *Requiem for a Dream* (2000), vil billederne af den afhængige Frank Sinatra nok ikke chokere, og i det følgende vil vi kigge nærmere på netop disse to film og på hvordan de på hver sin måde former filmsproget efter forskellige æstetiske dagsordener.



Før drømmer bliver mareridt i Darren Aranofskys *Requiem for a Dream* (2000).

The Man With the Golden Arm

Jeg vil i det følgende kigge nærmere på en enkelt scene fra hver film og indleder naturligt nok med Premingers *The Man With the Golden Arm*, der indeholder det, man vel nærmest må betegne som urscenen, når det gælder indtagelsen af narkotika på film. Vi træder ind i filmen på det tidspunkt, hvor den vordende jazzmusiker Frankie har set i øjnene at overgangen fra fængselscellen og tilbage til Chicagos rå North-side bliver barsk. Frankie er desillusioneret, og han opsøger en pusher på den lokale cafe, her hvor vi entrer fortællingen. Vi, og kameraet, følger nu Frankie ud af cafeen og ind i den opgang, hvor pusheren holder til. Fra det øjeblik hvor Frankie forlader cafeen, til forløbet afsluttes med, at døsen og mørket sænker sig over ham og billedet, går der 3 minutter og 15 sekunder

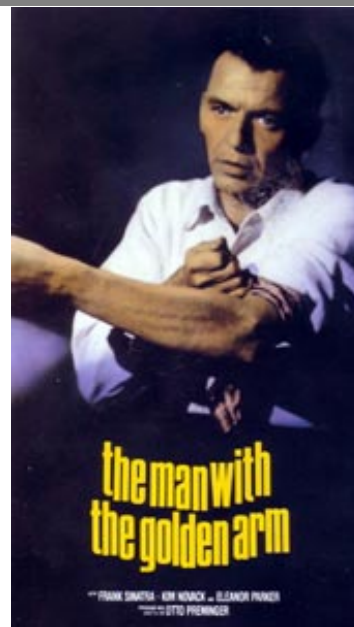
Scenen består af syv indstillinger, der altså har en gennemsnitslængde på næsten 28 sekunder, langt over gennemsnittet også for datidens film. Desuden bemærker man et kamera, der for det meste holder sig på behørig afstand af begivenhederne på nær i enkelte markante nærbilleder af Frankies øjne, da nålen føres mod armen og senere, da rusen sætter ind. Der klippes ikke til disse nærbilleder, men kameraet bevæger sig meget abrupt ind mod de øjne, der jo som bekendt er sjælens spejl. Men netop sjælen eller den mere dramatiske drift, der ligger bag Frankies misbrug holder kameraet sig i øvrigt på behørig afstand af. Man sporer en nysgerrig bevidsthed bag kameraets snagen, men i kraft af de få klip og det forholdsvis anonyme kameraarbejde holdes tilskueren på afstand af begivenhederne; som iagttager, men altså på ingen måde som deltager.

Et enkelt element går dog mod denne læsning af scenen og mod kameraets kolde betragten, nemlig Elmer Bernsteins idiosynkratiske score, der i den pågældende scene tangerer tegnefilmens meget tydelige accentuering af begivenhederne på lærredet. Bernsteins musik holder sig behørigt i baggrunden mens Frankie og pusheren samtaler, men ellers benyttes enhver lejlighed til at kommentere de i sagens natur ganske dramatiske begivenheder. Som eksempelvis da Frankie smøger ærmerne op og forbereder sig på stikket og ikke mindst, da remedierne placeres på lejlighedens kommode og gøres klar. Her lader Bernstein dommedagsbasunerne lyde ligesom musikken bevæger sig mod sit crescendo, da nålen kort derefter nærmer sig Frankies arm. I denne scene lader Preminger alene musikken udtrykke, hvad der foregår bag Frankies øjne. Musikken bliver adgangskortet til en sjæl i oprør, til et menneske på vej mod sin egen udslettelse, og mediet, hvorigennem filmens ekspressive potentiale forsøges udnyttet. Det er dog i endnu højere grad musikkens opgave at kommentere og beskrive billedsiden i den pågældende scene, en billedside der i kraft af den påfaldende og dramatiske musik får en meget skæbnsvanger nuance. Bernsteins musik forsøger sig altså med disse to modsatrettede bevægelser: at trække os med ind bag øjnene på Frankie samtidig med, at den bliver det tolkende gitter mellem os og billederne. Den sidste facet dominerer.

Som nævnt skabte netop denne scene problemer for Preminger, da filmen havde premiere i 1955. Den blev nægtet 'The Production Code's Seal of Approval' men blev ikke desto mindre en stor succes anmelder-såvel som publikumsmæssigt og var på længere sigt med til at undergrave 'The Production Code' der i 1968 blev udskiftet med det rating-system, man også, i revideret udgave, benytter i dag. At det i dag kræver langt mere at chokere biografpublikum og kritikere, vidner Darren Aranofskys bearbejdelse af væsensbeslægtede temaer om i filmen *Requiem for a Dream* fra 2000.

Requiem for a Dream

Darren Aranofskys film er historien om misbruget i dens mange forskellige afskygninger. Aranofsky har selv udtalt, at filmen er et rekviem over dén amerikanske drøm, der i sin essens dyrker utopien om det smerteløse liv. Og man må sige, at drømmen i hans film i den grad viser tænder, vender vrangen ud og bliver til det skinbarlige mareridt. Under alle omstændigheder går Aranofsky anderledes rabi at til værks end Preminger og i modsætning til sin afdøde kollega, er han i den grad besat af tanken om at få os ind under huden på sine figurer,



bogstaveligt talt.

Den specifikke scene, der nu vil blive behandlet, befinder sig 19 minutter og 30 sekunder inde i filmen. Filmens hovedpersoner er etablerede og tæller: Enken Sara Goldfarb (fig.2) (Ellen Burstyn), der ved filmens begyndelse inviteres i studiet til sit yndlingsprogram og derfor bestemmer sig for at tabe sig, hendes søn Harry (Jared Leto), hans kæreste Marion (Jennifer Connelly) og deres ven Tyrone. Hvor moderens afhængighed primært handler om anerkendelse, tv, mad og slankepiller, er de unge menneskers misbrug af den mere hårdkogte slags. Det handler om narkotika og her ca. 19 minutter inde i filmen, har vi netop overværet den desperate Sara, der i en både morsom og ekvilibristisk udført sekvens må se sin slankemenu forsvinde med lynets hast. Aranofsky benytter bl.a. stop-motion til at illustrere hendes oplevelse af virkeligheden og gør i øvrigt brug af en meget stiliseret lyssætning, af ekstraordinære kameraplaceringer, ekstreme nærbilleder (fig.3) og ikke mindst af ultrakorte indstillinger i forsøget på yderligere at udtrykke hendes desperate og meget følsomme tilstand. Denne strategi føres videre i den følgende scene, hvor Saras trang eller drift mod køleskabet glider over i Marions indtagelse af kokain.

I denne korte scenes første indstilling er vi placeret umiddelbart bag Marion, der betragter sig selv i et spejl (fig.4). Hun er næsten nøgen, hun bærer blot en sort bh og selvom det meste af hendes ansigt henligger i mørke, skinner udtryksløsheden og en desillusioneret passivitet alligevel igennem. Der står hun altså, foran spejlet, i mere end femten sekunder, og som tilskuer kan vi bare betragte denne ualmindeligt smukke *all american girl* med stille undren. Pludselig eksploderer billedsiden dog i et frontalangreb på vores sanser, og over de næste syv sekunder følger ikke mindre end tolv indstillinger, alle af langt under et sekunds varighed og enkelte på ned mod syv/otte frames. De enkelte indstillinger udgøres alle af ekstreme nærbilleder, og vi bevæger os så at sige udefra og ind, med pulveret ind i kroppens celler, med filmen ind i personen på lærredet. Den første indstilling indeholder en lille plasticpose med hvidt pulver. Posen åbnes, en pengeseddel rulles (fig.5) og derefter følger meget hurtigt: pulver på plade, pulver på plade igen, der sniffes, celler udvider sig, pupillerne udvides (fig.6) og så, lige så pludseligt som den forlod os, indfinder roen sig igen - over filmen og ikke mindst over Marion, og igen befinder vi os foran spejlet med hende. Denne gang fremstår hun mere fokuseret og langsomt hæver hun armene opad. Nu sætter svævet tilsyneladende ind, kokainen slippes løs i kroppen og billedsiden går langsomt, meget langsomt i hvidt. Og Aranofskys film går netop i hvidt, hvor Premingers gik i sort. Akkurat som i den fremragende tv-serie, der p.t. kører på TV2, *Six Feet Under*. Tv-serien handler om det lettere bizarre liv i en familieejet bedemandsforretning i Los Angeles, et sted hvor døden er allestedsnærværende akkurat som i *Requiem for a Dream*. Både her og der antyder hvid netop den ro og salighed, dette ensartede intet, døden tilsyneladende har tilfælles med rusen. (fig.7)

Preminger vs. Aranofsky

Man kan uden tvivl kunne konkludere et og andet om filmsprogets udvikling i bevægelsen fra Otto Premingers til Darren Aranofskys film. Filmsproget har sandsynligvis bevæget sig mod denne intensivering af sine virkemidler, som David Bordwell omtaler i sin beskrivelse af det, han kalder *intensified continuity* i artiklen om Hal Hartley i dette nummer af 16:9.

