

Indhold

side 3

Leder: Et blindt punkt

FAST INDSLAG. Nikolaj Arcels *Kongekabale* udgør ikke bare tematisk men også formelt et frisk pust i den danske filmproduktion. Forbavsende få anmeldere havde dog øjne eller øre for andet end bevægelsen væk fra køkkenvasken.



side 4

Hollywood i 40'erne kunne tænke selv

FEATURE. Var krigsfilmene under og efter Anden Verdenskrig virkelig blot patriotiske propagandafilm, der talte Pentagons sag? Nej, mener Michael Bo, der genlæser en håndfuld af de gamle film.



side 5

Kitano Takeshi

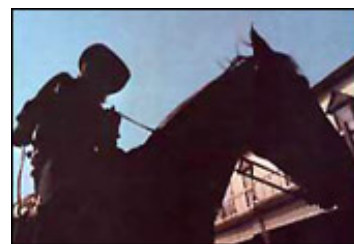
FEATURE. Fænomenet Kitano Takeshi. Kitano-specialisten Henrik Sylow beskriver multikunstnerens karriere og arbejdsmetoder.



side 6

Brief Encounter

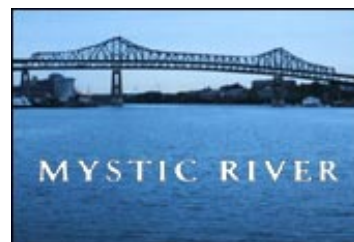
INTERVIEW. Rollo Tomasi har før, ubarmhjertigt og uden nåde, slået sine folder her i spalterne. Thomas Lind Laursen og Henrik Højer satte ham stævne for en ligefrem snak om film, form, indhold, John Wayne, Sylvester Stallone og de afskyelige *Godfather*-film.



side 7

En scenes anatomi: På den anden side af klippet

FAST INDSLAG. Skal den sublime detalje springe i øjnene, eller er den forbeholdt det stædigt observerende blik? Jakob Isak Nielsen slår et slag for den upåagtede iscenesættelse i denne udgave af En scenes anatomi. Scenen er fra Clint Eastwoods *Mystic River* (2003).



side 8

Taxi Driver

FILMANMELDELSE. Efter *The Insider* og *Ali* er Michael Mann nu med *Collateral* tilbage i actionfilm-genren og ikke mindst tilbage i den by, der fascinerer ham allermost: Los Angeles. Henrik Højer anmelder filmen, der bringer lejermorderen Vincent, taxichaufføren Max og ikke mindst tilskueren vidt omkring i englenes by.



side 9

Når film er lyd

BOGANMELDELSE: I *100 Modern Soundtracks* i det britiske filminstituts serie af Screen Guides ønsker forfatteren at gøre opmærksom på vigtigheden af films lydside. Om det lykkes, giver Mogens Skaaning Høegsberg sit bud på i denne anmeldelse.



side 10

There's no time like Playtime

DVD-ANMELDELSE. *Playtime* (1967) var den franske mesterinstruktør, Jacques Tatis mest ambitiøse, komplekse og omkostningsfulde projekt nogensinde. Filmen skulle være kulminationen på hans kunstneriske ambitioner men endte med at ruinere ham. Nu er den skæbnesvangre film udkommet i en flot, nyrestaureret DVD-udgave, der én gang for alle slår fast, at der var mening med galskaben. Pia Strandbygaard Frandsen anmelder.



side 11

16:9 in English: Bordwell on Bordwell: Part III - Writing On Film Style

FEATURE. In Part III of our interview series we discuss how David Bordwell himself writes about film style and how he encourages others to do so. Bordwell also fleshes out how to link stylistic inquiry to the construction of meaning and he considers interesting consequences of the DVD-format, Turner Classic Movies and the Internet on film scholarship.



side 12

Præterea censeo: Filmstøtte

FAST INDSLAG. Jyske producenter klagede i *Berlingske Tidende* over manglende opbakning fra DFI. Vi viser et snapshot fra optagelserne til endnu en jysk klassiker. Af hensyn til de berørte parter er anonymiteten total.



[Udskriv denne side](#)



[Gem/åben denne side som PDF \(132 Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(1159 Kb\)](#)

|| forrige side | næste side ||

Leder: Et blindt punkt

Da Nikolaj Arcel den 30. oktober på Odder Højskole fortalte om sin debutfilm *Kongekabale*, lagde han ikke skjul på, at filmen blandt andet skulle ses som en reaktion på de seneste års lidt navlepillende danske filmproduktion. Det bemærkede den samlede danske anmelderstand da også ved filmens premiere, og de skrev for det meste begejstret om en film, der tematisk havde revet sig løs fra den tilbagevendende fokus på opvask og utroskab. Her var en dansk film, der turde binde an med emner, der tidligere havde været forbeholdt Hollywood anno ca. 1975. Nikolaj Arcel har da heller ikke lagt skjul på, hverken på Odder Højskole eller tidligere i avisinterviews, at de filmiske forbilleder er *All The Presidents Men* (Alan J. Pakula), *The Conversation* (Francis Ford Coppola) og hvad de ellers hedder, alle de fremragende og meget paranoide thrillere, Hollywood spyttede ud i årene efter Watergate. Hvad indholdet angik, var ingen altså i tvivl om, at der med Arcels film var noget nyt på færde. Hvad langt færre anmeldere havde blik for var, hvor fremragende *Kongekabale* forløser sin historie i en form, der ligeledes låner fra Pakula og Coppola, men også fra Michael Mann, der med *The Insider* nærmest skabte en stilistisk gudfar til Arcels debut (se i øvrigt dette nummers anmeldelse af Manns *Collateral*).

Og formen, i mindst lige så høj grad som det politiske tema, er for alvor det velgørende nye ved *Kongekabale*. Netop arbejdet med formen nævnte Arcel under sit foredrag som en anden af drivkræfterne bag hans tilgang til filmmediet; det at skabe et alternativ til dogmefilmens økologiske brug af filmsproget og til de sidste års danske køkkenvask-film, der har gjort en dyd ud af en næsten selvudslettende æstetik. At dogmefilmens brug af håndholdt kamera mm. senere er blevet forbundet med en popsmart selvoptagethed, er i denne sammenhæng ligegyldigt. Det interessante er, at Arcel tør buldre med de store tønder og tør stå ved sin trang til det pompøse, men det interessante er ligeledes, at næsten ingen opdagede det. Hvor mange af de anmeldelser, der blev skrevet i danske aviser og blade, nævner det fremragende arbejde med næsten abstrakte totaler af fotografen Rasmus Videbæk, de formidable skift såvel visuelt som auditivt mellem modsætninger orkestreret af filmens klipper Mikkel E.G. Nielsen eller filmens underlægningsmusik, skabt af Henrik Munk og Flemming Nordkrog, der i al sin enkelhed antyder mere end understreger? Meget få, hvis nogen overhovedet, men herfra skal lyde en dybfølt opfordring til den ganske anmelderstand om at holde øjne og øre vidt åbne, når de går i biografen. Også når det gælder danske film, og så ellers et held lykkes til Arcel med hans forsøg på at bibringe dansk film et lidt mere pompøst præg.

Dette blinde punkt hos anmelderstanden forklarer måske også, hvorfor vi nu for tredje gang på få år skal have en bog om *personen* Bille August. I *Information* torsdag den 11. oktober kan man læse Morten Piils ikke videre begejstrede anmeldelse af Niels Frids bog om den danske instruktør, og endnu en gang fremgår det, at manden tilsyneladende endnu en gang er mere interessant end bolden. Her på redaktionen har vi gentagne gange undret os over den store mangel på film litteratur om danske instruktører eller mere præcist om deres film. Hvor er artiklen eller bogen, der undersøger samspillet mellem indhold og form, hvis vi absolut skal opretholde den skelnen, hos August? Og nu hvor vi er i gang, hvor er den samme bog eller artikel om Morten Arnfred, eller hvad med bogen om Henning Carlsens film, Palle



Kjærulff-Schmidts, om Johs. Allens, Lau Lauritzens eller Johan Jacobsens ? Måske skulle det være udgangsbønnen herfra: At de på *Det Danske Filminstitut* tager initiativer til en række udgivelser af den art i forbindelse med arbejdet på *Danmarks Nationalfilmografi*. Først skal de dog have lov at færdiggøre et andet projekt, nemlig lanceringen af det stumfilmskuespiller-leksikon, der første gang så dagens lys den 1. november, og som interesserede kan finde i *Danmarks Nationalfilmografi* på: www.filmografi.dfi.dk. God fornøjelse.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, november 2004, 2. årgang, nummer 9

3

Hollywood i 40'erne kunne tænke selv

Af [MICHAEL BO](#)

Fordommen om krigsfilmene under og efter Anden Verdenskrig er, at det var Pentagon, der fastsatte niveauet af patriotisme, men faktisk er de gamle krigsfilm overordentligt klarøjede i forhold til de nyere film i genren.

Om denne artikel er skrevet før eller efter afklaringen af det amerikanske præsidentvalg, er ligegyldigt. Én ting er sikker: den amerikanske patriotisme er gået hen og blevet en urokkelig størrelse, i sandhed en Mount Rushmore med værdierne og al nationalstatens chauvinisme hugget i sten. I en tid, der arbejder med skabeloner og sjældnere end nogensinde formår at sætte sig ud over arketyperne, trives nationalromantikken og skyttegravstænkningen: os - og dem. Bush er patriot i gammeldags forstand, det er den mest banale af alle sandheder om ham. Men Kerry er det også. Clinton var det, og ja, Michael Moore er det. Fra Charlton Heston over Susan Sarandon til Dixie Chicks er 'Home of the Brave' og faneeden et gyldigt samlingspunkt.

Angreb på børnelærdom

Et kig tilbage i filmhistorien åbenbarer andre tider og helt andre mentale klimaer. Det vakte opsigt, at den engelskfødte Chaplin i 1947 i et stort interview undsagde patriotismen som ren idioti, men da havde McCarthyismen sået sine første onde frø, og det store amerikanske inkvisitionsmaskineri var kun knap gået i gang. Efter Chaplins 'Monsieur Verdoux' (1947), der sidestiller våbenindustrien med statssponsoreret masse mord, er der lukket for det varme vand, men i begyndelsen henholder McCarthy sig til at stille spørgsmålstejn ved amerikanske filmhåndværkeres bidrag til åbent Sovjetpositive film som 'Song of Russia'.

I de film, der blev lavet i USA i perioden under og efter krigen, var 'virkeligheden' langt mere facetteret, end vi formoder det i dag. Også uden for auteurfilmen og de eksperimentelle sidespor til Hollywoods midterstrøm. Film noir'en havde sine subversive spor kørende - ofte koket og mondænt subversive, men alligevel. Mere interessant er det i dag at se tilbage på de amerikansk producerede film om Anden Verdenskrig, der med god grund oversvømmede verdensmarkedet under og efter krigen.

Ethvert barn ved, at de film først og sidst var styret af Pentagons og krigsindustriens interesser, at filmene blev skabt for at stemme befolkningens sind mildt over for USA og det nærmeste allierede, for at mobilisere menigmands forsvarsvilje og kamplyst.

Ethvert barn ved det ...

Men hvordan kan det så være, at et nærmere og fordomsfrit kig på de konkrete film viser en frodighed og en diversitet af holdninger, der er helt og aldeles utænkelig i dagens amerikanske mainstreamfilmmiljø? I et såkaldt moderne miljø, hvor selv kritikere som dramadokumentaristen Michael Moore ikke er systemkritiske som sådan, men snarere på korstog over for navngivne enkeltpersoner og institutioner. I den slags modernitet har praktisk demokrati eller ytringsfrihed ikke gode overlevelsesmuligheder. Og amerikanske genrefilm har aldrig været så forudsigeligt patriotiske og naivt flagviftende, som de er lige nu.



Verden går i ring

Det er ikke kun den amerikanske hukommelse, der er kort. Den kollektive vestlige hukommelse tælles i halve og hele årtier snarere end i generationer. At alt i verden peger fremad, er en viden vi insisterer på, selv om vore forfædre - dem alle! - på den hårde måde måtte lære, at alting nærmere går i ring. Hollywood f.eks. var aldrig mere seksuelt frigjort og eventyrlysten end i slutningen af 20'erne og begyndelsen af 30'erne, selv om alle synes at godtage, at en film, der viser en mand rent faktisk få slikket pik, er symptomatisk for større åbenhed.

Det er ligesådan man ved krigsfilmene. Det er overraskende, ofte ligefrem chokerende at være vidne til seriøse amerikaneres sjælegranskning i de år, og det var endnu midt i eller i kølvandet på en krig, de allerfærreste i dag vil sætte spørgsmålstegn ved. Anden Verdenskrig er langt, langt mere end Vietnam, Golfen m.m. en krig, man kunne kalde 'retfærdig', endog 'nødvendig', og så meget desto mere imponerende er filmenes saglighed.

Det er blevet almen viden, at Vietnamkrigen åbnede for nye amerikanske selvindsigter, et synspunkt jeg gerne vil udfordre. Det var her sidst i 70'erne, i årene efter Vietnam, i film som *The Deer Hunter*, *Coming Home* og *Apocalypse Now*, at amerikanerne for første gang satte sig ned og talte Pentagon og den patriotiske syge midt imod. Men hvordan er det muligt, at epokegørende selvkritiske dokumenter som William Wylers blændende fortalte, komplet organiske og modige *The Best Years of Our Lives* ('De bedste år', 1947) var glemt kun 30 år efter deres fremkomst? Og i dag kunne de ligeså ikke have eksisteret? Michael Ciminos *Deer Hunter* var sit årtis *Best Years*, og den kom til verden godt hjulpet på vej af moderniteten i fremmarch, globalt ungdomsoprør og massive protester mod amerikansk imperialisme. Wyler kom spankulerende med sin sprængfarlige historie, hvor systemkritikken var organisk og lå indbygget i manuskriptets figurer, tre soldater af forskellig rang, socialt udgangspunkt og alder, som vender tilbage til deres fælles hjemby. Hæren er den store sociale udjævner. Krigen har smidt en gammel verdensorden op i luften, og kortene er landet sådan, at det er proletaren Dana Andrews, der blev kaptajn, og bankunderdirektøren Fredric March, der med nød og næppe blev sergent. Men hjemme i USA falder de tilbage i de roller, samfundet nu én gang har tildelt dem.

