

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