Jeg vil dog i stedet afslutningsvis forsøge at anskue de to scener som udtryk for to vidt forskellige æstetiske strategier: Hvor Preminger søger at fastholde en analytisk afstand mellem tilskuer og billede forsøger Aranofsky med sit frontalangreb i klassisk ekspressionistisk ånd at trække os med ind under huden på filmens personer; Mens Preminger næsten udelukkende lader musikken udfolde denne ekspressionistiske bestræbelse og desuden meget eksplicit lader musikken udlægge og kommentere de skæbnesvangre hændelser foran kameraet, så er Aranofskys film langt mere altomfavnende i sit forsøg på at beskrive rusen og rutsjebaneturen.



Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5



Fig.6



Fig.7

Hvor Premingers film er en meget klassisk film er Aranofskys film en meget klassisk ekspressionistisk film. Aranofsky har selv udtalt, at *Requiem for a Dream* dybest set er en monsterfilm, og det giver jo fantastisk god mening, at den netop har monstret tilfælles med en række af sine ekspressionistiske forfædre fra tyverne som f. eks. *Nosferatu* (1922) og *Das Cabinett des Dr. Caligaris* (1920). Denne gang er monstret blot et hvidt pulver, der, som monstre i øvrigt, både forfører og ødelægger - akkurat som Aranofskys film i øvrigt gør det. For *Requiem for a Dream* er godt nok en meget grim film, men det er ligeledes en meget smuk film. Det gælder billedsiden, men det gælder ikke mindst *Kronos Quartetens* score, der spiller en langt mere underspillet rolle end Bernsteins mere bombastiske. Selvom faldet, det uafvendelige også her ligger immanent i kvartetens monotone musik.

Hvor Preminger bruger billederne, bruger Aranofsky musikken, hvor Preminger går i sort, går Aranofsky i hvidt, hvor Preminger fastholder den analytiske afstand forsøger Aranofsky netop at ophæve selv samme. Derfor ser rusens billeder også meget forskellige ud hos Preminger og Aranofsky, men i begge tilfælde udfoldet med en ekstrem bevidsthed om mål og midler.



Faktaboks

Darren Aranofsky har siden *Requiem for a Dream* forsøgt sig med en række projekter, der alle er faldet til jorden. Nu ser det dog ud til, at der endelig er nyt fra den unge instruktør, der ifølge IMDB er igang med hele to projekter. Se [her >](#)

Otto Preminger døde i 1986, 79 år gammel, efter bl.a. i 1959 at have instrueret *Anatomy of a Murder*, filmen der har inspireret til navnet på denne faste bestanddel af 16:9.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, juni 2004, 2. årgang, nummer 7

7

Please let me keep this memory!

Filmanmeldelse. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004).
Instruktion: Michel Gondry.

Af [CLAUS TOFT-NIELSEN](#)

Normalt er kærlighedsfilm umiddelbare og ret forudsigelige. Og normalt er der ikke de store intellektuelle krumspring og ingen udfordringer i hverken at følge med i plottet eller at gætte, hvad der sker senere hen. For kærlighedsfilm skyder efter hjertet, og de bedste af dem rammer. Hjernen går ramt forbi. Men sådan er det ikke altid. Nogle gange ændrer selv kærlighedsfilm på sin egen traditionelle fortælleformular.

I 1993 lod Harold Ramis i *Groundhog Day* Bill Murray gennemleve den samme dag igen og igen, mens Adam Sandler i Peter Segals *50 First Dates* (2004) er underlagt samme gentagelsestvang i sine forsøg på få pigen med den manglende korttidshukommelse til at forelske sig i ham. Begge disse film er romantiske komedier, og begge er de ret traditionelle, da man hele tiden er med på, hvordan tingene hænger sammen. Det er man derimod ikke i det seneste skud på stammen af atypiske kærlighedsfilm: Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), som samtidig er en afstikker i forhold til, hvad man tidligere har set.

Kaufmans univers – verden vendt på vrangen

Selvom *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* ikke ligner mange andre film overhovedet – så er der en lille håndfuld snirklede og aparte film, der deler visse fællestræk med ovennævnte. Og for en gangs skyld er det ikke udelukkende instruktørens fortjeneste, i dette tilfælde Gondry, der er mest kendt for sine nyskabende musikvideoer for bl.a. Björk, Beck og White Stripes. Nej det skyldes hovedsageligt den nu 46-årige manuskriptforfatter Charlie Kaufman – nok den største komet på manuskriptforfatterens stjernehimmel.

Første gang Gondry og Kaufman arbejdede sammen var i Gondrys noget ujævn spillefilmsdebut *Human Nature* (2001) – en skæv film om kærlighed, kulturelt dekorum og dyriske drifter mellem en adfærdspsykolog, hvis arbejde er styret af barndommens traumer om bordmanerer, en usædvanlig behåret kvinde, en giftesyg assistent og en mand opvokset blandt aber. Filmen har sine øjeblikke, men fornemmelsen af, at ideen er bedre end udførelsen, kommer Kaufman til gode.

Kaufmans gennembrud kom to år tidligere med manuskriptet til Spike Jonzes mentale udstyrsstykke *Being John Malkovich* (1999). Her præsenteres man for første gang for Kaufmans egerntartige univers i en film, der starter ud som en tragisk kærlighedshistorie i trekantsdramaets form, men snart løber af sporet. Det sker da John Cusack i en kontorbygningens 7½. etage opdager en portal, som fører direkte ind i John Malkovichs hoved. Herfra kan man så opleve verden gennem skuespillerens øjne og til en vis grænse kontrollere dennes vilje i form af replikker – ganske som en manuskriptforfatter gør det.



Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004).



Kaufman-Jonze koalitionen gentog succesen tre år senere med *Adaptation*, på dansk *Orkidé-tyven*. Her introducerer Kaufman sig selv og sit alter ego i form af brødrene Charlie og Donald Kaufman, der begge er manuskriptforfattere og begge spilles af Nicolas Cage. Donald er talentløs men succesfuld, mens Charlie er original, men dybt neurotisk og lider desuden af skriveblokering. Charlie kæmper hårdt og får sin chance: han skal adaptere Susan Orleans roman *The Orchid Thief* – en virkelig bog – til et filmmanuskript. Men efterhånden som filmen forløber smelter manuskriptets mange krumspring sammen med filmens handling, og Kaufman skriver på manuskriptet til filmen, vi ser. Alt imens virkelige og fiktive personer defilerer ud og ind af filmen. Desuden har Kaufman leveret manuskriptet til George Clooneys instruktørdebut *Confessions of a Dangerous Mind* (2002).

Kaufman er i ordets bedste forstand en original, hvis manuskripter rummer handlingstråde og -fragmenter som væver sig ind og ud mellem hinanden på flere niveauer. De modsiger alle gyldne regler for det gode, sammenhængende og enkle manuskript og minder - i deres genfortælling - mest af alt om postmodernistiske stiløvelser for Filmskolens manuskriptstuderende. Det kan undre, at de faktisk lader sig realisere, men det gør de. Og ret succesfuldt faktisk. Kaufman er blevet et kvalitetsstempel.

“Why remember a destructive love affair?” - Dr. Mierzwiak

Den ordinære Joel Barish (en bleg og apatisk Jim Carrey) vågner en kold vintermorgen, fumler sig ud af sengen og tager som altid på arbejde. Hans liv er én lang rutine – tomt, trist og trivielt. Det eneste han vil er at finde en kæreste. Han er fortabt i hverdagens trivialitet, og han fortæller i en refererende *voice over*, hvordan den forestående Valentines Day blev “invented by greeting card companies to make people feel like crap”, og hvordan “sand’s overrated. Its just tiny little rocks”. Han lyder som Charlie Kaufman fra *Adaptation* – deprimeret og selvmedlidende. En pludselig indskydelse får ham til at pjække fra arbejde og i stedet tage toget til den februarkolde strand i Montauk. Her møder han det eneste andet menneske på stranden, Clementine Kruczynski (Kate Winslet i alle regnbuens farver) – Joels diametrale modsætning. Trods deres indbyrdes forskelligheder forelsker de sig og indleder et forhold.

Klip til en Joel som sidder i sin bil og hulker. Vi finder ud af, at det er et år senere. Deres forhold er kuldsejlet, og Clementine er gået fra ham. Da han kort tid herefter forsøger at vinde hende tilbage, viser det sig at hun har en ny kæreste og – hvad værre er – overhovedet ikke kan genkende eller huske ham. Han finder ud af, at Clementine har fået alle minder om ham slettet af firmaet Lacuna (www.lacunainc.com).

Fortvivlet og vred opsøger Joel selv Lacuna for at gengælde handlingen og få Clementine visket bort fra hukommelsen. Joel er forståeligt nok usikker på indgrebet og spørger; “is there any risk of brain damage?”, hvortil Dr. Mierzwiak (en morsom og underspillet Tom Wilkinson) beroligende svarer “technically speaking, the procedure is brain damage”. Men Joel indvilliger og proceduren går i gang. Han medbringer en sort plasticsæk med minder om Clementine, og de begynder at aftegne et mentalt landkort over Joels minder. Selve proceduren sker om natten, hvor Dr. Mierzwiaks noget inkompetente assistenter Patrick (Elijah Wood), Stan (Mark Ruffalo) og Mary (Kirsten Dunst) indfinder sig i Joels lejlighed, ifører ham en hårtørrerlignende hjelm og tager fat. Det er så her det specielt kaufmanske ved filmen tager over.

Mellem deja-vu og forskydning

Begyndende med de seneste minder (inklusive Joel på klinikken Lacuna, hvor han taler om Clementine) fortælles filmen baglæns i små bidder i en *Memento*-lignende kronologi. Alt imens proceduren skrider frem, opløses minderne ét for ét. På samme tid som denne kontrollerede hjernevask systematisk fjerner sporene af Clementine, (gen)oplever Joel og tilskueren, i hans underbevidsthed, minderne om ham og Clementine.