Hjem kommer de, til slægtninge og kolleger, der er lede og kede af at høre om krigen og bare vil videre med deres liv. Hjem til folk, der oprigtigt mener, at nu bør disse veteraner tage sig sammen og komme over deres traumer, og helst i enrum. Fredric March viser sin fremmedgjorte søn sine hjembragte japanske trofæer, men sønnen ved allerede langt mere end sin far om japansk kultur og finder gaverne vulgære. Og så vil han gerne vide, om faren, da han var i Hiroshima, så noget til de skrækindjagende følger i civilbefolkningen fra den amerikanske a-bombe!

Giver ingen svar

I *The Deer Hunter* spiller Robert De Niro russisk roulette, og i denne film fra 1977 står trøsten på alkohol, og diagnosen og udstødthedens symptomer er selvhad, skilsmisse, arbejdsløshed, selvmordstanker - middelklassens selvtilstrækkelige Amerika var intet paradys på jord at komme hjem til for ham, der blev sendt i kamp. Og først og sidst: Var det et Amerika, der var værd at kæmpe for?

Mange af de bedste af krigsdramaerne fra 40'erne og 50'erne stiller spørgsmålet. De færreste har noget rede svar, hvilket taler til deres ros. I William Wellmans brilante, flerdimensionale *Battleground* (1949) befinder enheden De Skrigende Øjne sig i Bastogne, komplet desorienterede. Soldaterne aner ikke, hvor i Europa de befinder sig, og »hvilket land vi kommer til at dø i«, og de tyskere, der infiltrerer dem, taler engelsk og ligner dem selv på en prik.

Under julegudstjenesten (der foregår på en slags religiøs pidgin, beregnet for alle trosretninger) stiller feltpræsten midt i bomberegnet det, han selv kalder for »64 dollar-spørgsmålet: Var turen herover nødvendig?«. Hans kunstpause bliver lang, og det fremgår, at han selv faktisk tænker sig om, inden han svarer, noget nølende, at »vi må aldrig tillade, at noget folk, der så blindt tror på ideen om en overlegen race, en overlegen idé eller en overlegen noget som helst, blive stærk nok til at gennemtvinge sin holdning over for den frie verden«. Det er tæt på at lyde som et signalement af det nye protektionistiske og selvode USA.



Mainstream men ikke en mellemvare

I de af nutidens film, hvor krig er på dagsordenen, kan antihelten være nok så psykisk og etisk besværet, man kan være sikker på, at inderst inde banker et patriotisk, gerne også kultur- og på anden vis imperialistisk hjerte. Robert Taylor i Tay Garnetts mådelige *Bataan* (1943) er sergenten, der har hjertet på rette sted, men aldrig foretager sig noget fornuftigt. Tilfældet vil imidlertid, at efter alle de andre er døde, én og én og uden heltemod, er det ham, der sidder tilbage og hyperventilerer over sit maskingevær. Taylor er filmens helt, men hans fejlbarlighed problematiseres ikke - han er bare en regular Joe på dybt vand.

Errol Flynn's kaptajn i Raoul Walsh's sublime og nervespændte *Objective Burma!* ('Junglens musketerer', 1945) er en gæv fyr og drengenes bedste ven, men han begår ingen heroiske bedrifter, mens han leder sin fortabte deling gennem fjendeland, Burmas jungle, han gør sit arbejde og er en rar fyr, men det bliver ikke ham, der redder Amerikas ære i land. Og det er sådan set heller ikke filmens ærinde, hvilket ville gøre den opsigtsvækkende, hvis den var produceret i dag. En anden overset film, også den et storværk, er Delmer Daves' paranoide *Pride of the Marines* (1945), endnu en mainstreamfilm der på ingen måde bærer Pentagons fingeraftryk. »Der er ikke noget, der hedder gratis slik i denne verden«, siger en af bipersonerne til John Garfields sårede antihelt, der forbitret afskærer sig for enhver social kontakt, da han vender hjem fra krigen. Hans ven, en jøde, minder ham om, at »i krigen er der altid nogen, der må bøde - og nu er det altså dig. Alle har deres at bakke med. Når jeg kommer tilbage, vil jeg få svært ved at finde et job, fordi mit efternavn er Diamond«.

Dobbeltmoral og Fords drejning

Elia Kazans indtrængende og behjertede *Gentleman's Agreement* ('Mand og mand imellem', 1947) er ingen krigsfilm, men den går direkte i flæsket på amerikansk dobbeltmoral i tiden umiddelbart efter krigen. Gregory Peck spiller en journalist, der under dække af at være jøde sætter sig for at afdække den 'høflige' antisemitisme i Amerika, den der ikke går ud med ovne og kz-lejre, men som bare er diskret afvisende. John Garfield er Pecks jødiske ven, der chikaneres ud af en restaurant, og Dorothy McGuire er Pecks pæne, kulturradikale overklassekæreste, som da bestemt tolererer jøder, bare hendes familie og omgangskreds ikke ved, hun omgås dem. Det er næppe en film, der har givet point hos hverken Pentagon, regeringen eller i den brede offentlighed. Lad os få sjovs skyld medtage en film, der er nøjagtig, som vi forventer, at de alle fra dengang skulle være. *They Were Expendable* ('Operation Helvede', 1945) var en art kovending for John Ford. I 30'erne havde han agiteret for Roosevelt og New Deal, og hvis han identificerede sig med noget nationalt, var det med den kollektive irske skæbne. Men Anden Verdenskrig rystede noget løs i hans hoved. Han lader sig kreditere som »John Ford, kaptajn i flåden«, og der spares ikke på de blanke øjne, det vajende flag og den senromantiske Wagnerske svulmen i musikken, når general MacArthur himself spottes i det fjerne. Wagnermusikken placerer ham straks blandt Valhals guder, og marchhymnen 'John Brown's Body' (den med 'Glory, glory, hallelujah!') afspilles, mens Stars & Stripes rejses. Til gengæld, det bør retfærdigvis anføres, er 'They Were Expendable' nærmest klinisk rensat for racistisk, anti-asiatisk propaganda.

Hvad kæmper vi for?

En af de film, der mest direkte pejler sig ind på amerikanerne og krigen, var John Hustons skamskårede mesterværk *The Red Badge of Courage* ('Modets røde kokarde', John Huston, 1951). Det er selvfølgelig halvejs for at drille, at jeg fremhæver en film, der handler om den amerikanske borgerkrig og finder sted i 1860'erne, men i sin samtid er der næppe nogen tvivl om, at den er blevet opfattet med bevidstheden fra Anden Verdenskrig, især eftersom det er Audie Murphy, den højest dekorerede GI fra verdenskrigen, der spiller hovedrollen. Og det er tæt på at være en ekstra pointe ved den, at her ingen grumme tyskere eller japsere er. Alle er de fra Ohio eller fra Louisiana, og næsten som hos Renoir i *Den store illusion*, der handlede om Første Verdenskrig, forekommer konflikten at være en søgt politisk konstruktion, der ikke har noget med



rigtigt menneskeliv at gøre. I en central scene står vores 'helt' og holder vagt ved en søbred, da en drævende sydstatsstemme fra den anden side af søen mindeligt beder ham træde ud af månestrålen, så han ikke bliver nødt til at skyde ham. Undervejs samler en nordstatssoldat i geledet, ligesom tilfældigt, en grå sydstatshat op på vejen og sætter den på hovedet, idet han smider sin egen blå væk.

Red Badge fortæller, at det er i orden at være skrækslagen, ansigt til ansigt med døden, og at det er helt forståeligt, hvis man oven i købet vælger at flygte fra fjenden. Hos Huston er generalerne forlorne og hykleriske, og da de sejrende soldaterne planter Union Jack, er det til atonal moderne musik, ikke hornblæsende martialske triumf.

Men selvfølgelig - *Red Badge* handler slet ikke om Anden Verdenskrig ...

Som flere af filmene demonstrerer, var rådvildheden blandt disse GI's nærmest ligeså udtalt som senere i Vietnam og i Golfen. De mest bevægende scener i 40'ernes krigsfilm er ofte dem, hvor den menige prøver at finde på en god grund til at befinde sig midt i tågen midt på slagmarken i Belgien eller et andet land, han aldrig har hørt om og end ikke ved, hvor ligger. Hvis ikke det er for frihedens skyld, hvis ikke det er for at beskytte den svage mod overmagten, hvorfor er det da? Dét håb - at man kan bidrage til verdens frelse - er stærkt og tvingende nødvendigt for at overleve, men som filmene viser, var de nemme løsninger ikke spor nemme i krigsårene.

Jeg er ikke gået op i, hvordan disse kritiske film blev modtaget af den amerikanske offentlighed, filmkritikerne og publikum. Om de vakte bestyrtelse og inviterede til fordømmelser for antipatriotisme. Om datidens modtagere af filmenes budskaber faktisk var mere nuancerede, mere samvittighedsfuldt uddannet, slet og ret bedre begavede end nutidens publikummer og kritikere, som i hvert fald - begavelse eller ej - ikke brillerer med hverken perspektivering eller historisk hukommelse.

Imens disse linjer skriver, angriber amerikanske tropper Fallujah i Irak, mens de hører 'Burn, Motherfucker, Burn' i ørepropperne. Hvordan kommer den film til at se ud? Hvor sanitær vil den blive at kigge på? Hvor meget frivillig selvcensur vil den forde, før det vurderes, at den ikke er for farlig for det brede publikum?



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

Kitano Takeshi

Af [HENRIK SYLOW](#)

*Hvor det almene biografpublikum stort set ikke kender til andet end den amerikanske blockbuster, er et voksende antal filmelskere (takket være Internettet og muligheden for at hente film hjem fra udlandet på DVD) begyndt at få øjnene op for film, der normalt ikke ville finde vej til Danmark. At den japanske instruktør Kitano Takeshi er populær blandt disse sås tydeligt, da *Zatôichi* satte publikumsrekord under NatFilm Festivalen med 1.759 solgte billetter.*

Da Ole Michelsen i sin tid anmeldte Kitanos film *Brother*, gik han i detaljer for at forklare instruktørens stil og teknik, og DR2 helligede sågar Kitano en temalørdag, hvor han blev hyldet som Kurosawas arvtager. En sådan dedikation og opbakning finder man ikke blandt anmelderne i dag. Fx sammenlignede Filmlands Per Juul Carlsen karakteren *Zatôichi* med Gøngehøvdingen og beskrev filmen som "fjolleget uden det store plot", og Urbans Louise Kidde Sauntved fordrejede pressematerialet for at komme frem til, at *Zatôichi* var en mislykket hyldelse til Kurosawa. Sådanne anmeldelser er blinde for den banebrydende originalitet, hvormed Kitano de sidste ti år har troldbundet såvel publikum som kritikere*, og de gør det svært for et nysgerrigt publikum at nærme sig Kitano med friske øjne. Det er synd, for *Zatôichi* var én af sidste års mest originale og underholdende film.

Hvor Kitano i vesten stort set kun er kendt som instruktør, nyder han i Japan en berømmelse, der til tider nærmer sig hysteri. Udover at lave film er Kitano forfatter til over tres bøger, Japans største tv-ikon og vært for syv ugentlige programmer, stand-up komiker, maler, samfundskritiker, musiker, skuespiller og lidt mere ved siden af*. Denne alsidighed skyldes en evig søgen efter nye måder at udtrykke sig på, en impuls der ligeledes beriger Kitanos film. Hvor et naivt øje vil opfatte hans film som inkonsekvente, er de netop konsekvent anderledes. Dette er en styrke, Kitano deler med et af sine filmiske forbilleder Jean-Luc Godard.

Kitanos kulturelle status i Japan og hans kunstneriske diversitet giver også en ekstra dimension til hans film. Nogle gange inkorporerer Kitano selv denne dimension (fx malerierne i *Hana-bi*), andre gange er det publikummet, som medbringer den (se senere om *Violent Cop*). Hvad enten Kitano har ønsket at inddrage andre aspekter af sit kunstneriske virke eller ej, så forbliver filmene uudtømte, hvis man som analytiker blot betragter ham som instruktøren "Kitano" og ikke som den multifacetterede kunstner, han i virkeligheden er.

The making of: Kitano

Kitano Takeshi blev født i Tokyo den 18. januar 1947. Hans far var alkoholiker og lavede, ifølge Kitano, ikke stort andet end at prygle sin familie, før han slutteligt en dag forlod dem. Hans mor arbejdede derimod døgnet rundt for at få mad på bordet og for at sikre børnenes skolegang. Familien var fattig. Kitano og hans søskende brugte trækasser som skrivepult, og når det blev mørkt sad de under gadelampen og læste. Uddannelse var – næst efter at blive yakuza – den eneste vej ud af fattigdommen. Kitanos drøm var at bygge biler for Honda, og det var en stor dag, da Kitano blev optaget på det fornemme



I 1995 blev Kitano udnævnt som *Le choix de la redaction de Cahier du Cinema*, som dermed antog ham som én af de ti vigtigste filmskabere i verden. De seneste år er man i Japan begyndt at kalde ham *Sekaino Kyosho Kitano* (Kitano, den største mester i verden).



