

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 afskåret. 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.

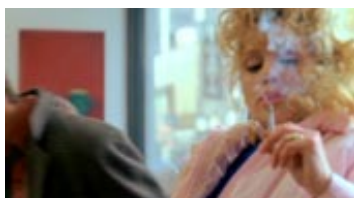


Fig.12.

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