Som vi langsomt bevæger os tilbage i Joels minder, begynder de positive af slagsen at dukke frem. For hvert minde som opløses, bliver



det tydeligere for Joel, hvorfor han forelskede sig i Clementine til at begynde med. Han prøver desperat at vågne for at stoppe denne mentale hovedrengøring. Men kontakten til den virkelige verden lykkes ikke: Maskinen er på autopilot og de to assistenter Stan og Mary ryger pot og danser rundt i deres undertøj, alt imens den tredje assistent Patrick, bevæbnet med Joels minder og perfekte replikker, forsøger at få Clementine til at forelske sig i ham. Men Clementine begynder (trods sit indgreb) at fatte mistanke til Patrick og det antydes, at noget måske alligevel overlever i hukommelsens kringelkroge ...

Desperat for at beholde de positive minder om Clementine, begynder Joel at gemme hende, hvor hun ikke hører hjemme; i pinlige pubertære situationer og i barndoms minderne. Vi ser nu Joel som fireårig under spisebordet, mens Clementine er 'forklædt' som barnepigen. Scenen er yderst morsom, eftersom den barnlige Joels interesse for Clementine afløses af interessen for is, småkager og sin mor. Clementine forsøger at holde Joel fast ved den oprindelige årsag til mindet (engang i deres forhold fik han lyst til at have sex med hende, da han fik et glimt af hendes trusser). Hun løfter derfor op i sin nederdel og viser den fireårige Joel sine trusser, som han stirrer på med uforstående afsky og udbryder "eww!". Det er i disse barndommens øjeblikke, centreret om eksisterende og potentielle traumer, at Kaufman er morsomst.

Resten af filmen er én lang flugt fra erindringsopløsningen, hvor Joel og Clementine i minderne forsøger at undslippe glemslens sorte hul ved bl. a. at flygte ind i minder som allerede er slettet. Minderne forskydes til andre minder i associative glidninger og grænsen mellem virkelighed og minder sløres. Men mulighederne indsnævres, og parret ender tilbage på stranden, hvor de første gang mødtes. De ved begge, at det er slut, og at det om lidt vil være, som om de aldrig har mødtes. Clementine spørger, hvad de skal gøre nu, hvor de kun har kort tid tilbage, hvortil Joel afklaret svarer; "Enjoy it". Hvad der senere sker skal ikke afsløres her.

Historiens forløsning

Første gang Gondry prøvede kræfter med at sætte billeder på et af Kaufmans manuskripter, lykkedes han ikke overbevisende. Hvor *Human Nature* var lidt for pænt pakket ind i glat æstetik, så er forløsningen af *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* meget mere vellykket. Æstetikken er skrabet – kameraet bevæger sig ud og ind af fokus i til tider rystede og grovkornede billeder og scener filmet med kun det håndholdte kameras ene lyskilde skaber en atmosfære af at være fanget i en feberdrøm. Men samtidig er referencen til virkeligheden intakt – det er surrealisme pakket ind i realismens æstetik.

Gondry kommer med simple løsninger på Kaufmans ideer, næsten helt uden brug af computereffekter. Når de tages i brug så finder de hovedsageligt sted i baggrunden, som en visualisering af Joels forsvindende minder: En kop, der ændrer sig undervejs i scenen, folk der forsvinder, tekstbidder som udviskes fra gadeskilte og bøger. Men mest effektivt er det, når Gondry speeder filmen op, kører den baglæns, bruger *stop motion* teknik eller lader folk bevæge sig mellem to uforbundne lokaliteter i en ubrudt bevægelse. Det er science fiction i low-tech, der flytter fokus fra teknikfascinationen og effektjageriet over på historien. Det er Dogme, Jeunet, Allen og Kafka i én herlig sammenblanding. Det fungerer upåklageligt.



Hvor Kaufman i *Being John Malkovich* tog os med ind i titelfigurens hoved i små perioder, så har han her taget skridtet fuldt ud. Det meste af *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* foregår i Joels underbevidsthed, der langsomt opløses – i omvendt kronologi. Men til forskel fra *Being John Malkovich*, hvor Kaufman efter min mening skrev historien op i et hjørne, den havde svært ved at komme ud af, så forløses tingene bedre i *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. Det gør de på grund af historiens følelsesmæssige kerne. Historien lyder mere indviklet end den er – som altid med Kaufman. Trods de mange finurlige tankeknuder, hans manuskripter slår på sig selv, så kredser de alle om samme ting: En mands manglende evne til at være sammen med den kvinde, han elsker. I *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* bliver dette aspekt det centrale, og filmens omdrejningspunkt bliver derfor kærligheden.

Filmens casting er lige i øjet. Jim Carrey bærer megen af den melankoli, filmen lever af – som Truman Burbanks, der seks år efter han har undsluppet sin medievirkelighed, befinder sig i hverdagens grå tristesse, indtil han farer vild i hovedet på sig selv. Carrey, bedst kendt for sit manierede skuespil er her neddæmpet, stadig morsom, og ikke mindst troværdig. Måske han endeligt har fået sin *Lost in Translation*-rolle. Det virker mest af alt som om han og Winslet har byttet roller med hinanden. Han er neddæmpet og alvorlig mens hun, som Clementine, er kaotisk, voldsom og udfarende, og man forstår både Joels fascination af og irritation over hende. Helt klart filmens bedste præstation. Derudover er både Tom Wilkinson som den godmodige og skyldbetyngede Dr. Mierzwiak, samt Mark Ruffalo som assistenten Stan fremragende.

Historien suppleres af et gedigent soundtrack, ofte brugt med slet skjult ironi som ELOs *feel good* hit "Mr. Blue Sky" og Becks melankolske version af "Everybody's gotta learn sometimes" finder en fin klangbund i filmens ambivalente stemninger. Og så har jeg sjældent hørt et musikscore som Jon Brions. Hans arbejde på P. T. Andersons *Punch Drunk Love* (2002) var underligt, men hans seneste arbejde tager prisen: Det er en blanding af pop- og kammermusik, der smyger sig ind og ud mellem filmens flertydige billeder og virkeligheder.

Filmen er melankolsk, morsom, forvirrende og smertefuld. Som kærligheden er det.



Faktaboks

Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004), 108 min.

Instruktion: Michel Gondry.

Historie: Charlie Kaufman og Pierre Bismuth.

[Officiel hjemmeside >](#)

[USA todays interview med Kaufman >](#)

Problemer med kærligheden? Så er Lacuna måske noget for dig. Læs meget mere på: www.lacunainc.com.

"Lacuna – Bringing you the revolutionary painless non-surgical memory erasing process".

Læs flere anmeldelser af filmen [her >](#)



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, juni 2004, 2. årgang, nummer 7

8

If ever a film had its cake and ate it too, surely this is it

Af [EDVIN VESTERGAARD KAU](#)

*I sin nye bog gennemgår Edward Buscombe Clint Eastwoods western *Unforgiven* med blik for både genretræk og stil - og diskuterer dens placering mellem tradition og revision.*

Edward Buscombe har skrevet en lille fin bog om *Unforgiven*, Clint Eastwoods western fra 1992. Han har blik for form og stilistisk detalje, og samtidig giver han sit bud på dens placering i genrehistorien og i en samfundsmæssig og filmindustriel kontekst. Det sidste kommer til overflod til at omfatte Eastwoods persona, på lærredet, som instruktør og industri-insider med fornemmelse for zeitgeisternes skiften.

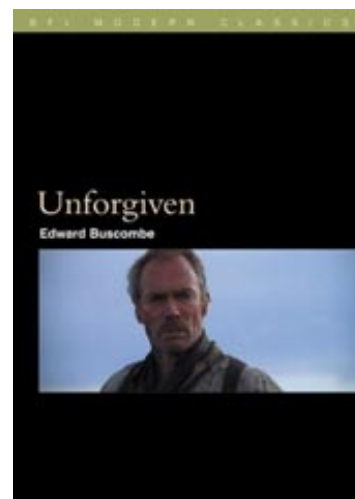
Alt dette gøres ikke på programmatisk vis, men tværtimod som led i en ubesværet beretning, der kun tilsyneladende er en blot kronologisk opbygget, slavisk gennemgang af filmen. For med den selvfølgelighed, der kommer af tålmodigt arbejde og erfaring med stoffet, forbinder Buscombe elementer inden for filmæstetik, produktionsforhold, genrediskussion og tematik i *Unforgiven* med et væld af fortilfælde, modeksempler og inspirerende paralleller. Det er således ikke blot en bog, hvor man får god besked om netop denne film og dens placering i genrens slægtstræ, men også én, hvor man kan lære om eller genopfriske en god del af westerngenrens karakteristika og dens historie.

Solopgangens nuancer

Buscombe starter sin tekst med, hvordan filmen selv både begynder og slutter, nemlig solnedgangen over det vidstrakte, åbne landskab. Det giver ham anledning til straks at fremhæve karakteristiske træk ved genren. Solnedgange og ensomme cowboys hører til traditionen, men nådesløst gør forfatteren straks opmærksom på, at der ikke blot er tale om films romantiserende og sentimentale side. Det forbindes også med potentiel konflikt, idet solnedgang markerede det tidspunkt på dagen, hvor man skulle være ud af byen, "or else", som han skriver. Altså et spørgsmål om at opretholde lov og orden, at undgå natteroderi, druk og drab.

Desuden går solen netop ned i west, den retning, pionererne altid har rejst i over vidderne uden meget andet til at sikre overlevelse og beskyttelse end egen styrke. Metaforisk, siger Buscombe, skal vi alle samme vej, mod solnedgangen. "One way or the other, westerns are always about death". Så er vi 13 linier inde i bogen... Mange film i genren er dybt præget af melankoli og elegiske stemninger, og Buscombe ridser med hurtige strøg et billede op af denne side af genrens udvikling, der også omfatter de aldrende helte og en nostalgi, der kom til at omfatte genren selv.