Fig. 1: I starten af 90'erne skrev Kitano i en leder i *Weekly Post* (Japan), at man ikke kunne forstå hans film, hvis man ikke forstod Godard. Arbejdstitlen til *Sonatine* var "Pierrot Okinawa" og i *Boiling Point* indskyder Kitano en *visuel* hommage til samme film: Godards *Pierrot le fou* (1965).

* Kitano har desuden designet computerspil, indspillet mere end 15 LP'er og 23 singler, stået model for Yamamoto Yohji og har endda ledet et baseball-hold (i stil med FC Zulu) hvor han lod sit amatørhold spille ugentlige kampe mod rigtige hold.

Til at begynde med var Kitano en flittig student, men snart fik han interesse for piger, siden hen jazz og eksistentialisme. I 1970 droppede Kitano ud af universitetet. Få uger forinden havde han, mens han var sengeliggende med en halsinfektion, haft et mareridt, hvori han fik kræft og siden døde. Grebet af panik indså Kitano, at han ikke levede sit eget liv, men efterlevede sin mors ønsker. Han risikerede at dø uden nogensinde at have forfulgt det, han virkelig ville. Hans mor var rystet og fortsatte med at betale for hans studier i endnu et år i håb om, at han ville vende tilbage og færdiggøre sin uddannelse*. Men Kitano vendte ikke tilbage. I stedet drev han de næste to år omkring som futen (en japansk hippie), før han besluttede sig for at blive komiker.

Såvel beslutningen om at forlade universitetet som den om at blive komiker udgjorde for Kitano et bevidst forsøg på at løsrive sig fra sin fortid og samtidig få kontrol over sit eget liv. At begynde som komiker blev et valg, der for Kitano både blev startspringet for karrieren og senere skulle blive en central ingrediens i hans filmproduktion.

Kitano kom i lære hos Fukami Senzaburo, der var huskomiker på en stripbar, og de følgende to år helligede Kitano sig komikken. Når han ikke introducerede stripnumre, studerede han forskellige teknikker inden for komik, dans og teater. Fukami var uhyre stolt af sin meget lærenemme elev, men med tiden blev Kitano træt af at skulle gentage de samme teknikker og valgte, til Fukamis store skuffelse, at danne par med en anden ung komiker, Kaneko Kiyoshi.

Efter en rum tid med mangel på succes brød Kitano dog med Kaneko*. Han var tæt på at vende tilbage til Fukami, da han ved et tilfælde så et show af komikeren Youshichi, hvis rutine bestod i at tale så hurtigt som muligt, mens han fornærmede alt og alle. Kitano var ekstatiske. Han gik straks hjem og skrev en række nye rutiner om en dum bonde og en oversmart storbyfætter. Han kontaktede Kaneko og foreslog, at de dannede par igen, men denne gang under Kitanos ledelse. Således blev "The Two Beats"* født.

Dr. Kitano og Mr. "Beat"

Modsat den traditionelle form for *manzai* (der består af en samtale, hvor én person, kaldet *Tsukkomi*, siger eller spørger om noget i nord, og en anden, *Boke*, svarer i syd) bestod The Two Beats' *new wave manzai* i, at Kitano ville fyre monologer af i et ekstremt tempo, mens Kaneko, der ikke kunne følge med, ville stå og se dum ud og sige: "hva' taler du om?" Deres materiale var vulgært: De brugte ord som pik, lort og kusse, og de gjorde grin med ældre, svagelige, handikappede, grimme og ikke mindst kvinder. Kitanos idé var at tage emner op, der normalt blev anset som seriøse, og gennem humoren illustrere dobbeltmoralen bag dem. Kort sagt: Hans komik var alt det, hans mor havde lært ham ikke var passende. Snart var de en kæmpe succes blandt de unge, og inden længe kom The Two Beats på tv og fik deres eget show, hvor de brød så mange regler, at de knapt var begyndt, før de blev bandlyst i et år.

Allerede her ser vi den tidlige vekselvirkning mellem de to sider af Takeshi: "Kitano" og "Beat". Hvor Kitano stod for metode og indhold, stod Beat for udtrykket. Ligesom ved motivisk improvisation i jazz ville Kitano studere et emne for så at afmontere det i dets enkelte bestanddele, tage det han kan bruge, smide resten væk og genopbygge sin version af emnet, for så endelig at lade Beat bruge det. * Men også som person adskilte de sig. Hvor Kitano var alvorlig og sky, var Beat infantil og provokerende. Kitano har fortalt mig, at Beat fungerer som en ventil: af og til skal trykket tages af. Og hvor dette i dag er en kontrolleret handling, havde Kitano ingen kontrol over Beat dengang. Kitano beskriver vekselvirkningen mellem de to persona'er som et pendul: jo mere det trækkes til den ene side, desto mere vil det pendulere til den anden. I dag er der harmoni mellem de to persona'er, men dengang lod Kitano sig rive med af Beats voldsomme trang til selvrealisering og succes; at Beat også var selvdestruktiv, kom først til syne, da Kitano prøvede at få styr på sit liv.

* Den 7. september 2004 modtog Kitano en æres-bachelor som ingeniør fra Meiji Universitet. I sin takketal sagde Kitano: "Nu bliver mor endelig glad."



Kitano fortalte mig i et interview tidligere på året, at han som barn altid blev irettesat, når han morede sig, og at han var blevet opdraget med, at det ikke var passende at give udtryk for sine følelser.

* Kitano blev mere og mere frustreret under det tidlige samarbejde med Kaneko. Han fandt Kanekos rutiner kedelige og begyndte at drikke og dukkede senere og senere op (når han overhovedet kom) og kunne finde på at starte slagsmål med publikum, hvis de ikke grinede.]



* Navnet "The Two Beats" kommer af Kitanos forkærlighed for jazz. Kitano tog scenenavnet "Beat" Takeshi, mens Kaneko kaldte sig "Beat" Kiyoshi.

I sit essay "A Comedian Star is Born" sammenligner Machiyama Tomohiro Kitano med Lenny Bruce, da begge reagerede imod den konforme borgerlighed.

* Det at afmontere noget i dets enkeltdelen for siden at redefinere det efter behov er den dag i dag et af de stilistiske særtræk, som kendetegner Kitanos film.

I 1979 døde Kitanos far, og selvom han havde været voldelig og havde forladt sin familie, valgte Kitano at være ved hans side i hans sidste tid. Faderens død fik Kitano til at revurdere sit liv. Han begyndte så småt at lave solo-komik for at udtrykke sin sorg, og efter et par år brød han med Kaneko. Han fik arbejde på de mest populære radio- og tv-programmer, blev gift og fik en datter. Alt gik godt, da Kitano under optagelsen af et show i 1983 modtog beskeden om, at læremester Fukami var død. Kitano brød sammen og gik i chok.

Siden universitetstiden havde Kitano været angst for at dø – i særdeleshed angst for at dø udbrændt og glemt – og over de følgende år ville dette give sig til kende i en selvdestruktiv magtkamp mellem Kitano og Beat. Hvor Kitano blandt andet dannede familie og fokuserede på sin seriøse side ved at skrive semi-autobiografiske bøger og spille karakterroller på tv, begyndte Beat at drikke, at have udenomsægteskabelige forhold og at tale om selvmord. Kitanos udvikling var en tilnærmelse til de normer, som Beat i sin tid var en reaktion mod, og jo mere borgerlig og sat Kitano blev, desto stærkere reagerede Beat imod det.*

Da sladderbladet *Friday* i 1986 viste billeder af Kitano og en angivelig elskerinde, gik han amok. Sammen med Gundan* smadrede han bladets kontor og bankede redaktøren. Reaktionen kom prompte: Kitano modtog en betinget dom, konen forlod ham, og NHK (Japan Broadcasting Corporation) sendte ham på tvungen ferie. Kitano brugte de næste syv måneder på at få kontrol over sig selv igen. Takket være sin mor reddede han sit ægteskab, og takket være publikum reddede han sin karriere. Endelig tog han kontrollen over sit professionelle liv ved i 1987 at forlade det agentur, der siden 1974 havde guidet hans karriere, for i stedet at grundlægge sit eget, Office Kitano.

Kitanos perioder

I 1989 blev Kitano hyret til at spille hovedrollen i en komedie, men da instruktøren udvandrede pga. produktionsstridigheder, blev Kitano tilbudt at instruere, og han slog til med det samme. Dog havde han ingen intentioner om at lave en komedie. Han ville bruge filmen til at vise, hvor seriøs han kunne være. Han skrev hele manuskriptet om, fjernede al komik og skabte sig en solid dramatisk platform. Desværre havde det japanske publikum ingen forståelse for denne forandring, og de hengav sig i latter, hver gang de så Kitano på lærredet. Dybt såret begik Kitano – i trodsighed mod det publikum, der hverken ville eller kunne forstå ham – karakterdrab i sin næste film.

Kitano har siden sin debut med *Violent Cop* (1989) lavet yderligere 10 film – *Boiling Point* (1990), *A Scene at the Sea* (1991), *Sonatine* (1993), *Getting Any?* (1994), *Kids Return* (1996), *Hana-bi* (1997), *Kikujiro* (1999), *Brother* (2000), *Dolls* (2002) og *Zatôichi* (2003). Filmene falder omtrent i tre perioder, som hver er kendetegnet ved stilistiske særkender samt ved bestemte måder at gå ind til filmene på.

Kendetegnende for den første periode, der begynder med *Violent Cop* og slutter med *Getting Any?*, er en pendulering mellem personlig vækst som kunstner og en eskalerende selvdestruktion.* Hvor *Violent Cop* er en tæt og regelret historie, er efterfølgeren *Boiling Point* nærmest en fornærmelse over for publikum, på grund af måden hvorpå Kitano tilsidesætter fortællingen for i stedet at eksperimentere med forskellige former for ellipses.** Således svinger pendulet mellem en Kitano, der gør sig umage og fortæller sin historie "langsomt og tydeligt", og en Kitano, som i trods giver publikum fingeren og bare jabber historien af.

Som minimalist mener Kitano, at en film skal fortælles med så få billeder som muligt, og det gør han både ved at forkorte fortællingen til små enkeltstående episoder uden at forståelsen for historien falder bort og ved at forkorte den enkelte episode ned til så få som to billeder. Kitano bruger således en væsentlig del af sin første periode på at eksperimentere med, hvorledes han kan forsimple en scene mest muligt. I *Boiling Point* gør han det gennem ellipsis. Et eksempel herpå er Kitanos årsag/effekt-ellipsis: I *Boiling Point* ser vi en person køre off-screen på motorcykel – for så at klippe til ham siddende ved siden af en smadret motorcykel. Ved at isolere årsag og effekt forstærkes altså

* Da Kitano var nygift, ville Beat på radio fortælle, hvor meget han bollede udenom, og efter hans datter blev født, ville Beat smide bukserne og vise sine kønsdele direkte på nationalt tv.

* Mens Kitano lavede radio på "All Night Nippon", fik han en gruppe fans, der stort set ville gøre alt for ham. De kaldte sig for Gundan og Kitano for "Tono", hvilket samuraier kaldte deres herre. Kitano ville give dem ofte livsfarlige opgaver (som fx at sætte en klokke omkring halsen på en løve i zoo) og deres interne rang blev bestemt af dristigheden af opgaverne. Opgaverne affødte senere ideen til "Takeshi's Castle", der pt. kan ses på Zulu hver tirsdag. Op gennem firserne var de hans konstante følgesvende, og siden hen kom mange af dem i lære under Kitano som komikere. Den dag i dag benytter han stadig mange af dem til biroller i sine film.

* Grunden til at Kitano begyndte at lave film, var at blive værdsat for sin seriøse side. Men da han gennem 15 år havde været Japans sjoveste mand, kunne dette ikke ske, så længe Beat lurede i kulissen. Således er selvdestruktionen i denne periode faktisk styret af Kitano.

** Ellipsis betegner en udeladelse af tid og/eller handling.

sammenstillingen. I *A scene at the Sea* gør han det direkte modsatte: her udstrækker han tiden og leger med transitionen mellem total- og nærbillede.

Nøglefilmen for denne periode er *Sonatine*,* som mange anser for at være den første egentlige Kitano-film. Det var filmen, hvor Kitanos mise-en-scene for første gang virkede afslappet, og det var filmen, med hvilken han slog igennem i Europa. Men da den floppede i Japan, følte Kitano, at hans hjemland aldrig ville acceptere ham – uanset hvor god en film han lavede. I raseri over dette lavede han *Getting Any?*: en komedie uden handling, fyldt med så mange absurde situationer som muligt; en film, han i dag betragter som filmisk selvmord.** Selv om Kitano forventede, at *Getting Any?* ville floppe, tog det alligevel hårdt på ham, da den rent faktisk også gjorde det. Var enden nået?

Den 2. August 1994 havde Kitano været ude at drikke. Døddrukken satte han sig op på sin scooter og begav sig hjemad. Han kom ikke langt, for få øjeblikke senere kørte han frontalt ind i en jernbanebum. Han blev indlagt på intensivafdeling med smadret kæbe og kraniebrud. Aviserne skrev side op og ned og spekulerede på, om han nogensinde ville komme tilbage, hvilket imidlertid kun forstærkede hans beslutsomhed. Stadig mærket af uheldet, spillede Kitano med i *Gonin*, og kort tid derefter begyndte han indspilningen af sin næste film, *Kids return*.