Han ridser genrens nedgangsperiode fra 1960'erne op, karakterisere kort de gamle heltes bortgang, genrevarianterne med ideologiske nyudviklinger, mere komplekse og anfægtede helteskikkelser (der altså ikke kun er et nymodens fænomen), parodier og selvreflekterende westerns. Dertil kommer en gennemgang af Clint Eastwoods oeuvre,



Edward Buscombe: *Unforgiven* (2004).

både som skuespiller, westernhelt og instruktør, som optakt til gennemgangen af *Unforgiven*.

Den øjeblikkelige myte, og dens underminering

En interessant pointe er Buscombes fremhævelse af måden sprog, det skrevne såvel som det talte, anvendes på. I forhold til produktionstidspunktet i det 20. århundrede er det bevidst arkaiserende, som led i genre- og myteforvaltning. Og blandt filmens figurer er det ligeledes en del af deres selvopfattelse og –fremstilling over for andre. Særlig tilspidses det i Buscombes præcise redegørelse for, hvorledes skribenten W. W. Beauchamps tilstedeværelse i *Big Whiskey* som krønikeskriver gør specielt sheriffen Little Bill Daggett til noget nær en talende *dime novel*, forhippet på at spille rollen som sin egen myte, på forhånd.

Men den altdominerende figur, som inkarnerer både det potentielt nytolkende og de traditionelle moralske dilemmaer i forhold til westernskabelonen er naturligvis Eastwoods egen figur, William Munny. Den pensionerede gunfighter lever som enkemand og griseavl på den endeløse prærie med sine to børn. Han er så meget for gammel, at han under arbejdet i grisestien skvatter om i pløret. Tøjet er ikke en helts, alderen for høj, det fysiske forfald sat ind; og så har han børn, hvad Buscombe ikke forsømmer at fremhæve. Det skal jo hæmme en helts mobilitet! Han er det stik modsatte af enhver prototype for en westernhelt.

Hvor selve historien om gunslingeren, der ellers har trukket sig tilbage, men kaldes tilbage fra sit otium til et sidste job, er traditionel nok, nærmest prototypisk, påpeger Edward Buscombe på mange leder og kanter, også ud over aldersproblemet, hvordan *Unforgiven* varierer sig bort fra konventionerne. Han sammenligner sågar med tidligere westerns, hvor helten(e) også er på vej ind i pensionsalderen og fremhæver så, at Eastwood giver sin fremstilling nye nuancer, lige fra den rynkede hud og det grå hår til ikke bare besvær med at holde ro og orden i sin svinesti, men sågar med at komme op på sin egen hest, som ydermere har udviklet sig til arbejdshest i stedet for ridehest. Det er over ti år siden, både den og dens herre har været på dræbertogter, her hvor et ungt brushoved får mobiliseret Will og hans tidligere makker i jagten på den dusør, en flok prostituerede kvinder har udsat for at få ram på et par kunder, efter at én af dem er blevet vansiret i et knivoverfald.

Motivationen for at deltage i hævnaktionen på de prostituerede kvinders side er ikke retfærdighedsfølelse eller andre idealer, men desperation ved ren fattigdom og elendighed på den lille farm. Will går efter hurtige penge som tilskud til et lidt tåleligere liv for hans to børn. "As so often in American cinema, it is the personal rather than the political that is the ultimate motivation", påpeger Buscombe (s. 32). Men den tøvende eller modvillige helt, vi også kender fra andre film, kæmper her ikke for hverken principper, samfundets eller retfærdighedens skyld, men denne helt særlige udgave af private motiver.

Denne opmærksomhed over for såvel tradition som de nuancerende variationer i *Unforgiven* gælder også Edward Buscombes gennemgang af bl. a. elementer som kvindernes position som igangsættere af hele handlingen, det naive unge brushoved (der som stærkt nærsynet ikke er meget bevendt i traditionelle westernopgør), bordellets og byens rå fremtræden, samt den voldelige sherif-figur og diskussionen af race (der overhovedet ikke kommenteres eksplicit i filmen, men stiltiende blot vises).

"It's not justice now, it's personal"

Buscombe diskuterer naturligvis også vold og drab og måden, de fremstilles på i *Unforgiven*. De bliver demonstreret som anderledes uappetitlige og kyniske end i mangen tidligere western. Men når Will bringes i de situationer, han gør, specielt da hans ven, der netop ikke har dræbt nogen på uværdig vis, pines og torteres til døde af Little Bill, hvem holder vi så med i et hensynsløst hævntogt, spørger Buscombe.

Og han får koblet det penible spørgsmål mellem filmens hovedpersoner, dens interne iagttagere og krønikeskriver og så publikum foran skærmen. "Beauchamp's fascination with violence comes uncomfortably close to that of the film audience itself. Indeed, one might even see his keenness to describe and analyse the exploits of killers as a sort of mischievous parody of academic scholars of the genre, relishing at secondhand in the safety of their studies a world so different from their own." (s. 54).

Vennen Ned kan ikke vende tilbage til dræberrollen, The Schofield Kid bryder sammen efter sit første, fejle, drab, for at droppe den business, før han rigtig kommer igang, og Will selv formulerer erkendelsen: "It's a hell of a thing, killing a man. You take away all a man's got and all he's ever gonna have". Buscombe elsker denne scene og skriver, at Eastwood her spiller uovertruffent minimalistisk: "Never has Eastwood seemed closer, in appearance and spirit, to such great actors of the past as William S. Hart and Randolph Scott". (s. 67). Så bliver det vist ikke større i genren!

Men tilbage står, at Will som sagt alligevel i det sidste opgør vender tilbage til både whisky og vold, som hans døde hustru ellers havde vænnet ham fra. Den i sagen uskyldige ven Ned skal hævnes, og Will skyder og dræber alle onde og alle deres hjælpere omkring sig. Buscombe: "It's not justice now, it's personal." (s. 71). Med den klarøjede venden vrangen ud på mange genretæk og kritiske revision af dens voldsfremstilling, hvordan kan *Unforgiven* så vende tilbage til denne udgave af et traditionelt slutopgør, spørger Buscombe. Hans diskussion af filmens kompleksitet også på dette punkt er interessant at følge (og evt. selv gå i diskussion med). Det er på dette punkt, han har endnu en af sine one liners. "If ever a film had its cake and ate it too, surely this is it." (s. 75).

Skulle man sætte et lille minus ved bogen, må det være, at den ikke ligefrem hjælper læseren på vej mht. overskuelighed. Indholdsfortegnelsen er mildest talt minimalistisk, og hovedteksten optræder under én overskrift, filmens titel, uden yderligere inddeling i kapitler eller underafsnit. Alle tekstblokke følger hinanden uden niveauinddeling, blot nummeret fra 1 til 21! *Men* i stedet for at hæfte sig ved det er det som nævnt nok klogere at vægte, hvad Buscombe med sin store genreviden og analytiske opmærksomhed og tæft har at byde læseren på. For det er ikke småting, han, inklusive det smukke og funktionelt brugte billedmateriale (også fra de film, *Unforgiven* sammenlignes med), får pakket ned på de ca. 80 siders tekst. Man skal hellere læse dem opmærksomt og forsyne sig med et væld af gode iagttagelser, tolkningsforslag og Edward Buscombes store genre- og historiekendskab, som er med til at placere *Unforgiven* i et vidtstrakt genrelandskab. Som desuden kan gøre én lidt klogere på USA, amerikanerne og deres ideologier, og ikke mindst kompleksiteten i den sammenhæng; noget som med disse års udenrigspolitiske og krigerske dominans ikke kan undgå at give stof til eftertanke.

Faktaboks

Titel: *Unforgiven*

Forfatter: Edward Buscombe

Forlag: British Film Institute 2004 (serien BFI Modern Classics)



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....

■ 16:9, juni 2004, 2. årgang, nummer 7

9

Kniven på struben

Af [JAN OXHOLM](#)

*Det kommer ikke som en overraskelse, at Roman Polanski studerede kunst før sin tid på filmskolen. For de skarpe billedkompositioner fra debutfilmen *Kniven i vandet* (1962) er visuelt imponerende og lige så gennearbejdede som den version, *The Criterion Collection* nu har restaureret til ukendelighed.*

Dogmefilm er ren onani.

I hvert fald hvis man skal tro Roman Polanski, der i et interview fra Paris giver den succesrige, danske dogmebevægelse følgende ord med på vejen: "Jeg undrer mig altid over, om fotograferne lider af Parkinson eller bare masturberer".

Det interessante interview kan man se på den amerikanske dvd-udgave af Polanskis første spillefilm, *Kniven i vandet* (1962), der sammenlignet med de rystede og grumsede dogmeproduktioner er en perlerække af stramt komponerede tableauer. Den polskfødte instruktør er ikke kun kendt for sin knivskarpe tunge, men også sine tekniske kvaliteter og blik for psykologisk ladede billeder. Det hjælper selvfølgelig på helhedsindtrykket, at det ambitiøse dvd-selskab, *The Criterion Collection*, har fået alle urenheder fjernet på en film, der har mere end 40 år på bagen. Derfor glemmer man også hurtigt videobåndets gnidrede udseende.