Med *Kids return* begyndte Kitano sin anden kunstneriske periode, og filmen var den første af i alt tre film med autobiografisk islæt, hvori Kitano arbejdede med temaerne forsoning og revurdering. Kitano har siden sagt, at uheldet var velsignet. Han havde været så angst for at dø, at han ikke havde kunnet glæde sig over livet. Først efter selv at have set døden i øjnene forstod han værdien af livet. Især hans hovedværk fra denne periode, *Hana-bi*, afspejler denne nye forståelse og sensitivitet. Kitano selv betragter *Hana-bi* som sit mesterstykke, og mange kritikere er af den samme opfattelse. Kitanos navn blev nu for alvor nævnt sammen med de store mestre.* Han sluttede sin "trilogi" med *Kikujiro*, for endelig at afrunde sin anden periode med gangsterdramaet *Brother*.

Selv om Kitano nu havde kontrol over Beat, og ikke længere lod sig gå på af publikum,* følte han stadig, at han skulle bevise over for sig selv, at han var en god filminstruktør. Da *Hana-bi* vandt guldløven i Venedig for bedste film, sagde Kitano, "Nu er jeg mester!" Endelig fik han den anerkendelse, han så desperat søgte.

Centralt for anden periode er, at Kitano begynder at smugle personlige motiver, symboler og referencer ind i sine film. Eksempelvis kan nævnes englen, der bliver mere og mere synlig – for i *Kikujiro* at blive et gennemgående symbol og motiv.** Ligeledes kan havet nævnes: Det er et svagt symbol allerede i *A Scene at the Sea* og *Sonatine*, der fra og med *Hana-bi* anvendes i forbindelse med fortællingens "point of no return", hvor personerne tager deres liv op til revision. Den mest personlige reference finder vi dog i *Kikujiro*, der ikke alene bærer Kitanos faders navn, men også behandler Kitanos eget hospitalsbesøg hos sin mor som en karakterbetoning i selve fortællingen.

Efter at have færdiggjort *Brother* fortalte Kitano Tony Rayns, at han mente, at han havde undskyldt sig selv tilstrækkeligt – og at det var på tide at komme videre. Kitano gør derfor op med sig selv og sin hidtidige måde at lave film på i og med *Dolls* og *Zatoichi*. Kendetegnene for begge film er en fordybelse i og redefinering af nye komplekse former. Kitano nærmer sig nu film med en seriøsitet, der afspejler den vej, han har lagt bag sig.

På overfladen synes *Zatôichi* hverken repræsentativ for Kitano generelt eller for hans tredje periode, men dens ligefremhed narrer let. Et eksempel på dens kompleksitet er kampscenerne, hvor Kitano bad sin cheffotograf om at skyde faste og planlagte indstillinger, mens assistenten ville skyde håndholdt og spontant. Kitano benyttede dynamikken mellem disse to forskellige kompositionsformer samt overgangene mellem total og næroptagelser til at understrege

* Kitano opfattede sine første film som øvelsesstykker. Derfor kaldte han den første film, hvor han følte at have kontrol over mediet, for *Sonatine*, da man opnår en vis færdighed med et instrument ved at spille sonatiner (små sonater, øvelsesstykker).

** På dette punkt har Kitano sammenlignet sig selv med Kurosawa, der efter "Dodes Kaden" også forsøgte at begå selvmord.

* I sit essay "Equinox Flower" skriver David Kehr således, at "Ozu and the other great Japanese classicists concerned themselves with the sad acceptance of the world full of pain and disappointment; in the Sixties, Oshima and Imamura arrived at an angry rejection of a world now ruled by violence and horror. Kitano, the great equilibrist, balances these two traditions; in *Hana-Bi*, his characters achieve a furious peace."



* Arbejdstitlen på *Hana-bi* var *Kitano Opus #7*, hvilket er en joke på publikums bekostning, da Kitano hermed ønsker at gøre os opmærksom på, at han forinden havde lavet seks film. Joken er stadig tydelig i form af filmens første billede, som ses ovenfor.

råstyrken i en sværdkamp, der på den ene side er en fastlagt, indøvet stil og på den anden side netop lever i kraft af den frie brug af teknikkerne. Endelig benytter Kitano transition og dynamik til at understøtte karakter og historie.*** Få lægger mærke til sådanne små nuancer, men for Kitano er de af afgørende vigtighed, og de viser, hvorledes han nærmest bruger mediet, som en jazzmusiker bruger musikken. Redigeringen definerer rytmen.

Mere end blot at være et stilistiske særtræk understreger Kitanos metode i større og større grad, med hvilken detaljeret forståelse for et emne samt med hvilken higen efter originalitet, Kitano konstruerer sine film. Og netop i *Zatôichi* finder man det hidtil mest originale og smukke eksempel på Kitanos metode.

Traditionelt slutter jidai-geki-film (Jidai-geki betyder ordret *periodedrama* og betegner fortællinger, der foregår før 1864) med en festival, hvor bønderne fejrer deres sejr. Da jidai-geki traditionelt er kabuki teater, begyndte Kitano at tænke på shoso-goto (danse drama) og takatsuki (step med traditionelle japanske træsandaler), og ligesom en jazzmusiker ville skabe en motivisk improvisation, afmonterede Kitano de enkelte dele og redefinerede derefter (sammen med sin koreograf Hidobah) såvel den traditionelle festival som shoso-goto og takatsuki.

Modsat traditionel kabuki benytter Kitano sig af scenografien fra musicals* og indleder det hele med, at frontfigurerne danser traditionel takatsuki, hvor alle stepper samme grundtrin og er iført traditionelle kabuki-masker. Så smides maskerne, og danserne, såvel som koret, stepper nu en variation over grundtrinene, hvorefter danserne enkeltvis improviserer over dem. Til slut forenes de med filmens skuespillere i en eskalerende repetition af grundtrinene. Ganske som i kampscenerne anvender Kitano faste indstillinger til traditionel takatsuki og håndholdt til improvisationerne for til sidst at blande de to former sammen. Dette giver hele kompositionsrytmen en yderligere dynamik og faktisk minder *Zatoichi*, netop pga. denne strukturelle rytme, meget om en musical.

Kitanos iscenesættelsesstrategier er uhyre komplekse og udspekulerede. Han henter gerne inspiration fra sit kendskab til andre kunstarter. I ovennævnte scene er inspirationskilden motivisk jazz, og da jeg talte med Kitano tidligere på året, fortalte han mig, at han arbejdede med idéen om at realisere kubismens idéer i en narrativ struktur. Man kan formode, at han refererer til en sammenknytning af adskillige perspektiver i ét udtryk, men hvorledes han præcis vil forvalte idéen, må fremtiden vise.

Under alle omstændigheder håber jeg at have vist, at *Zatôichi* er alt andet end "fjollede uden det store plot", og at denne beskedne gennemgang af Kitanos virke må medvirke til, at man med nye, friske øjne vil se eller gense hans film.



** Englen anvendes ikke som en kristen reference, men som et symbol på beskyttelse. Efter sin ulykke gav bekymrede fans Kitano små engle, og siden da har han samlet på dem.

*** I en tidlig scene bliver den uerfarne Hattori, skudt i faste indstillinger, besejret af en ronin, skudt med håndholdt. I den senere store kampscene er Hattori udelukkende optaget med håndholdt kamera. Kitano bruger også denne teknik i slutscenen, hvor traditionel dans bliver skudt i faste indstillinger, mens improvisationerne optages med håndholdt.]



* I traditionel kabuki optræder kun en håndfuld frontfigurer. I løbet af scenen arrangerer Kitano dog danserne som et orkester med solister og rytmesektioner.

Faktaboks

David Kehr, "Equinox Flower" in *Film Comment* (Marts/April 1998)

Machiyama Tomohiro, "A Comedian Star is Born" in *'Beat' Takeshi Kitano* (London: Tadao Press, 1999): 105-113.

Interviewet der bliver refereret i artiklen blev foretaget i Rotterdam den 23 Januar, 2004. Dele af interviewet er udgivet på www.kitanotakeshi.com.

Tony Rayns, engelsk filmskribent og nær ven af Kitano, der var den første som tog Kitano seriøst og sammen med Simon Field fik hans film til Europa. Kitano anser Rayns som den første der forstod ham, og har flere gange siden sagt: "Tony found me first."

For øvrige informationer se mit website:

www.kitanotakeshi.com



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, november 2004, 2. årgang, nummer 9

5

Brief Encounter

Af [THOMAS LIND LAURSEN](#) og [HENRIK HØJER](#).

Det er en mørk og stormfuld efterårsaften eller en krystalklar morgenstund eller en regnmættet eftermiddag, da vi tager ud for at møde ham. Vi har en aftale på Legionæren, på et provins-bibliotek eller i en af søjlegangene i den dømmende magts labyrintiske korridorer. Vi finder ham klædt i sort jakkesæt og filthat, i et farverigt regnsæt eller i jeans og en mørkeblå sweater. Han står indhyllet i cigaretrøg og damp fra den våde gade, han sidder bøjet gespenstligt ind over et bord med sit godt to meter høje kadaver, eller han når med sine ca. 1.50 lige nøjagtigt op til bardisken og sin whisky-sjus. Det er alt sammen underordnet. For vi møder ham. Vi har en aftale. Vi skal tale med ham – denne oprindelige stemme bag vores tidsskrifts klumme *Præterea censeo* – samtidsrevseren [Rollo Tomasi](#). Nu er det tankerne, der tæller.

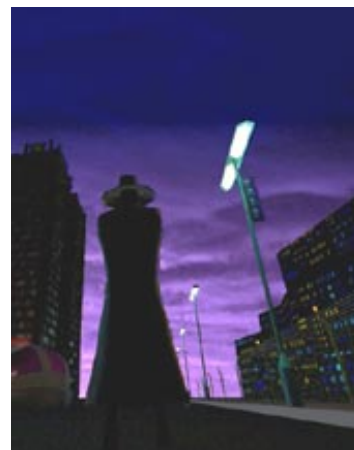
HH: Vi har ønsket at tale med dig, fordi din filmopfattelse tilsyneladende afviger betydeligt fra vores, i og med at den i høj grad er bundet op omkring spørgsmål vedrørende holdning og moral. Fx ved vi, at du tager afstand fra Clint Eastwoods *Mystic River* (2003) på baggrund af forbehold i forhold til filmens morale. Vi er imidlertid ikke enige, så lad os starte her.

RT: Ja, Eastwood er jo en meget kompetent instruktør, men jeg synes både *Unforgiven* (1992) og *Mystic River* indeholder ubehagelige momenter, der kommer frem i slutningen. Eastwood er jo republikaner og havde en karriere som borgmester i Carmel, Californien, og jeg vælger at fokusere på noget af det for mig 'republikanske tankegods' i hans film. Jeg går ud fra, at vi alle sammen er klar over, at John Wayne var en skiderik af rang, men han spillede jo formidabelt og havde fantastiske roller på film. Som Godard sagde: "Hvordan kan man egentlig hade John Wayne, når han nu kan tage Debbie op i slutningen af *The Searchers* (1956)?" Da smelter ens hjerte trods alt, og man tænker, at der sgu må være noget godt i manden, selvom guderne skal vide, at det var der ikke. Rent politisk var han et af de virkelig dumme svin. Det kan man så prøve at se bort fra; John Wayne laver trods alt ikke filmen, han er jo kun skuespiller, men jeg synes, der kommer et andet aspekt ind, når der er tale om instruktøren. Selv om det er Hollywood, taler vi stadig om *auteurs*, og især Eastwood har så meget power, at han stort set kan lave, hvad han vil...

TL: Er det den for Eastwood så karakteristiske selvtægts-tematik, der frastøder dig?

RT: Det, der stødte mig ved *Mystic River* (som jeg et langt stykke af vejen synes er en fin film) var slutningen sat i relation til den helt Macbeth'ske kone-tale til Sean Penns figur ... Nu har jeg kun set filmen én gang, men jeg synes ikke hendes tale harmonerede med resten af filmen. Den var for skrivebordsagtig, som om Eastwood havde en eller anden form for mening eller budskab, som skulle ud der.

TL: Man kunne måske sige, at den konflikt, der ligger i hele filmen, bliver udvandet ...



Rollo Tomasi.

RT: Jo, som om det at ens handlinger og deres eventuelle konsekvenser, hvis de kan gå ud over familien, kan legitimere hvad som helst. Bare det går min familie godt, så skide være med resten, så kan vi godt plukke hele lortet ned. Og det svarer jo ganske godt til USA's udenrigspolitik især i de her tider. Vi skal bare have vores olie billig, og så jævner vi de fejlfarver dernede med jorden. Det er pointen.

HH: Men *Mystic River* er vel tvetydig til sidst ...

RT: Ja, det er så det, vi er uenige om: Thomas læser den på en anden måde, end jeg gør. Han er noget mere positiv over for Eastwood ...

TL: Ja, jeg opfatter den under alle omstændigheder som Henrik i det mindste som en tvetydig film. Ikke mindst i filmens slutning under optøget i forholdet mellem billederne af Tim Robbins' kone og så det besynderlige spil, der foregår imellem Kevin Bacon og Sean Penn. Synes du tvetydighed i sig selv er et problem? Bør filmkunst melde klarere ud? Jeg synes jo, at jo mere der lægges ud til tilskueren jo bedre. Så løber man selvfølgelig en risiko for fejlfortolkning, men er det i sig selv problematisk?

RT: Jeg synes ikke nødvendigvis, at tvetydighed er dårligt ... Men jeg kan ikke lide *Mystic River*, netop fordi Hollywood film som den er mainstreamfilm og derfor en vare, der konsumeres af x antal millioner og derfor har stor indflydelse. Jeg synes, den er for logrende over for nogle reaktionære værdier, der dyrkes i USA. Jeg kan godt se, at filmen rent æstetisk fungerer, men jeg synes ikke, man kan hive æstetikken sådan fuldstændig værk fra indholdet ... Her er filmen nok mere forpligtet end kunsten i øvrigt.

TL: Hvordan er filmen forpligtet anderledes, end fx malerkunsten og litteraturen er det?

RT: Kunst skal have en funktion i samfundet. Nu – hvor vi lever i et borgerligt, kapitalistisk samfund – skal den være med til at lave om på det. Det sker nok ikke, men det er for mig at se en af kunstens funktioner – måske dens væsentligste. Filmen skal ikke være propaganda, men den skal være med til at vise alternativer. Hvor maleriet er et enkeltmandsværk, der vel ikke koster meget mere end 500 kroner til materialer, og som heller ikke ses af særligt mange mennesker, der er filmen masseunderholdning, som kommer ud i biografen, på tv, og som man kan købe med sig hjem på dvd eller video. Det koster en masse penge at lave film, og derfor bliver de næsten per definition reaktionære, efter som vi jo altså lever i et kapitalistisk samfund. Men filmen har en større emotionel virkning end fx malerkunsten (det er nok de færreste, der har grædt over et maleri) og derfor er filmen og dens potentiale for mig at se vigtigere. Og derfor mener jeg også, at den er forpligtet til at forholde sig til vores samfund.

TL: Men ud fra det parameter er der jo utroligt langt mellem snapsene i den amerikanske filmkunst.

RT: Og det er der da også.

TL: Men så taler vi jo om ganske få gode værker, der overhovedet skiller sig ud ved at forholde sig kritisk til den amerikanske ideologi.

RT: Ja, som den bliver praktiseret nu.

TL: Jo, men vel også som den er blevet praktiseret tidligere. På den anden side hæver din betragtning jo en hel genre som film noir'en op på en særligt privilegeret placering.

RT: Ja, men jeg kan også godt lide film noir.

TL: Men, bare lige for at få det helt på det rene: Du mener altså ikke, at

Hollywood-film bør være tvetydige?

RT: Jo, jeg mener bare, der er nogle emner, hvor de ikke kan tillade sig det. Det, mener jeg, er tilfældet i *Mystic River*.

HH: Jeg kommer til at tænke på en anden film med det samme tema, nemlig David Finchers *Se7en* (1995), hvor helten (og i dette tilfælde fotomodellen og forbilledet Brad Pitt) tager sagen i egen hånd og til sidst skyder morderen. Den besidder vel også en eller anden form for tvetydighed? Finchers film er vel i samme grøft som Eastwoods, eller hvad?

RT: Ja, det kan du godt sige, men *Se7en* kan jeg kun se som *entertainment*. Den er så konstrueret, at man næsten kan se hele maskineriet gå i gang. Den er jo vildt utroværdig: Man har de her syv dødssynder og bla bla bla. Jeg synes på ingen måde *Se7en* er seriøs, på samme måde som Eastwoods film er det; *Mystic River* er langt mere troværdig.

TL: Så det er altså også et spørgsmål om realisme, hvilke moralske krav man bør stille til en film? Og det vil så sige, at mere rabiate genrer (hvor ingen kan være i tvivl om, at vi er ude på overdrevet) har friere hænder end film, der i kraft af tema og æstetik virker mere troværdige på tilskueren?

HH: Nu ved jeg, at en af de få instruktører blandt *the movie brats* fra halvfjerdsernes Hollywood, som du [RT] sætter pris på, er Brian De Palma. Det kan jeg ikke helt få til at hænge sammen, når vi nu snakker realisme og moralsk stillingtagen. Tag *Carrie* (1976) for eksempel; den er vel også voldsomt konstrueret?

RT: Jeg er begejstret for *Carrie*, bl.a. fordi jeg synes, den har et godt budskab. Den diskuterer det feministiske værdigrundlag, en feministisk magtovertagelse af samfundet kunne indebære; peger på at hvis kvinderne bare overtager mændenes værdier, så er vi ikke kommet en skid længere. Og så er der selvfølgelig også et ordentligt hak til de religiøse bevægelser. De Palmas *Carrie* har et godt budskab, som bør formidles. Nogen vil måske umiddelbart bare se den som horror a la *Seven*, men som jeg husker Finchers film, var der ikke noget seriøst i den. Der bliver måske en diskussion af selvtægt, men jeg synes ikke den kommer særlig godt omkring den diskussion.

HH: Jeg kan stadig ikke få det med din De Palma-begejstring til at hænge sammen dine indledende bemærkninger om *Mystic River*, fordi De Palma for mig repræsenterer noget af det mest konstruerede, man kan forestille sig. Jeg kan i øvrigt rigtig godt lide ham, men ikke nødvendigvis for hans moraler. Her tænker jeg selvfølgelig bl.a. på hans Hitchcock-pasticher som *Body Double* (1984) og *Obsession* (1976) ...

RT: Og hans Antonioni film, *Blow Out* (1981), den er virkelig fremragende.

HH: Jamen, hvordan hænger det sammen med din forkærlighed for film af langt mere realistisk og ikke mindst moralsk observans end de De Palma-film, vi nævner her? *Blow Out* er i den grad en konstruktion akkurat som *Se7en*.

RT: Jeg har ikke sagt, at jeg har noget imod konstruerede film, men jeg tror nu langt mere på set-up'et i *Blow Out* end i *Se7en*.

TL: Hvad så med en Martin Scorsese, der jo udspringer af det samme filmmiljø som De Palma: Han laver vel moralske film?

RT: Jeg synes ikke, de senere Scorsese-film gør andet end at gentage hans første film. Han har fået flere penge, men typerne er akkurat de samme, og det er den samme ustopkelige kævlen: Robert de Niro som

den altid talende og intetsigende person. Og for mig at se forherliger han sine usympatiske figurer, han har ingen distance til dem, selv om han ganske vist ikke skjuler noget for os. Her er ingen sociologiske forklaringer, og derfor finder jeg ham uinteressant.

HH: Den forherligelse eller i hvert fald tvetydighed, du taler om, den er vel også til stede i Coppolas *Godfather*-film (1972, 1974, 1990)? Vi befinder os til stadighed mellem fascinationen af det overdådige liv og så den nødvendige moralske afstandtagen.

RT: Jeg har heller aldrig brudt mig om *Godfather*-filmene. Jeg synes, de var afskyelige. Jeg fornemmer en stolthed over, at her kommer disse fattige italienere over med båden, og så kunne de alligevel drive det til noget. Og så ser vi ellers stort på midlerne.

HH: Men er det netop ikke spændende og rigtig set, at vi ikke rigtig kan frasige os den fascination?

TL: Ja, lige for at få det på plads: Afskriver du dermed ikke hele gangstergenren som uinteressant? Langt de fleste gangsterfilm indeholder jo den omtalte dobbelthed.

RT: Der var jo nogle af de første, ikke mindst *Public Enemy* (1931) og *Scarface* (1932), hvor gangsteren fremstilles som psykopat. Man forstår, hvorfor og hvordan han banede sig vej, men han fremstår som et barn, hvad der jo også er meningen. Og for at vende tilbage til De Palma, så kan jeg faktisk heller ikke i hans udgave af *Scarface* (1983) se nogen som helst form for beundring af hovedpersonen.

HH: Ja, hvis vi bliver lidt ved De Palma, så er en af dine mere kontroversielle holdninger (i hvert fald filmhistorisk set) at du sætter De Palmas science fiction film *Mission to Mars* (2000) langt højere end Kubricks *2001- A Space Odyssey* (1968). Vil du ikke nok kommentere det?

RT: Selvfølgelig er Kubricks film rent filmhistorisk langt vigtigere end De Palmas, men hvis du skal udvælge hundrede film, du må tage med til en øde ø, så ville jeg da helst medbringe *Mission to Mars*. Og så er det i øvrigt en af de virkelig få science fiction film, der er optimistisk. Det er ikke en dystopi, som vi ellers er vant til. *2001* er da gudsjammerlig kedelig. Er der i det hele taget en historie? Jeg sætter også Schaffners *Planet of the Apes*, ligeledes fra 1968, langt højere end *2001*. Netop fordi den har en klar dagsorden: diskussionen omkring samfundets indretning og inddragelsen af juridiske, politiske og religiøse aspekter.

HH: Den slags aspekter er der jo til overflod i Robert Wises *The Day the Earth Stood Still* (1951), men den er da for dum, for firkantet og alt for opbyggelig. Tager den overhovedet sit publikum alvorligt, spørger man sig selv.

TL: Ja, og hvordan tager man som filmskaber i grunden sit publikum alvorligt? Det gør man vel i et eller andet omfang ved at overlade noget af fortolkningsarbejdet til publikum selv. Så den gode film må vel altid operere med en usikkerhed – en tvetydighed, som i det mindste gør, at filmen ikke bare blive en gåde med en eneste rigtig løsning.

HH: I den forbindelse kunne vi måske inddrage en anden instruktør, som du slår et slag for, nemlig Sylvester Stallone og ikke mindst filmen *First Blood* (1982).

RT: Jeg mener stadig *First Blood* er en af de bedste, måske *den* bedste Vietnamfilm, fordi Rambo, sådan som jeg læser den, repræsenterer vietcongerne. Den bør simpelthen læses på den måde, hvad der stort set ikke er nogen, der gør. Og jeg tillader mig faktisk at mene, at det også er Stallones intention. Han skrev jo stort set altid selv sine manuskripter, og det er jo egentlig ganske flot. Så kan man indvende at en række af hans film er lidt primitive, hvad nogen af dem da også er, men hvor mange skuespillere skriver deres egne manuskripter? Det er sgu da en præstation i sig selv.

TL: Jo, men for at vende tilbage til publikums rolle og filmkunstens ret til at være flertydig, kunne man passende spørge, hvorfor du kan acceptere denne tvetydighed i *First Blood* – hvor man endda muligvis må læse mod instruktørens intention for at nå din pointe – når du ikke kan acceptere den i tilfældet *Mystic River*. Jeg er sikker på, jeg ville kunne præsentere en sammenhængende læsning af den film, hvor den blev udlagt som tagende afstand fra Sean Penns selvtægt.

RT: Der er i princippet intet i vejen for, at en film er tvetydig, og det er jo ikke fordi, jeg vil have alt skåret ud i pap. Kan du levere den læsning, du omtaler, så vil jeg da acceptere den, men for mig at se, accepteres mordet på Tim Robbins ret entydigt.

TL: Men der er flere ting i det, for man kunne jo sagtens argumentere for, at *First Blood* ikke tilhører den realistiske filmtradition, du placerer *Mystic River* i og altså derfor kan tillade sig langt mere rent indholdsmæssigt. Men jeg kan nu alligevel ikke lade være med at bilde mig ind, at det som gør, at du synes, *First Blood* er en god film, i høj grad hænger sammen med den fornøjelse, du oplever ved at finde ud af, at du er klogere end filmen: det at kunne sige: "Hov, det er det her filmen i *virkeligheden* handler om". Hvis den havde sagt det tydeligere, ville du sandsynligvis ikke have været så begejstret. Ligger noget af den kvalitet, du tilskriver filmen, ikke i den fortolkningsfornøjelse, du oplever – fordi din suverænitet som fortolker altså underbygges af en tvetydig film som *First Blood*?

RT: Jeg ved det ikke. Men jeg synes altså først og fremmest, det er en god vietnamfilm, fordi den i modsætning til alt andet, der blev lavet på det her tidspunkt, tør vedkende sig, at den holder med fjenden. I modsætning fx til Michael Ciminos skrækelige *The Deer Hunter* (1978).

TL: Men vedkender den sig det, eller er det noget, du får den til at gøre?

RT: Det synes jeg, den gør ved at indeholde denne fortolkningsmulighed. Det er klart, der er ingen blandt publikum, der reelt tror, han ville kunne klare det her, men da han bevæger sig ind i skoven/junglen, da bevæger vi os over i allegorien. Og her skæres tingene ud i pap.

HH: Jeg kan faktisk godt følge argumentet. Det gør da under alle omstændigheder filmen langt mere interessant, hvis Stallone er helt uvidende om den undertekst, der hersker i filmen, nemlig en udtalt beundring for vietcongerne. Stallone indleder filmen med at vise vietcongerne som de rene barbarer, hvorefter han uafvidende nuancerer billedet. Derfor synes jeg nu langt fra, det er en stor film.

TL: Jeg er enig, men det forhold at tilskueren opfatter instruktøren som værende uvidende om karakteren af sit eget udsagn peger for mig at se stadig i retning af den førromtalte fornøjelse ved fortolkningen. Og så synes jeg i øvrigt, at du [RT] får det til at lyde som om, at Stallone kan tillade sig at være tvetydig, fordi han er ubegavet, mens Eastwood burde vide bedre.

HH: Apropos udfordringen af tilskueren, så sætter jeg generelt langt mere pris på film, der udfordrer mig æstetisk, men som måske er mig imod moralsk. Redaktionen på 16:9 er jo som bekendt særligt optaget af filmens form. Det er en fascination, som jeg har indtryk af, at du ikke deler. Lad os derfor tale lidt om forholdet mellem form og indhold. Du



kan jo godt lide Oliver Stone, ikke sandt? Med ham er der afbetaling ved kasse 1; ham ved man, hvor man har, han er vel budskabsmaskinen, om nogen er det i Hollywood?

RT: Netop. Og han er ikke bange for at sige sin mening. Dertil har du i en lang række af hans film en formidabel billedside. Han kan af og til gå over gevind som i *Natural Born Killers* (1994) – ikke indholdsmæssigt, men rent stilistisk.