Trekant på polsk

Derudover får man et andet indtryk af æstetikken fra *Kniven i vandet*, som ikke bare blev nomineret til en Oscar, men også bragte Polanski på forsiden af det anerkendte *Time Magazine*. Den sort-hvide thriller handler om et ægtepar, Andrzej og Krystyna, som på vej til lystbådshavnen tager en ung blaffer med op i bilen. Den mystiske fremmede, hvis navn vi aldrig hører, bliver inviteret med på en 24 timers bådture. Og så kan dramaet begynde. For på sejlturen i den idylliske, polske natur ulmer det kraftigt under overfladen af intriger og jalousi, når den ufølsomme ledertype Andrzej og den dumdristige, unge rebel opfører sig som to kamphaner, der ikke bare strides om magten på båden, men også prøver at vinde kvindens opmærksomhed.

Kniven i vandet er et psykologisk trekantdrama, ikke mindst på den visuelle side i form af stejle linier og skæve trekantkompositioner i alle mulige afskygninger. Især når vi fra et ekstremt frøperspektiv får øje på Andrzej gennem blafferens spredte ben (Billede 1), eller når man ser bådens trekantlignende sejl fra land (Billede 2). Set med fuglens øjne ligner bådens skrog også en sylespids trekant (Billede 3) og illustrerer igen temaet om de tre personers indædte kamp med hinanden. Titlen på filmen skal derfor tages bogstaveligt, idet båden er formet som en springkniv, der skyder sig nådesløst igennem det bløde vand.





Billede 1: Trekantdramaet fra *Kniven i vandet* (1962) ses bogstaveligt talt i rummet, lige fra denne klaustrofobiske vinkel bag blafferens ben til...



Billede 2: Et supertotalbillede af lystbåden, hvis hvide sejl skaber en trekantlignende formation akkurat som...



Billede 3: Skrogets spidse form og diagonale linier.

Kaotisk klaustrofobi

Sammen skaber de tre personer et spændingsfelt i billedet, hvor der i forvejen ikke er megen plads, når kamphanerne konstant pisser deres territorium af. De er som tikkende bomber, der venter på at eksplodere i det snævre *fullscreen*-format. På et tidspunkt ser man den unge oprører stå og lege med sin springkniv foran ægteparret (Billede 4). Den ortodokse freudianer vil sikkert fryde sig over denne scenes falloslignende symbolik. Men det, der virkelig gør scenen interessant, er faktisk Polanskis visuelle beskæring og placering af de tre skuespillere. Pointen er, at kniven egentlig ikke er vigtig i dette tæt komponerede kammerespil, når instruktørens billedkompositioner i sig selv fremprovokerer en stemning af fare og frustration.

Der er samtidig også kamp om en plads inden for billedrammen. Sammen med fotografen Jerzy Lipman arbejder Polanski med klaustrofobisk pakkede rum på det smalle båddæk ved at vinkle kompositionen i en sådan retning, at de tre karakterer næsten altid er med i billedfeltet: Blafferens hoved dominerer i venstre side af en indstilling (Billede 5), som skaber uro og danner endnu en trekantformation, og desuden er Krystyna tit synlig i billedets baggrund som en lus imellem de to hårde negle (Billede 6). Selv fra masten er ægteparret truet af blaffereren (Billede 7), der som en fremmed skikkelse presser sig på fra alle tænkelige vinkler. Ikke kun i parrets private rum, men også i billedfeltet (Billede 8).



Billede 4: Disharmonien synliggøres i billedet, når blaffereren dukker op som en ukendt fare i ægteparrets private rum...



Billede 5: Bl.a. i denne dybdeskarpe indstilling, hvor teenagerens overdimensionerede hoved virker truende.



Billede 6: Det samme gælder de mange trekantkompositioner, hvor kvinden visuelt er fanget i hannernes fysiske og psykologiske magtspil.



Billede 7: Igen ses blaffereren både inden og uden for billedrammen som en fremmed størrelse, der forstyrrer balancen og synsvinklen lige fra masten til...



Billede 8: Dækket, hvor teenagerens tilstedeværelse umuliggør ro og stabilitet.

Dialogen er sparsom. Men hvad gør det, når de dybdeskarpe billeder taler for sig selv. Den unge rebel bliver et fysisk billede på den konflikt, der allerede eksisterer mellem Andrzej og Krystyna. Det ses tydeligt i filmens måske smukkeste komposition, hvor parret kigger uforstående på hinanden i hver sin side af billedet, mens den fremmede står i midten med let spredte ben, som sammen med bådens form danner endnu en trekant i det knivskarpe, filmiske maleri (Billede 9). For ikke at tale om det tidspunkt, hvor Krystyna svømmer rundt i søen og kun lige kan anes under Andrzejs trimmede arm (Billede 10). Eller når det intime rum i kahytten bliver en trussel, fordi den erotisk hungrende Krystyna rent fysisk nærmer sig den unge blaffer med de våde hundøjne (Billede 11).

Dogme 62

Under det indsigtsfulde interview i Paris, som man kan finde på disc 1, understreger Polanski vigtigheden i at kunne bestemme billedets udformning. Selv om den polske filmskaber mildest talt ikke er begejstret for kamerarystelser, minder produktionen af *Kniven i vandet* en del om ånden og principperne fra Dogme 95: Optagelser på location, et stramt budget og muligheden for improvisationer. Ja, selv reglen om, at kameraet skal være båret, er overholdt. Men Jerzy Lipmans arbejde bag det håndholdte kamera er så professionelt udført, at billederne næsten fremstår som en række statiske snapshots fra en østeuropæisk kunstudstilling.

Sandheden er jo, at både den italienske neorealisme og den franske nybølge var filmhistoriens første dogmebevægelser. Måske havde Polanski endda et godt øje til de franske bølgebrydere og en film som Francois Truffauts *Jules og Jim* (1961), der i stil med *Kniven i vandet* er et trekantdrama med et synligt eksperimenterede billedsprog. I hvert fald fandt Polens daværende kulturministerium Polanskis manuskript for vestligt inspireret. Dermed havde han selv kniven på struben i sin kamp om produktionen af denne debutfilm, for den sensuelle jazz på lydsiden og de mørke, indestængte følelser signalerede jo ikke ligefrem tidens betonpolitiske budskaber.

Alligevel lykkedes det at få grønt lys til *Kniven i vandet*, der akkurat som Jean-Luc Godards film rummer små, visuelle øjneåbnere. F.eks. i den scene, hvor blaffereren ligger på dækket og holder sin finger op mod den skyfri himmel (Billede 12). Skiftevis lukker han sit højre og venstre øje, som gør, at fingeren skifter placering i synsfeltet og dermed også i selve billedudskæringen. Først ser man hånden i venstre side af billedfeltet (Billede 13), hvorefter et *jump cut* gør, at hånden pludselig springer over i den diametralt modsatte side af kompositionen (Billede 14). Kameraets linse bliver dermed isomorf med blafferens subjektive blik i denne lille, legesyge scene.

Den store dværg

Er man fan af Roman Polanski, kan man roligt sætte disc 2 i afspilleren. Den ekstra sølvskive rummer nemlig instruktørens otte kortfilm fra perioden 1957-1962, deriblandt den surrealistiske perle, *To mænd og et skab* (1958). Men også Polanskis afgangsfilm fra filmskolen, *When Angels Fall* (1959) er et gensyn værd. Dialogen er som i *Kniven i vandet* minimal, men beviser endnu engang, at Polanski mere arbejder med sitrende stemninger end rappe replikker i sine "moderne stumfilmsbilleder".

The Criterion Collection har heldigvis restaureret filmen til ukendelighed, og video-interviewet med Polanski er på et højt niveau både med hensyn til grundige værkanalysen og underholdningsværdi. Men synd er det, at mesteren ikke selv har lavet et kommentarspor til sin banebrydende debutfilm. For bag det gebrokkne engelsk gemmer der sig en fremragende fortæller. Det kan man desværre ikke sige om alle filminstruktører, når de skal beskrive deres dybt personlige værker. Alligevel har Polanski haft en afgørende finger med i udformningen af denne dobbeltdisc dvd. For når man sidder foran tv-skærmen og prøver at spole frem og tilbage under filmforevisningen, må man give op. Som der står i coveret, er det Polanskis beslutning, at man kun kan skifte mellem menuens 14 kapitler. Onde tunger vil måske sige, at Polanski



Billede 9: Det ses især, når han som en skarp kile flækker rummet i tre yderpositioner og dermed skaber afstand mellem parret.



Billede 10: Både kniven, de spredte fingre og kamphanernes foroverbøjede kroppe danner symbolske trekanter...



Billede 11: I stil med denne billedbeskæring, hvor manglen på plads bliver en trussel i sig selv.



Billede 12: Trekantdramaet krydres også med filmiske detaljer, som når blaffereren skiftevis lukker sine øjne.



Billede 13: Det medfører, at teenagerens finger springer rundt i billedfeltet fra venstre til...

dermed viser en arrogant holdning over for sit publikum. Men på den anden side kan det være positivt, at tilskueren tvinges til at se kunstværket i sin helhed uden forstyrrelser fra fjernbetjeningen.

Arrogant var Lars von Trier utvivlsomt på Cannes Filmfestivalen i 1991, da han "kun" fik juryens tekniske pris for sin stilistisk udfordrende *Europa*. Juryformanden hed dengang Roman Polanski, som von Trier i raseri kaldte for "en dværg". Men det er selvfølgelig ikke polakkens ringe højde, man bør tænke på, når 1960'ernes store instruktører skal evalueres. Slet ikke hvis man genser billederne fra *Kniven i vandet*, som Polanski komponerede med en skræmmende sikker hånd bag det håndholdte kamera.



Billede 14: Højre side af billedbeskæringen. De skiftende positioner afspejler kongenialt filmens tema om de kaotiske tilstande i rummet samt karakterernes forhold, der er lige så uforudsigelige og ustabile som vindretningen på båden.