HH: Flere har jo argumenteret for at *Pulp Fiction* (1994) og *Natural Born Killers* (1994) er væsensbeslægtede: De havde premiere ca. samtidig, og de handler begge om repræsentationen af vold i film og til dels på tv. Mange, mig selv inklusive, ville også mene, at Tarantinos film er en langt mere subtil og intelligent kommentar til den debat, der kørte (og kører) omkring brugen af filmvold, netop fordi Stones film ser ned på sit publikum og vel nærmest siger om det, at de ikke kan kende forskel.

RT: Det er jeg selvfølgelig meget uenig i. Tarantino har set for mange actionfilm og er aldrig kommet videre. Han har absolut intet at sige – om end han er interessant som fænomen.

HH: Men vi lever jo i en verden, hvor vi ser ligeså mange levende billeder, som vi ser levet liv, og den del af virkeligheden siger han vel noget om? Som Poul Vad redegør for i en artikel og i et interview i en tidligere udgave af 16:9 [nr. 3, red.], så er hans film amoralske: De interesserer sig ikke for moral, det er ikke deres gebet, men de er netop ikke umoralske. Akkurat som H.C. Andersen i Store Klaus og lille Klaus i øvrigt.

RT: Han interesserer sig overhovedet ikke for indhold, kun for effekter. For mig at se er han jo gudsjammerlig kedelig. Da jeg så *Kill Bill* (2003, 2004) var det eneste, der var værd at bemærke, at han havde delt den op i to dele for at score kassen, typisk Hollywood. Det viser jo med al ønskelig tydelighed, at han ingen moral har. Og så var det indledende slagsmål mellem de to kvinder i køkkenet, da barnet kommer hjem, faktisk også interessant og anderledes.

TL: Jeg ser *Kill Bill* som et fascinerende katalog over forskellige måder at repræsentere virkeligheden på. Og er i den forbindelse en elegant og besynderlig pointe, at den mest uhyggelige sekvens er tegnefilmen: At film faktisk nogle gange fungerer sådan, at jo mere realistisk det bliver, jo mindre bliver uhyggen. Det giver mig i øvrigt lyst til at spørge, om videokunst overhovedet interesserer dig.

RT: Det gør den ikke. Jeg synes, at det meste af den slags er ulidelig. De film, der interesserer mig, er fortællende film. Og det er vel først og fremmest derfor, vi går i biografen: for at få fortalt en god historie?

HH: Jo, både og ...

RT: Ja, okay: gode historier fortalt på en god måde.

HH: Men Godard, som du jo holder meget af, har sgu da aldrig kunne fortælle historier.

RT: Jo, opløste historier – og det er da også en måde at fortælle på. Det falder mere eller mindre fra hinanden hos ham, men ikke så meget at filmene bliver uforståelige – selvom man måske nok kan klandre visse af hans senere film for at blive det. Og det er kun fordi, at han er så utrolig talentfuld, at han slipper af sted med det. I øvrigt er det skammeligt, at hans film ikke vises her hjemme – hverken i biografen eller på tv. I den forbindelse skal det siges, at det er godt, at den ækle Nissen er blevet fyret. Det er meget muligt, at han har været en god bogholder, men han har fandeme været katastrofal for kvaliteten af fjernsynsprogrammer – inklusiv filmudbudet.

Og lige her, mens vi er allerbedst i gang, må vi stoppe. Biblioteket lukker, solen kaster sit skarpe lys ind mellem søjlerne, eller bartenderen hælder os ud på gaden. Samtalen er under alle omstændigheder forbi. De, kære læser, fik serveret tankerne, men de så intet ansigt. Rollo Tomasi har talt. Nu er han væk igen. Tvetydighederne må De selv sidde og pusle med ...



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, november 2004, 2. årgang, nummer 9

6

På den anden side af klippet

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

Få instruktører har som Clint Eastwood i Mystic River (2003) formået at indlejre et sindrigt betydningsvæv i samtlige scener. Denne udgave af En scenes anatomi fordyber sig i en upåagtet, men sublim iscenesættelse, som nuancerer og modificerer ens forståelse af filmens øvrige handlingsforløb.

"Do you ever think about how just one little choice could change your whole life?"

Jimmy (Sean Penn) til Sean (James Bacon) i *Mystic River*

Filmen

Mystic River er instrueret af Clint Eastwood, fotograferet af Tom Stern og redigeret af Joel Cox. Henry Bumstead har stået for *production design*, og Brian Helgeland har skrevet filmens *screenplay* baseret på Dennis Lehanes roman af samme navn. Filmen handler om Jimmy, Sean og Dave - tre barndomsvenner, som glider fra hinanden efter en tragisk hændelse. Mange år senere knyttes deres skæbner sammen igen, da Jimmys 19-årige datter Katie brutalt myrdes. Som efterforsker ved Massachusetts State Police falder sagen i Seans hænder, og Dave (Tim Robbins) kommer under mistanke. Eftersøgningen af mordet på Katie danner hovedsporet i filmen, men Eastwood indleder filmen med barndomshændelsen.

Scenen

Filmen begynder i Boston i midten af halvfyrdserne med et vue over Mystic River og Mystic River Bridge (omdøbt Tobin Bridge fra 1967), hvorefter kameraet qua en panorering og en tilt dirigerer vores opmærksomhed ned mod arbejderkvarteret East Buckingham. Jimmy, Sean og Dave løber ud på gaden for at spille hockey. Dave parerer uheldigt et skud, således at bolden triller ned i netop det mørke afløb, som i tidens løb har slugt så mange af drengenes bolde. De opgiver at finde bolden. I stedet vender Jimmy sig mod den nylagte fortovs cement bag ham. Han bryder det røde afmærkningsbånd og ridser sit navn med et træstykke. Sean følger hans eksempel, og ligeledes gør Dave. Dave når dog kun til "Da..", før han bliver afbrudt. En bil med to mænd har umærkeligt bevæget sig op til drengene, og én af mændene er allerede steget ud for at irettesætte dem. Manden blotter et håndjern i sit bælte og beskylder drengene for hærværk mod kommunal ejendom. Han spørger dem dernæst, hvor de bor. Jimmy og Sean bor på denne gade, mens Dave bor længere væk. Under påskud af at ville køre Dave hjem til mor og en skideballe, beordres den skræmte dreng ind på bagsædet af bilen. Dave følger modvilligt, mens Jimmy og Sean står passivt tilbage.

Med sit tårevædede ansigt vendt ud af bagruden mod Jimmy og Sean, ser vi Dave blive kørt væk. Ingen af dem ved, at mændene har et meget mere dystert forehavende. Bilen vil i stedet føre Dave hen mod en ukendt adresse, hvor han bliver lukket inde i et kælderrum og udsættes for adskillige seksuelle overgreb. Først fire dage senere lykkes det Dave at undslippe. Han bliver aldrig den samme igen.



Mystic River (2003).

Indstillinger

Bortførelsesscenen spiller en central rolle i forhold til resten af filmen. Den former baggrunden for drengenes individuelle psyke og karaktertræk samt deres indbyrdes relationer.* I det følgende vil jeg fokusere på blot to indstillinger – filmens indstilling 22 og 23 – som illustrerer, hvilket komplekst betydningsvæv scenen rummer, og hvorledes scenens iscenesættelse nuancerer og modificerer ens forståelse af det øvrige handlingsforløb.

I indstilling 21 har drengene opgivet at genfinde deres hockeybold og har i stedet sat sig ved afløbet. Kameraet er placeret på fortovet, Dave sidder på vejen med fronten mod kameraet, mens Sean og Jimmy flankerer henholdsvis højre og venstre side af kompositionen (fig.1). I indstilling 22 (fig.2a) er kameraet igen placeret ude på vejen, hvor det har været i de øvrige indstillinger af hockeyspillet (indstilling 6-20):

Jimmy: "You guys know what would be really cool?"

Dave: "What?"

Jimmy: "Driving a car. You know, just around the block."

Sean: "Yeah?"

Jimmy rejser sig, bevæger sig ud på vejen og kigger ned ad gaden: "Anyone on this street keep their keys in their car?" Sean rejser sig og går til højre mod Jimmy: "I steal a car, my dad will kill me".

Mens Seans og Daves intense interaktion er forlagt til yderste højre billedkant, rykker Dave derimod helt ud til venstre i billedfeltet og er i kompositional henseende allerede adskilt fra de andre (fig.2b). Isolationen forstærkes tilmed ved, at Sean vender Dave ryggen dermed lukker yderligere af for ham.



Fig.3: Indstilling 22b.

Scenen igennem er der iscenesættelsesstrategier, som sammenstiller Jimmy og Sean, men adskiller dem fra Dave. For det første agerer Dave målmand, mens Sean og Jimmy skyder på mål. Det er ikke en himmelråbende detalje, men det siger meget om hierarkiet og psykologien i en drengegruppe, hvem der tager den lidet eftertragtede målmandspost. Hvis vi derudover betragter farvepaletten, så er det slående, hvorledes Sean og Jimmys beklædning og hårfarve konsekvent befinder sig i sorte og brune nuancer (fig.2b): Jimmys kastanjebrune hår, lysebrune bomuldsbluse og sorte læderjakke komplementerer Seans mørkebrune hår, mørkegrå sweater, brune fløjlsbukser, sorte skinnebendsbeskyttere og sorte vans. Mens der er en forbavsende farvebalance mellem Sean og Jimmy, adskiller Daves påklædning sig derimod på flere punkter. Ligesom Jimmy er han ikklædt blå cowboybukser, men i en lysere nuance. Han er iført en hvid bluse, en mørkeblå dynejakke med lyseblå og hvide striber og bærer en rød Boston Red Sox cap. Daves adskillelse fra de to andre ligger allerede i kortene.

Vi har kunnet ane det tidligere i scenen, men også i denne indstilling får vi mulighed for at registrere to vejarbejdsskilte og rødt afmærkningsbånd, som afgrænser en flise af nylagt cement. I denne indstilling er vejarbejdet placeret på fortovet bag Sean og Jimmy i højre side af billedet. Man kan ydermere konkludere, at filmens transposition af tredimensionalt rum til todimensional flade får billedet til at fremstå, som om Jimmy og Sean har taget opstilling ved hvert vejskilt. Samme transpositionseffekt bevirker, at Sean og Jimmy synes lænket til hinanden qua de røde afmærkningsbånd.

* Sean til Jimmy i slutningen af filmen: "Sometimes I think all three of us got in that car and all of this is just a dream. In reality we're still 11-year old boys locked in a celler imagining what our lives would've been if we'd escaped."



Fig.1. Indstilling 21.



Fig.2. Indstilling 22a.

Sammenstillingen af Sean og Jimmy er faktisk så raffineret, at man let tager fejl af drengenes identitet i kidnappings-scenen. Det er *Sean*, der har samme frisur og hårfarve som *Jimmy* i voksensporet, og Jimmys korte kastanjebrandede hår ligner i højere grad Seans senere hen. Sammenfaldet er desto mere slående, da Jimmy spilles af *Sean Penn*. Parallellerne fortsætter igennem filmen: se fx denne indstilling, hvor begge simultant og i samme billedudsnit hvisker en hjælper i øret i forbindelse med deres parallelle eftersøgning af Katie-sagen (fig.4-5). Forholdet mellem Sean og Dave har en ganske intrikat subtekst. Hvad referer Dave til, da han under et forhør siger til Sean: "But you're someone's bitch aren't you Sean?" Er Sean i lommen på Jimmy? Har han fortiet Jimmys lyssky aktiviteter eller ligefrem dækket over ham? Måske er der mere rivalisering end eksplicit præsenteret. Filmen lader netop dette forhold stå åbent ved et par lejligheder: det udstrakte billede af Sean, da han lader Jimmy vide, at det er Katie, som er dræbt. Undertrykker han et lille diskret smil, da Jimmy går amok? (fig.6) Bedste venner og værste fjender?

Klippet

Filminstruktøren Raoul Walsh har engang sagt: "Der er kun én måde at skyde en scene på, og det er den, som fortæller tilskueren, hvad der sker næst efter." (Elsaesser) Clint Eastwood synes at have taget devisen til sig. Allerede da vi er nået til indstilling 22, har han taget adskillige virkemidler i brug for at varsle den skæbnesvangre adskillelse. Ingen er dog så sublime som den følgende detalje.

Hvis man betragter bliklinjerne i indstilling 22, vil man se, at der kan tegnes forbindelseslinjer mellem Sean og Jimmy samt fra Dave mod de to andre. Bemærk desuden, at den nylagte cementflise er synlig i baggrunden mellem Jimmy og Sean. Denne opstilling er central for det næste klip, som jeg regner for et af de mest sublime øjeblikke i nyere amerikansk film. I ét klip krydser kameraet ikke blot interaktionsaksen, men også det røde afmærkningsbånd (se fig.7). Ved at Eastwood krydser interaktionsaksen, foregriber han altså Jimmys regelbrud med et filmstilistisk regelbrud.



Fig.3: Indstilling 22b.



Fig.7. Indstilling 23.



Fig.4. Jimmy giver Val Savage dessiner.



Fig.5. Sean giver politibetjent dessiner.



Fig.6.

Klippet er dog hverken et regelbrud for regelbruddets skyld eller et pubertært forsøg på at *undergrave* kontinuitetsstilen. Nej, klippet har en helt særegen funktion og *underbygger* i stedet signifikansen af den følgende handling. Det centrale er ikke i så høj grad, at overgangen til indstilling 23 bryder 180 graders reglen, men at klippet tydeligt skiller sig ud i forhold til filmens generelle klippestrategier.* De skæbningsvangre konsekvenser, der følger i kølvandet på Jimmys handling, kommer altså til udtryk qua en velvalgt stilistiske iscenesættelse: graden af forandring for filmens karakterer og relationerne imellem dem matches af forandringen i den stilistiske iscenesættelse.

Hvis man nærmere gransker, hvilke stilistiske knapper, der er justeret på, finder man et hav af markante forskelle på tværs af klippet. For det første har karaktererne skiftet position i billedfladen, således at Dave-Sean-Jimmy bliver til Jimmy-Sean-Dave. Desuden er der bemærkelsesværdige ændringer i kompositionsmønstre og farvesammensætning. Da Jimmy rejser sig, følger kameraet med og er omtrent i øjenhøjde og vader. Daves placering yderst til venstre afbalancerer Jimmys og Seans placering i højre side. I overgangen til indstilling 23 tilføjes scenen derimod en forvrængende uro. Kameraet bringes helt ned ved fortovscelementen i et frøperspektiv, som lader indstillingen udspille sig på baggrund af en ligbleg himmelhvælving. Kameraets placering umiddelbart bag forgrundsobjekter kombineret med anvendelsen af vidvinkel (se linjerne i siderne af fig.7) gør indstillingen mere skurrende. Vejskiltet og afgrænsningsbåndet bryder billedfeltet op, som har Eastwood lagt et fragmenterende prisme over billedet. Der er et diskret skift i rumklang og en hvislende lyd, da båndet vibrerer i vinden, som fornemmer vejrguderne allerede, hvad Jimmy har for.

Bemærk desuden hvordan farvepaletten forandrer sig på tværs af klippet. I indstilling 22 er jordagtige farver fremtrædende: de brune mursten bag Dave, det mørkegrå bislag, det rødbrune kælderparti, det grå fortov, og Seans og Jimmys sort-brune beklædning. Selv det hvide træhus iklædes en beige nuance grundet billedets belysning.* Eastwood undviger i det hele taget spraglede og flagrante farveudtryk til fordel for en uhyre neddæmpet og kølig farvepalet. Det skal man imidlertid ikke lade sig narre af, for filmen har en raffineret og velgennemtænkt farvestrategi. Hvis vi igen vender blikket mod indstilling 22, vil vi se det sorte, gråblå, brune og beigefarvede krydret med enkelte pletter af markant rød: i særdeleshed Daves hat. Også andre pletter af rødt dukker op ved nærmere eftertanke: fx hockeybolden. Netop denne kombination af afdæmpede farver iblandet pletter af mørk rødt er en farvestrategi, som løber igennem filmen (fig.8-11). Man fristes til at tro, at Eastwood eller fotografen Tom Stern har taget udgangspunkt i kontrasten mellem det gråblå plumrede vand i *Mystic River* og blodsudgydelserne ved dens banker.

Kun ganske sjældent får den røde farve ligefrem lov at dominere forgrunden af billedfeltet, men netop i indstilling 23 træder de diagonale røde striber på vejskiltet og de billedsplintrende røde afgrænsningsbånd markant frem, fordi de får lov at udspille sig på en næsten farveløs baggrund. Foruden himmelhvælvingen er der gråhvide bygninger til højre og venstre i billedrammen, og en lysegrå bil er parkeret på den anden side af vejen. Enkelte træer i baggrunden sikrer, at farveudtrykket trods alt ikke er stileret over i det manieristiske og uden for den realismekontrakt, som Eastwood spiller ud med (*Eastwood anfører selv denne realismekontrakt til kameraet i "Mystic River: From Page to Screen"*).

I indstilling 23 er det ikke længere blot tomt rum, som adskiller Dave fra de andre. Qua linjerne i billedfladens komposition indrammes og isoleres han. Billedet er ydermere komponeret således, at vejskiltet beskærer Daves pande. Det ville have været den mindste sag i verden at rokere en anelse på enten kamera, rekvisitter eller figurer, men faktisk ser vi på intet tidspunkt i denne indstilling hele hans hoved. Få sekunder senere bliver Dave afbrudt, da han har skrevet "Da.." på cementflisen. Både beskæringen, farvesymbolikken og det ufuldstændige navn i cementen går os opmærksomme på scenens

* I scener, hvor tre aktører stilles op i en trekantsformation, er der mere fleksibilitet med hensyn til at lade kameraet springe på tværs af bliklinjerne. Overgangen fra indstilling 21 til 22 kan altså ikke siges at adskille sig fra normen. Her knytter Eastwood sig til et frontalitetsprincip, og interaktionen går i det mindste langs kameralinsens akse snarere end på tværs af denne.

* Til tider kan man få fornemmelsen af, at filmen som sådan er i sort og hvid. Det annonceres allerede i filmens titelsekvens, hvor et sort/hvid Warner Bros.' logo toner frem – en farveminimalisme, som overholdes gennem hele titelsekvensen.



Fig.8. Jimmy og Whitey (Laurence Fishbourne) går ned ad en smøge. Deres beklædning er i mørkegrå og mørkeblå nuancer, mens exit-skilte og kaffebægerne holdes i rødt.



Fig.9. Katie i lighuset.

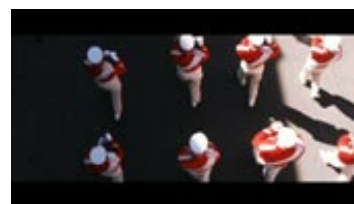


Fig.10. Bandet er i rødt og hvidt ...

"farezoner" og de konsekvenser, som denne scene får: Dave aldrig bliver aldrig mere helstøbt mentalt eller almenmenneskeligt efter bortførelsen.

King of the Street

Det idiosynkratiske stilistiske valg forbundet med overgangen fra indstilling 22 til 23 giver særlig vægt til den handling, som udspiller sig umiddelbart derpå: signeringen i cementflisen. For at kunne gøre rede for det komplekse betydningsvæv, som knytter sig til cementflisen, er det dog centralt, at kaste et blik på to kontekstuelle aspekter, som toner signeringen.

I højre billedkant i indstilling 22 anes et vejrende amerikansk flag, som ser ud til at gro ud af ryggen på Jimmy. Dette er en detalje, som kun anes med det blotte øje, men jeg nævner den, fordi detaljer tillægges stor værdi i filmen, og fordi dette flag dukker op igen over 25 år senere, da Jimmy igen har taget sin plads på fortovet (fig. 12-13). Flaget står sågar ud fra det samme bislag omtrent i samme bue, som den Jimmys kropsholdning antager.



Fig.12. I morgenscenen efter likvideringen af Dave mødes Jimmy og Sean igen ved cementflisen.



Fig.13. Flaget synes at følge Jimmy, for da Sean tager plads ved siden af ham, repositioneres kameraet således, at flaget lige akkurat skubbes ud i off-screen space.

Flagassociationen indbyder til at tænke Jimmys karaktertræk i forhold til amerikanske værdier og normer. Ét af de overraskelseselementer, som sniger sig ind mod filmens slutning, er, i hvor høj grad Jimmy faktisk ligner den ærkeamerikanske antihelt. Han omgiver sig med ritualer, der er en gangsterboss værdig: tatoveringer, påklædningsritualer, handlingsritualer ifm. likvideringen (bemærk hvorledes pistolen passerer igennem hænder og frem til ham). I modsætning til Dave og Sean besidder han både pionér- og entreprenørånd. Denne psykopatiske gadedreng er ikke i lommen på nogen. Han agerer efter sine egne regler (ikke politiets!), og naturligvis er det ham, som kommer til at eje egen forretning - i øvrigt prydet med *Stars and Stripes* (fig.14). Han er herre over egen - og andres - skæbne.

At såvel flaget som den nylagte cementflise er placeret ved et bislag er ligeledes signifikant. I denne *street opera*, som Dennis Lehane kalder sin fortælling (til kameraet i featuretten "Mystic River: From Page to Screen), er et bislag ikke et ubetydeligt indgangsparti, men et sted hvorfra Jimmy manifesterer sin magtposition – et sted hvorfra han overvåger og regerer. Det er i et bislag, at han ventede på, at Katie skulle komme hjem fra byen (fig.15) – Gud skåne den dreng, som hun havde på slæb – og det er i et bislag, at Jimmy byder Daves kone Celeste indenfor – "Step into my office" – umiddelbart før hun afslører sin mistanke om, at Dave har dræbt Katie (fig.16).

Bislaget får endog en meget central funktion ved optoget til sidst i filmen. Umiddelbart før optoget leverer Jimmys kone Annabeth - ikklædt kølig blå bluse og øjenskygge - en chokerende monolog. Som en anden Lady Macbeth træder hun hen til vinduet og den skarpe formiddagssol for at placere sig bag Jimmy og hviske ham i øret, at han skal tage vare på sine nærmeste, hvad end det måtte have af omkostninger for andre. Annabeths ord forekommer isnende koldblodige, fordi hun i dette øjeblik, hvor hun erfarer, at Dave var uskyldig, ikke viser skyggen af anger:

Annabeth: "Their daddy's a king. And a king knows what to do and does it. Even when it's hard. And their daddy will do whatever he has to



Fig.11. ... mens publikum holdes i gråblå farver.



Fig.14. Jimmys butik.



Fig.15. Dave kommer gående hen ad gaden og stopper forskrækket op, da han ser Jimmy på trapperne. Jimmy fortæller ham, hvorledes han ventede her på Katie. At sidde der igen bragte hende på en eller anden måde tilbage.



Fig.16.

for those he loves. And that's all that matters. [hun fører Jimmy hen mod sengen og lægger sig oven på ham] Because everyone is weak, Jimmy. Everyone but us. We'll never be weak. And you... you could rule this town [hun kysser Jimmy]. And after, Jimmy ... let's take the girls down to the parade. Katie would have liked that.

Umiddelbart herefter klippes der til optøget udenfor, og vi ser Celeste på grænsen til et sammenbrud. Nervøst søgende bevæger hun sig rundt blandt de fremmødte *på fortovet i skyggesiden* (se fig.11). Her møder hun Sean, dennes kone Lauren og datteren Nora, som han netop er blevet forenet med. Celeste og Sean udveksler blikke. Han ved, at Dave er død; Celeste frygter det. Celeste bevæger sig bort fra dem og får i stedet øjenkontakt med Annabeth, som står *oppe i bislaget* med Savage-brødrene og den øvrige "kongefamilie". Annabeth holder sin koldblodige, diskret smilende, men afvisende mine tilstrækkeligt længe til, at Celestes angst intensiveres. Kort efter træder Jimmy ud på bislaget og indtager sin tronplads i formiddagssolen (fig.17).

Denne magtposition tog Jimmy sit første skridt mod for 25 år siden, da han brød kommunalarbejdernes afgrænsningsbånd og fæstnede sin signatur på cementflisen foran et bislag. Set i relation til Jimmy fremstår signaturen på flisen, som det første symbolske trin mod en tilegnelse af "gaden". Ikke for ingenting kalder Annabeths far Jimmy "an old school man". Han er et territorielt dyr. At det også var Jimmy, som foreslog at "låne" en bil og køre en tur rundt om blokken er desto mere afslørende. Det er Jimmys territorielle instinkt, som driver Jimmys kriminelle løbebane og får ham til at igangsætte en parallel undersøgelse for at finde Katies morder. Skæbnesvangert for Dave er det Jimmys territorielle instinkt, som ligger til grund for de pædofile mænds irettesættelse og bortførelse. Men mest skæbnesvangert af alt er det Jimmys territorielle instinkt, som driver selvtægten og fører til den utidige likvidering af Dave.

Denne handling er også forbundet med religiøse ritualer. Før likvideringen fortæller han Dave: "Here, we bury our sins"; Jimmy antager en kristuspositur, da han tidligt næste morgen går ned ad den selv samme gade, og umiddelbart derpå ser vi en voldsom ekspressiv tatovering af et keltisk kors på hans ryg. Dette kors danner en ikonografisk association til den katolske præstering, der befandt sig på fingeren af den ene bortfører. Derved knyttes synderne sammen.

Da Jimmy tager livet af Dave, før denne får chancen for at blive sine dæmoner kvit, fuldstændiggør Jimmy i realiteten den skade, han forvoldte 25 år tidligere. I filmens næstsidste indstilling vender vi tilbage til denne cementflise (fig.18). Dave ligger i *Mystic River*, men flisen er hans reelle gravsten. Indskriften af Daves halve navn pointerer, at han døde med uforrettet sag. Hans døende ord bliver "I wasn't ready". Ved optøget til sidst i filmen mimer Sean affyringen af en pistol mod Jimmy. Jimmy ryster på skuldrene. Intet tyder på at han vil søge forladelse for sine synder, men fortsat vil begrave dem i *Mystic River* (fig.19).

Faktaboks

Raoul Walsh er citeret i Thomas Elsaesser, "Why Hollywood?" in *Monogram*, no.1 (april 1971).



[Udskriv denne artikel](#)



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



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



Fig.17.

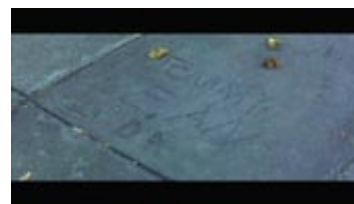


Fig.18. Daves 'gravsten'.



Fig.19. I filmens sidste indstilling lader Eastwood også kameraets blik synke ned i Mystic River.

Taxi Driver

Af [HENRIK HØJER](#)

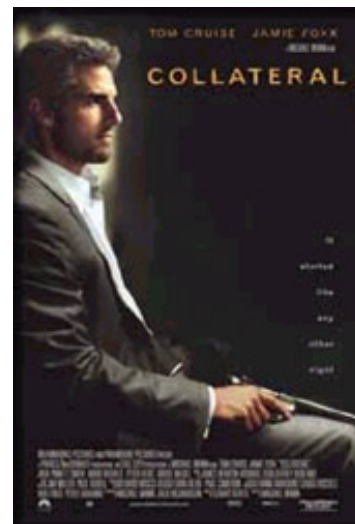
Med Collateral vender Michael Mann tilbage til actionfilmen, og det med bravour. Godt hjulpet af Jamie Foxx, Tom Cruise og ikke mindst storbyen Los Angeles, der sjældent har været mere fascinerende at kigge på.