Faktaboks

The Criterion Collection: Knife in the Water – Region 0

Ny digital version af filmen

Video-interview med instruktør Roman Polanski og co-manuskriptforfatter Jerzy Skolimowski

Roman Polanskis kortfilm fra 1957-1962: Murder, Teeth Smile, Break Up the Dance, Two Men and a Wardrobe, The Lamp, When Angels Fall, The Fat and the Lean og Mammals

Sjældne fotografier og stills

Et essay af Peter Cowie

Denne 2-disc dvd kan købes på www.cd-wow.com til 17, 99 £



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

16:9, juni 2004, 2. årgang, nummer 7

10

16:9 in English: Bordwell on Bordwell: Part I – Hitchcock, Hartley and the Poetics of Cinema

By [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

David Bordwell may very well be the most well-known film scholar of our time. It is probably safe to say that most – maybe all – film students at one time or other in their studies will encounter a book that he has authored or co-authored. His productivity inspires awe, the quality and range of his work even more so. That is not to say that his writings are popular across the entire field of film studies. Bordwell's writings have certainly received their share of critical comment – sometimes stimulated by the polemical nature of his positions as set forth in *Making Meaning** or in *Post-Theory*, which he co-edited with Noël Carroll. Few film scholars have received so much attention and criticism from other scholars as Bordwell. The clarity and precision of his writing and of his claims are, of course, one of the reasons why his work remains so open to criticism, yet these same features ensure – God forbid – that we will never see “The Bordwell Reader” on the shelves of university bookstores. He has variously been labeled a cognitivist, a formalist and a narratologist or a combination of these. The categories are porous and his varying lines of inquiry give different emphasis to each aspect. However, as part I of the interview and the ones to follow will reveal, the term poetician may be more appropriate for both the type of research he pursues at this stage of his career and the perspective in which he views a large bulk of his former research.

The interview was recorded May 17, 2004 only a week after David Bordwell had completed his final seminar at Communication Arts, University of Wisconsin-Madison. Since Bordwell was retiring, he had been asked to do a seminar on his own work. Nicknamed *Best of Bordwell* the official name of the course was *The Poetics of Cinema* and a great deal of this interview is an offshoot of topics raised during the semester.

An era is about to end. You've just wrapped up your last class at ComArts after teaching at UW for more than 30 years. You are still young – in your mid-50s ...

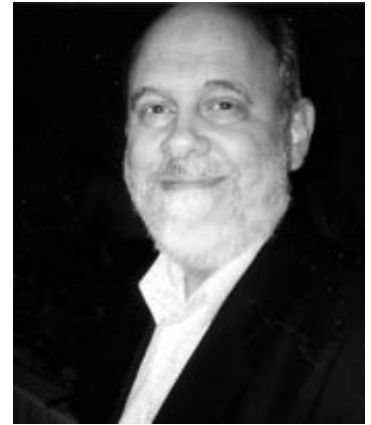
I'm 56, yes.

... and you don't strike me as the kind of man who will rest on his laurels...

[Laughs] If I could only find some laurels to rest upon I'd rest [looks around on the floor].

What will you actually do now that you have retired from UW?

I want to continue to do research in film of course – write and read about cinema. And I also want to expand some of the things I've done. Areas I've explored, I'd like to explore more deeply. So for instance, I'm more and more interested in seeing films from the 1910s by Bauer



David Bordwell.

* See for instance volume XVII, no. 2-3 of *Film Criticism*, a double issue that features responses to Bordwell's 1989-book *Making Meaning*.

and other filmmakers of the period. Also I'd like to attend more film festivals. An academic schedule is great and I can't complain about it, but there are so many film festivals in the world that show films that I often had to miss because of my teaching schedule and so forth - films that were important for my research or just for my own development. So basically, I'll do what I was always doing but with a more flexible schedule.

You started teaching at UW in 1973 but you've been writing criticism for even longer. One of the earliest articles I've found is on Hitchcock's Notorious [1946] ...

Yes, that was my first article published outside of my local scene. I wrote film criticism for my college newspaper from 1965 to 1969 and I think this was the first article that was published in an actual journal.

Yes, it was published in Film Heritage in 1969. It's been 35 years since the article appeared. Can you highlight continuity and change with regards to the lines of inquiry that you have been pursuing since the late 60s?

I would say that throughout my study of film, three areas – they are not exactly issues or problems – but three areas have interested me. One is the study of form – of cinematic form in the broad sense, particularly narrative form and handling of narrative issues like point-of-view, characterization, patterning of narrative structure, things like that. And then secondly, I've been interested in what we might call film style, the aesthetics of the use of the medium. And then thirdly, the spectator and issues of how spectators understand films. Either how they make sense of them at some very basic level of narrative comprehension but also in terms of how spectators interpret films; how they try to ascribe broader significance to the films that they see. And in an odd way – although of course, I didn't have anything like a program when I started writing, I was just an undergraduate then – that essay on Hitchcock that you mention has parts of all three. Obviously, when you're dealing with Hitchcock, you're dealing with the manipulation of the spectator. You're dealing with how the spectator is given certain kinds of information, how certain types of attitudes, emotions and expectations are generated and then how those are creatively manipulated. I was particularly interested in something that I thought was a big discovery but which at least now everyone knows about, which was how he uses point-of-view – optical point-of-view – to switch pieces of information from character to character.

I showed the film – *Notorious* - for our film society and while it was running, the first two or three shots: point-of-view shots. Everything after that is structured around different characters' optical point-of-view. Although I think we commonly recognize that now, in the late 1960s we were only just starting to realize the way Hitchcock was using film style to construct points-of-vantage on the action ... and then thirdly, of course, narrative construction and how suspense is generated through shifting larger conceptions of point-of-view, not just the stylistics of optical p.o.v.-shots but also larger blocks where he shifts between Cary Grant, Claude Rains and of course Ingrid Bergman in terms of what *they* know and what *we* know. I of course didn't articulate these ideas in a very rigorous way then - it was really just a piece of practical criticism.

I couldn't help but notice some similarities with your essay on Hal Hartley, which is one of your most recent publications. In the essay on Notorious as well as the Hartley-essay you're concerned with the orchestration of glances and both articles actually refer to an Antonioni-influence.*

Yes, there is a scene where Cary Grant learns about his mission. It starts as a love scene and ends as a scene of separation. And the way Hitchcock stages it in terms of the edges of the frame really looks forward to the kind of things that Antonioni would do more heavily and systematically in his films. With Hartley ... Hartley has confirmed to me that he was interested in Antonioni. These similarities are almost accidental, I suppose, but you have to remember also that for my generation – this is very much a piece from the 1960s – the American auteurs were Hitchcock and Ford, less Hawks but Hitchcock and Ford. And the foreign directors that were foremost important were the Italians and the Scandinavians so it would be natural for me to look for analogies in that rather small search base. Now it would be more interesting to look at *Notorious* in terms of not only Hitchcock's earlier films but also in relation to the rise of film noir in the United States. The film is very much a film noir and it seems to be playing off some of the things that Hitchcock was developing with the Cary Grant-image or -persona that were also there in *Suspicion* [1941] for instance. There'd be a much richer context to draw upon now than we had back then.

It's interesting... the more I think about it, the more Hitchcock was a key influence to the people of my generation and people who are a little older than me like Scorsese and Coppola because he showed that you could make complex and sophisticated films in the American popular tradition. Many other American directors have done that but with Hitchcock it was somehow more obvious. His films had a very salient style. They were identified as personal films – I mean Hitchcock was a kind of brand name in the 60s – and there was an awareness that Hitchcock, even as he was making more so-called commercial projects, was still bringing in his own concerns and presuppositions. So there is a way in which Hitchcock provided a model for both young *critics* and young *directors* - apart from De Palma who was obviously influenced - but even for people like Scorsese or James Toback. People like this who were part of the New York film culture scene would see Hitchcock-films and say: "here's somebody who actually has it both ways. He makes genre pictures, he makes films that audiences love, but he also makes very personal films and very artistically ambitious films." And for *critics* – apart from film directors – we saw Hitchcock as somebody who was on the level of the European masters. For us there was still this interplay of the popular and the personal - though I think there was probably less emphasis on his being a popular artist and more emphasis on him being an expressive and personal artist than there should have been.

Nevertheless, there is a sense in which Hitchcock showed a whole generation of both filmmakers and film critics the art of cinema. He seemed so eclectic and pluralistic in his approach. He could make films with 8-9 shots like *Rope*; he could make films with very finely broken down montage like *Rear Window*. He seemed to be just a master - a virtuoso of the film medium - and he was almost our film school. Hitchcock – more than any other filmmakers, even European filmmakers – was the director people felt they could learn most about cinema from.

Hitchcock doesn't play that big a part in your most recent research.

* The essay on Hartley is published in Danish in [this issue of 16:9](#). Not yet published in English.



No, I think it is fair to say that Hitchcock is a very, very good director but I think he has been overrated by others as well as by me [laughs]. The more I've come to appreciate other filmmakers, the more Hitchcock's work seems to me – without being any the less pleasurable – not absolutely of the very first rank. And I also feel that Hitchcock... it's a bit like writing about a major figure in literature like – I won't say Shakespeare – but like Dickens or Tolstoy. There has been so much written on Hitchcock that even just to comprehend the secondary literature would be a large part of one's lifetime. I prefer now to work on directors who are underappreciated; on directors about which I feel I have something original to say. I really don't think I have anything original to say about Hitchcock [laughs] ... well, with *Rear Window* I feel that I was able to bring together some insights about filmic narration around *Rear Window* but I would nowhere claim that it was a complete or adequate reading of the film.* I just wanted to use it as a familiar test case really. But in terms of actually shedding light on Hitchcock the way I would like to think I've shed light on, say, Ozu or Eisenstein or possibly Dreyer, I don't feel I have anything to add to the discussion.

I want to shift focus a little bit to your current "hobby horse" [laughs], what you call the poetics of cinema. In your article on Chinese film in Post Script you present the approach in quite broad terms. What you propose is this: "To ask about the poetics governing any filmmaking tradition is to pose at least four broad questions":

1. **Overarching form:** by what principles are the films created as distinctive narrative wholes or "other" wholes?
2. **Stylistics:** how is the film medium deployed in a film or body of films?
3. **Spectatorial uptake:** how do form and style shape the uptake of films?
4. **Historical poetics:** how do form and style exhibit patterns of continuity and change over time and how might we best explain these patterns?

It is a perspective. I don't see it as a research project or even a research program stated that way. It is really a perspective. It is a way in which many researchers could come up with a variety of research projects or programs*. I wanted to just mark out an area of certain kinds of questions that one could ask about cinema. So for instance to take the narrative aspect of that perspective, I guess I would say: "well, there are many theories of narrative..." And I'm not proposing that we simply – if you are someone working within the poetics of cinema – accept or subscribe to one narrative theory over another. There'd be many possibilities. The same thing goes for the conceptions of style, conceptions of the spectator and so forth. It was really an effort to just create a virtual space within which a lot of different theoretical projects could be developed.

My own perspective, my own theories I've laid out in particular works. I think of narrative in a certain way; I think of style in a certain way; I think of spectatorial activities from a broadly cognitive standpoint; I think of history in terms of norms, shared community norms within institutions of filmmaking, ways in which filmmakers communicate with each other and challenge spectators. But those aren't the only ways you can think about those issues. There are other theoretical angles you could pursue. So what I wanted to do in that piece was simply – for an audience I felt didn't know the perspective at all, mainly Chinese film scholars – to create a very broad brush. It'd be nice if some day there was a body of work within this poetics of cinema so that one could actually say: "well, there are these different schools of cinematic poetics or there are these different theories of cinematic poetics and so on." That doesn't exist now although I do think that without calling themselves poetics, a lot of classical film theorists were working in this domain. If you think of someone like Bazin who is usually thought of as a theorist in terms of abstract theory, realism and so forth, he actually did a lot of empirical work. He proposed some very bold hypotheses about the history of film style, about how narrative worked in certain bodies of films like the neorealist films.

* See *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press; London: Methuen 1985).

* It is not an entirely new perspective but Bordwell has probably given it more prominence and substance in later years. For an early statement see "Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema." *Iris*, no. 1 (1983): 5-18.

Even about the development of average shot length ...*

Exactly! Bazin was doing the kind of work I would consider part of a poetics of cinema. Eisenstein of course is much more explicit about this. I think that Eisenstein's writing, but also his teaching, were very much coming out of the formalist tradition of the 1920s, which was itself self-consciously a cinematic poetics-tradition. And he was responding to people like Shklovsky and Eikhenbaum and Tynianov in terms of the practical exercises he set his students as much as his actual theories*. I would argue that Eisenstein has a kind of expressive poetics of cinema where his concentration is on stylistics for the most part and the effect on the spectator, those two issues. And he wants to argue that style is the manifestation of an expressive quality in cinema and it gets transmitted to the spectator through a series of [compositional strategies, ed.] I think that many classic film theorists who are normally classified as being "aestheticians of cinema" - working on film aesthetics in so far as they were inquiring about the issues of construction, norms, how spectators take the films - are certainly doing work that I would consider to be in the realm of poetics. And I think some contemporary writers are working in this domain. They may not chose to call it that and that's fine, they don't have to, but in the sense that these people are starting to focus on some of these problems in a self-conscious way does suggest that this is becoming a viable scholarly avenue.

Perhaps we can also mark the borderlines of the poetic avenue. There are certain scholars who work on the limits of a poetics. Say for instance someone like Robin Wood who has a keen eye for the use of stylistic devices but who - after registering a particular application of a stylistic device - will move outside of or beyond the poetic realm.

Right, right. I don't think that Robin is interested in causal explanations at the level that I'm interested in. That would be my argument. I would say that a poetics - at least a historical poetics of cinema - tries to tell a fairly detailed causal story about why form and style are the way they are. I think that there are two levels - at least two levels - to Robin's work. One is - as you say - a keen eye for stylistics. Though I have to say that ...

Not always that keen?

Yes, or that perhaps the same claims are reiterated rather than going deeper. For instance: "Mizoguchi the long take-director." I'm not sure that Robin has gone much beyond that observation. You can get a lot out of that but one would have to go down some levels of specificity to get more precise conceptions of how he uses long takes. Nevertheless, I think what Robin tends to do is to look at style, look at character particularly as a narrative function - character in relationship to some larger conceptions of how narrative works - but then I think he moves to the hermeneutic model*. In the old days, his explanations were tied to authorial vision, to conceptions of order and disorder as they ran through the work of, say, a Hitchcock or an Arthur Penn. Now in a way he is still interested in order and disorder but from a more ideological perspective. I regard Robin Wood as a very brilliant practical critic. He's someone who looks very sensitively at movies. He is passionate about works and he wants to write about the works that move and intrigue him but I think he backs away from a systematic formulation of his perspective except in so far as it has some political dimension.

* See "The Evolution of the Language of Cinema," in *What is Cinema?*, vol. 1. (Berkeley: University of California Press, 1967).

* As to Eisenstein's teaching, see for example "Mise-en-shot" in *Lessons with Eisenstein*, ed. Vladimir Nizny (London: Allen and Unwin, 1962).

* For an example of this move in Wood's work, see his interpretation of Ophulsian camera movement in "Ewig hin der Liebe Glück," in *Personal Views: Explorations in Film* (London: Gordon Fraser, 1976).

My own view is that there is more to be done before one plays the hermeneutic card. I would like to have a set of concepts that are clear and fairly well-defined and see *how much one can squeeze out of them* at various levels. So for instance... if you think about the idea of personalized causality in the classical studio era. That is a pretty obvious observation and the concept itself is not very elaborated but once you start to work on just *that*, you start to think "how many aspects of the film seem to depend upon a conception of causal connection – particularly manifested in terms of personal interaction?" A great deal of the film is explicable that way – principles of construction of the film are explicable that way - so that you can even get down to transitions between scenes: dialogue hooks, dangling causes etc. So my sense is that Robin Wood is not really interested in those questions. He is not interested in what we might call the constructional principles of works. He is more interested, I think, in *particular* works and what he can find in them in terms of a critique of what he takes to be dominant ideology. And that's fine, that's perfectly legitimate but it is not the same kinds of questions that I'm trying to pose with this idea of a poetics of cinema.

- - - - -

Part II of the interview concerns the functions of film style. It will appear in 16:9, # 8 – to be issued on our website September 16th 2004.

Facts

References to Bordwell-publications:

Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema (Cambridge: Harvard University Press, 1989).

Post-Theory: Reconstructing Film Studies, edited by David Bordwell and Noël Carroll (Madison: University of Wisconsin Press, 1996).

"Alfred Hitchcock's *Notorious*" in *Film Heritage*, vol. 4, no. 3 (Spring 1969): 6-10.

"Up Close and Impersonal: Hal Hartley og Traditionens Vedholdenhed." 16:9, no. 7 (www.16-9.dk). Not yet published in English. For a German version of the essay see *Double Reflections*, ed. Johann Schmidt, Malte Hagener, and Michael Wedel (Berlin: Bertz Verlag, 2004).

Narration in the Fiction Film (Madison: University of Wisconsin Press; London: Methuen, 1985).

"Transcultural Spaces: Toward a Poetics of Chinese Film." *Post Script*, vol. 20, no. 2 and 3 (2001): 9-25.

"Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema." *Iris*, no. 1 (1983): 5-18.

For a full list of Bordwell's publications see: www.davidbordwell.net/cv.htm

Bordwell also mentions Kristin Thompson's book *Storytelling in the New Hollywood* (Cambridge: Harvard University Press, 1999) as "a good example of how you can take a cluster of fairly straightforward concepts and see how much you can wring out of them in terms of critical tools that allow you to explain the architecture of a wide variety of films - to explain them in a functional sense."



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

Præterea censeo: Nu holder I fa'me kæft!

Af [GENTLEMAN RUP](#)

Jeg har det ikke godt med dette her. Det er dybest set ikke en rolle, jeg bryder mig om. Jeg synes ikke det er særlig lang tid siden, jeg selv blev tyssset på i biografmørket, når jeg sammen med et par jævnaldrende kammerater følte det som min fornemmeste pligt højlydt at kommentere hver enkel scene og replik.

Men indrømmet: Nu er jeg selv blevet tysser. Og en ganske vred og pernitten én af slagsen, hvis jeg skal være helt ærlig. Overgangen er sket gradvist og ganske umærkeligt. Måske er det fordi jeg er blevet ældre og klogere. Måske er det fordi jeg er blevet mere nærig, og vil have det maksimale udbytte ud af min biografbillet. Men sikkert er det, at jeg ikke kan koncentrere mig om en film, når der sidder en selvbestaltet filmkritiker og kommenterer special-effekterne, skuespillerpræstationerne eller noget tredje. Eller hvis to biografgængere føler, at filmoplevelsen er en social begivenhed, og at filmen løbende skal debatteres, hændelsesforløb udredes.

Jeg vil skynde mig at tilføje, at jeg har noget imod disse mennesker i sig selv. Jeg er ikke et asocialt og fjendtligt menneske. Det er de ligegyldige kommentarer og den overflødige snak, jeg hader. Jeg gider heller ikke slå kommentatorsporet til, når jeg ser en film på DVD (og det er endda som regel af folk, der *har* noget interessant at sige!).

Dybest set handler det nok om den selvforagt jeg ville føle, hvis jeg lod være med at gøre noget under filmen, for bagefter – når det er for sent - at brokke mig til min frakkekrave. For det er da det letteste: Ikke at gøre noget. Men nej. Nu er det slut!

For du kender det med garanti. Du har fundet dit sæde, sat dig til rette og venter på at filmen skal starte. Der er en generel uro i en biografisal, før lyset slukkes. Folk skal finde deres pladser; måske nogen er kommet til at lave den klassiske "sidde-på-den-forkerte-plads", overtøjet skal af, osv. Det er klart, at man på dette tidlige stadie af biografoplevelsen bør forvente en del støj.

Snakken under forfilmen – all right, du kunne som filmentusiast være foruden, men "vi skal alle have lov til at være her". Men allerede her kan man begynde at spotte dem i mængden: De potentielle problemmagere. Ofte færdes de i grupper af andre snakkesaglige. Måske har de fundet sammen netop for at genere dig i biografen?

Aftenens film. Ganske rigtigt. Snakken dør hen, men der er et par genstridige elementer, der fortsætter. Tilkendegivelser om hvorvidt man har tænkt sig at se de reklamerede forfilm fortøner sig i kommentarer om den just startede film. Man causerer over de medvirkende, hvis navne viser sig på lærredet. Måske har man hørt et eller andet godt eller skidt om filmen... "han døde da i etteren". "Nej hvor er den effekt ringe lavet" Snakkesnakke-hvisketiske – HOLD SÅ KÆFT!!!

Der er ingen her, der skal stigmatiseres. Disse movimatiske vandaler kommer fra alle grupper i samfundet. Unge og gamle. Små og store.

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

Mænd og kvinder. Tykke og tynde. Men der er et par typer, der er værre end andre.

En af de værste er teenager-fyren, der bliver genert over sine nyopdagede sentimentale følelser, og partout skal bruse ud med et eller andet macho udsagn for ligesom at tilkendegive, at "det der følelses-halløj bider ikke på mig!". Det skal man lægge øre til, når man selv sidder og kæmper med tårerne i slutningen af *The Return of the King*.

Plot-afsløreren er også slem. Det er vedkommende, der allerede 5 minutter inde i *The Sixth Sense* højlydt erklærer, at "nåh, det er den der, hvor han opdager, at han selv er et spøgelse". Eller for den sags skyld typen, der en halv time efter, at *alle* andre har gennemskuet plottet i en film, belærende meddeler sine med-biografgængere, hvordan tingene hænger sammen.

Eksemplerne er talrige. Farmand, der giver sin 7-årige søn ret i, at "ham Gandalf nok er Frodos far", og derved tilkendegiver, at 1) han har taget sit barn med ind og se en film, der ikke egner sig til små børn, og 2) at han tydeligvis ikke har læst romanforlægget (hvilket i dette specifikke eksempel efter undertegnede mening må betegnes som en dødssynd). Veninderne, der burde sidde på café, men finder det nødvendigt at sidde i en biografsal og opdatere sladder og andre nyheder. Spaden, der ser det som sin fornemmeste pligt højlydt at opdatere hvor vi slap Neo og co. i den første *Matrix*, når man er gået ind for at se fortsættelsen. Jeg kunne blive ved.

Men den allerværste er dig, der sidder tættest på den formastelige, som ikke vil tie stille. Du er mindst ligeså irriteret over kommentarerne som jeg er, men du er bange for konfrontationen. "Åh nej, hvad vil dette 12-årige barn ikke tænke, hvis jeg beder ham om at tie stille?". "Det er nok bedst at lade som ingenting". "Bare et eller andet fjols ville gøre noget". Niks. Den går ikke længere!

Vi skal løfte i flok! Jeg opfordrer hermed alle filminteresserede biografgængere til sammen med mig i al fremtid at nedstirre og aktivt tysse på disse cinemaskopiske syndere og vandaler! De skal vide, at vi ikke gider høre på deres ligegyldige udbrud og overflødige kommentarer. De har alt for længe domineret biografværrederne og haft frit spil til deres usle forehavende. Lad os én gang for alle slå fast, at en tur i biografen ikke er en social happening, men en individuel oplevelse, der først *bagefter* kan analyseres og gennemdiskuteres, ligeså meget som hjertet begærer!



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

Bagsiden: læserbrevkasse

- En misforståelse?

Afsender: Thomas Lind Laursen, redaktør og skribent.

Modtager: Michael Højer for [anmeldelsen af *Passion of the Christ*](#).

*I sidste nummer af 16:9 anmeldte Michael Højer Mel Gibsons Jesus-film *The Passion of the Christ*. Straks efter at jeg havde læst artiklen, satte jeg mig og skrev et læserbrev til redaktionen – som jeg vel at mærke selv er del af. Foruden at medføre en intern debat om filmen, affødte det beslutningen om at åbne en brevkasse for indkomne læserbreve, der ønsker at kommentere eller debattere artikler fra foregående numre.*

Mit brev til redaktionen optræder herunder. Det er om ikke andet et udsagn om, at samme film kan ses på forskellige måder – også af folk fra det samme tidsskrift.

Jeg har lige læst Michaels velskrevne anmeldelse af *The Passion of the Christ*. Og ikke alene er jeg meget uenig i hans vurdering af filmen - jeg mener faktisk, at han har misforstået den. At anklage filmen for at dvæle ved volden for voldens egen skyld giver for mig at se absolut ingen mening.

Det er først og fremmest i tilgangen til filmen, at jeg mener, at Michael træder galt. Det indledende spørgsmål lyder nemlig, om volden i filmen kan retfærdiggøres. Det er for mig at se et helt forfejlet spørgsmål at stille en film om Jesu lidelse. Det burde, efter min mening, have lydt *hvordan* eller *hvorfor* den kan det. Det ville under alle omstændigheder have været en mere frugtbar indgangsvinkel, eftersom det ville have tvunget Michael ind i selve filmen – rettere end ud i den indledende sammenligning med såvel tidligere Jesus-film som med Mel Gibsons forudgående produktion.

The Passion of the Christ er en dybsindigt katolsk film, og alene dét faktum ændrer fuldstændigt det kropslige aspekt - og dermed altså torturscenerne. For som der står skrevet, blev folk forløst ved Jesu blod. At det skal tages bogstaveligt er ret tydeligt, da soldaten på korshøjen støder sit spyd ind i siden på Jesus, og blodet står ud over ham. Men at denne tankegang er svær (eller ligefrem umulig) at fatte for de fleste af os i dag, skal jeg så være den første til at indrømme. Jeg har aldrig for alvor forstået nadverens Legeme og Blod. Men det er så at sige en realitet.

Noget andet (og her kan alle være med) er, at torturscenerne (sådan som jeg ser filmen) transformerer Jesu krop til kunst og til lidelse og dermed altså til Ikon og forløser. Det er ikke tilfældigt, at de romerske bøddler, efter at de har dækket ham med piskeslag på den ene side af kroppen, vender Jesus om og pisker videre på den anden side – til han til sidst er fuldstændigt indhyllet i smerte. At kroppen her nærmest bliver til et kunstværk, understreges i det, at ultra close-ups fra tid til



Samtlige mails til vores læserbrevkasse bringes på forunderlig vis sikkert frem af en meget vejrbidt og meget forpustet Kevin Costner. Tak Kevin!



Send dit læserbrev til redaktionschef [Henrik Højer](#). Vi forbeholder os ret til kun at bringe udvalgte indlæg.

anden lader dele af den fylde hele filmens billedudsnit. Kroppen får således selv karakter af et lærred (det er i denne forbindelse pudsigt, at Michael selv vælger at omtale volden i filmen som værende "udpenslet").

Desuden sker der en transformation med scenerne i sig selv. Også i dem sker der en forening af kunst og lidelse. De rytmiske piskeslag indoptages i musikken, og selv de få støn, der kommer over Jesus, indgår på skøn vis i Passionen. Der er ikke langt igen til Händel. Denne transformation (som desuden understreges, da vi følger Maria bort fra skuepladsen - og torturen stadig er tydeligt hørbar) er virkelig mirakuløs (og efter min mening et flot stykke filmisk arbejde): pludselig er Jesu krop ikke mere bare en krop: Den er blevet det, vi kalder Kristi Legeme. Jesus er blevet pisket frem til forløserrollen. Og tilskuerne (publikum) er blevet ført frem til filmens forløsende klimaks.

I den forbindelse er det et frækt, men ikke desto mindre vellykket træk, at filmen går i flere sekunders sort efter korsfæstelsen. Selv blev jeg noget nær chokeret. Vi får ikke den tomme grav at se!, nåede jeg at tænke – og det med en desperation, som stadig kan overraske mig, når jeg tænker tilbage på oplevelsen. (Det rystede mig ganske enkelt langt mere end torturscenerne forinden). Men scenen kommer som bekendt. Og smukt forklarende er bevægelsen som lyset foretager ind i graven (i modsat retning af Jesu vandring ned af Via Dolorosa). Også i denne scene er begrebet transformation et nøgleord for forståelsen af *The Passion of the Christ*.

Selv synes jeg, at filmen er særdeles vellykket (og jeg er vel at mærke ikke særligt disponeret for hverken voldsfilm eller religiøse budskaber). Faktisk mener jeg kun, at filmen begår en enkelt fejl. Den er så til gengæld tankevækkende: I filmens sidste billede skal eventuelle vantro tvivlere have syn for sagen. Sollyset finder Jesus fattet og forklaret i gravens mørke. I hans hånd ses et yderst markant og tydeligt hul. Her stopper *The Passion of the Christ*, og *Terminator* kan tage over. For når tvivlen skal til livs, skal miraklet gøres håndgribeligt, og så må computeranimationen tages i brug.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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