Hvad er ligheden mellem Travis og Max? Travis Bickle (Robert de Niro) fra Scorseses klassiker fra 1976 *Taxi Driver* og Max (Jamie Foxx) fra Michael Manns biografaktuelle *Collateral*? Først og fremmest ernærer de sig begge som Taxi-chauffører. Travis Bickle fordi han ikke har ret mange andre muligheder som nys hjemvendt 24-årige vietnamsoldat, Max fordi han på tolvte år sparer penge sammen til det limousinebureau, han drømmer om at eje. Travis og Max har desuden det til fælles, at de er enspændere. I begge film udgør taxi ikke bare en tilfældig valgt levevej, men i lige så høj grad som en eksistentiel skal, der skærmer mod den omgivende by og dens mennesker. Dertil og ikke længere ligner de vel hinanden, de to grå ulve, der symptomatisk nok begge foretrækker at køre om natten. For forskellene er mange: Mens Travis ensomt driver rundt i et New York, der emmer af aggression og frygt, så ser ensomheden helt anderledes ud til at passe den undselige, men ganske charmerende Max.

Som det gælder en række Mann-helte, er Max netop ikke ensom i ordets egentlige forstand (på engelsk 'lonesome'), men snarere alene (engelsk 'alone'), og det er først, da han presses ud i en helt uoverskuelig situation, han træder i karakter som andet og mere end enspænder. Deri ligger også en anden afgørende forskel mellem Max og Travis. Mens sidstnævnte opsøger konflikten og ligefrem savner en sag at kæmpe for, er Max langt hellere fri, så han i ro og mag kan fortsætte sin endeløse trillen omkring på Los Angeles' highways. Og her ligger måske så den største forskel gemt på filmene om Travis og Max: Hvor *Taxi Driver* foregår i og omhandler Manhattan i midten af 1970'erne, så er *Collateral* i den grad en film om fænomenet og byen L.A. anno 2004; en by Michael Mann i et interview i *Weekendavisen* den 29. oktober kalder "byen i dette årtusind". Den side af sagen vender jeg tilbage til.

Max og Vincent ...

Collateral fortæller den kulørte historie om ovennævnte Max, der på den skæbnsvangre aften, hvor filmen udspiller sig, samler lejermorderen Vincent (Tom Cruise) op. Max spilles af den allestedsnærværende Jamie Foxx, der brillerede i Manns forrige film, *Ali*, og som med *Collateral* og den kommende Ray Charles biopic, *Ray* mere og mere træder i karakter som en af sin generations vigtigste og mest eventyrlystne skuespillere. Max bliver meget hurtigt klar over, at han agerer chauffør for en lejermorder, der er betalt for at udrydde seks af anklagerens vidner i en større narkosag. Filmen udspiller sig nu dels i taxien, som kammerspil mellem den indledningsvis skrækslagne Max og den veltalende lejermorder, dels i en række stort opsatte og imponerende eksekverede sætstykker, hvor ofrene opsøges og i de fleste tilfælde likvideres. Indledningsvis med Max som forfærdet, men næsten passiv tilskuer.



Selvom det ikke fremgår af plakaten, så deler Tom Cruise denne gang hovedrolleværdigheden med Jamie Foxx og Los Angeles.



Vincent og Max før helvede bryder løs.

På trods af dette passive udgangspunkt er Max ikke en atypisk Mann helt, han deler tværtimod en række fællestræk med hovedfigurer fra andre Mann-film som *Manhunter* (1986), *Heat* (1995), *The Insider* (1999) og *Ali* (2001): Max er som nævnt ikke ensom men netop alene, og akkurat det samme kunne man sige om Will Graham (William Peterson) fra *Manhunter* eller Neil McCauley (Robert de Niro) fra *Heat*, der faktisk eksplicit udtrykker sig i lignende vendinger. Som McCauley er Max desuden perfektionist. Hans fag er mindre eksotisk end bankrøverens, men han er en dyrker af detaljen, og i nærbilleder understreges denne næsten neurotiske trang til kontrol og perfektion igen og igen. Taxien er ren og alt, eller næsten alt, ordnes efter bogen. Hos Max ulmer følelserne ikke lige under overfladen, men alligevel er længsel også her en uadskillelig del af det Mann'ske univers.

Oppe under sin solskærm gemmer Max nemlig et postkort med billedet af en tropeø omgivet af et turkisblåt hav. Billedet er banalt, næsten vulgært i al sin yndighed, men det trækker tråde tilbage til førnævnte McCauley, der drømte om noget lignende på Filipinerne, til Will Graham og ikke mindst til Al Pacinos figur i *The Insider*, der gentagne gange trækker sig tilbage til sit lille hus på en strandbred i Florida; Der, omgivet fuldstændig af et anderledes organisk og overskueligt hele, end det han vant til fra storbyen og ikke mindst med direkte adgang til horisonten, der, falder tingene tilsyneladende på plads.

Max's direkte modstander, den hypereffektive lejemorder Vincent fremstår aldrig i samme grad som Max som et menneske af kød og blod. Han forbliver i Tom Cruises skikkelse et ciffer, et postulat, en terminator-klon ganske ulig den typiske Mann-figur. Om det hænger sammen med manuskriptforfatterens Stuart Beatties præferencer og manglende evner vides ikke, men det er dog et faktum, at Vincent-figuren fungerer upåklageligt på sine egne præmisser som den narrative motor, der formelig driver filmen med sig rundt i Los Angeles, og det er ligeledes Vincents fatalisme, der tænder gnisten i Max og indleder hans personlige metamorfose. Med Tom Cruises glatte ydre og figures hypereffektive, men også sært fascinerende kynisme, minder Vincent desuden om den by de to hovedpersoner og deres taxi bevæger sig rundt i.

... Og byen

Og netop Los Angeles er filmens tredje hovedperson, og *Collateral* bør betragtes som en art tvetydig hyldelse til netop den. *Collateral* er i den grad en film om byen, der altså ifølge Mann er indbegrebet af det 21. århundrede. Som det altid understreges i anmeldelser af Manns film, befinder personerne sig ofte omgivet af koldt stål og glasfacader, og de mødes for det meste på diners, i ventesale eller på anonyme kontorer og offentlige pladser (figur 4). Altid på vej videre, ikke mindst Max og Vincent, og aldrig for alvor hjemme. Men det, der traditionelt ses som klassiske emblemer på menneskets ubodelige ensomhed i storbyens fremmedgørende omgivelser, har mindst et niveau mere hos Mann. For Mann dyrker disse overflader, fordi de i den grad kommer til at understrege menneskets rolle og retmæssige plads.

I mange byer bruger man et bestemt sted for at få publikum til at føle på en bestemt måde. I Los Angeles er det omvendt. Her er det historien og karaktererne som besjæler stedet.
(Weekendavisen 29/10 2004)

Som det fremgår af citatet, igen fra Bo Green Jensens interview af Mann, understreger Los Angeles i kraft af sin arkitektur og struktur denne evne hos mennesket til at tilføre liv, kaos og fortælling. I Los Angeles står mennesket ifølge Mann mere nøgent, og derfor er byen for ham den perfekte filmby. Den rolle spiller byen også i *Collateral*, måske mere end nogensinde før hos Mann, og specielt mod slutningen excellerer filmen i kontrasten mellem den rådvilde Max og de roligt tronende, næsten skræmmende blanke facader; mellem totaler, der næsten udvisker ham og nærbilleder af ham: svedende, blodig og meget forpustet. Byens ekspressive potentiale er desuden forøget med Mann og den australske fotograf Dion Beebes brug af digitale kameraer. Mørket over byen bliver mere gennemskueligt og



Byen Los Angeles sætter sig tungt på billedsiden: Den er allestedsnærværende og besidder ifølge Mann et helt særligt lys om aftenen og om natten. Et lys som de nye digitale kameraer giver gode muligheder for at indfange og viderebringe på biografølærredet.

mangefacetteret i de digitale billeder, samtidig med at farverne får en ganske let drejning mod et mere hysterisk register. På det store lærred er Los Angeles anno 2004 det nærmeste, Mann er kommet Miami, som han skildrede den i tv-serien *Miami Vice* (1984-1989).

På et mere basalt plan er filmen en introduktion til byens sammensatte væsen. Med Max og Vincent bevæger vi os fra det mest usle sociale boligbyggeri til figurerne i toppen af kranssekagen. Fra den fattige meddeler til narkobaroner i besiddelse af uindskrænkede midler, fra den hvide middelklasse til den afro-amerikanske jazz-musiker, der vistnok indløste billetten til den amerikanske drømme.

En amerikaner i Europa

Manns interesse for filmens rent visuelle aspekter deles af en række af hans tidligere studiekammerater. I 1960'erne studerede han nemlig på *London International Film School* med billedfetichister som Adrian Lyne, Scott-brødrene og Alan Parker. 1960'erne var tiden for filmiske eksperimenter, og netop den nysgerrighed, der inspirerede Mann hos instruktører som Truffaut, Godard og Antonioni, formåede han efter nogle år i reklame og tv-branchen at bringe med over i det sprog, der er den klassiske amerikanske underholdningsfilms. For samtidig med at være æstetisk nysgerrig på linje med de europæiske instruktører var og er Mann ligeledes dybt inspireret af det klassiske Hollywood. Ikke mindst Sam Peckinpah deler Mann blod med, når han som melankolsk romantiker igen og igen lader rønnebærerne smage surt. I sin artikel *The Aquarium Syndrom* skriver Jean Baptiste Thoret meget apropos:

The empty frame that is so characteristic of Mann is inherited from the great spaces of the western...But what happens to the epic scale of the desert in the middle of the Los Angeles blocks?
(Thoret, *Senses of Cinema* nr 19, 2002)

Ikke bare i den udstrakte brug af 'empty frames' udfordrer Mann det klassiske filmsprog. Med sin meget abrupte vekslen mellem ekstreme totaler og nærbilleder, med sin brug af zoomlinser, der trækker dybde ud af billedet og øger fornemmelsen af at betragte med figurer mod flader og med sin meget ekspressive brug af såvel original underlægningsmusik som velkendt popmusik, påpeger han i den grad filmens karakter af personlig vision. Savner man noget i *Collateral*, så er det ind imellem denne sans for at tilføre filmbilledet en sådan lyrisk overbygning. Men dertil har filmen desværre nok lidt for travlt med at leve op til genrebetegnelsen 'actionfilm'.

Den danske forbindelse

Netop Manns lidt formaliserede filmsprog har nu også fundet vej til dansk film. Nikolaj Arcel har med sin debutfilm *Kongekabale* valgt at fortælle sin politiske thriller i et visuelt sprog, der låner en række træk fra Mann. Som Arcel også selv har gjort opmærksom på i en række interviews. Der er langt fra Christiansborg til Los Angeles, men i *Kongekabale* finder man ikke desto mindre de samme visuelle sammenstød mellem totaler og ultranærbilleder som i eksempelvis *The Insider*, samme udstrakte brug af zoomlinse og 'empty frames' samt ikke mindst den samme forkærlighed for det ekspressivt antydende soundtrack. Hos Arcel fremragende komponeret af Flemming Nordkrog og Henrik Munk.

Manns trang til at eksperimentere inden for rammerne af den traditionelle underholdningsfilm bringer os afslutningsvis tilbage til Scorsese, til *Taxi Driver* og Travis Bickle. For er der noget Travis og Max har tilfælles, så er det nok først og fremmest, at de, trods forbeholdene, begge figurerer i film med en klar ekspressiv slagside. *Taxi Driver* gjorde det mere revolutionerende i 1976, end Mann gør det i 2004, men med *Collateral* har han ikke desto mindre endnu en gang vist os storbyen, som den ser ud, forvrænget af ruderne i en anonym taxi.



Mann under optagelserne til *Collateral*.



Anders W. Berthelsen og Nastja Arcel indfanget af en zoomlinse i den danske film *Kongekabale*.

Faktaboks

Hos [Senses of Cinema](#) kan man finde følgende fire artikler om Michael Mann og hans film:

[Before Sunrise, or Los Angeles Plays Itself in a Lonely Place af Michael J. Anderson](#)

[The Aquarium Syndrome: On the Films of Michael Mann af Jean-Baptiste Thoreau](#)

[Impressionist Extraordinaire: Michael Mann's Ali af Anna Dzenis](#)

[Great Directors: Michael Mann af Anna Dzenis](#)



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, november 2004, 2. årgang, nummer 9

8

Når film er lyd

Anmeldelse af Philip Brophy: *100 Modern Soundtracks* (BFI Screen Guides)

Af [MOGENS SKAANING HØEGSBERG](#)

I et forsøg på at kompensere for den manglende opmærksomhed på lydsiden i den moderne film, har Det Britiske Filminstitut udgivet 100 Modern Soundtracks. I bogen gennemgås lydsiden af 100 film fra de sidste omtrent 70 år.

Hvis man spørger en filminteresseret, hvem der vandt årets Oscar (Academy Award) for bedste film, bedste instruktør, bedste mandlige hovedrolleskuespiller eller bedste kvindelige ditto, så er der ret stor sandsynlighed for, at vedkommende kan huske det. Men spørg så samme person, om han/hun kan huske, hvem der vandt årets Oscar for bedste lydredigering, bedste lydmix eller for den sags skyld bedste musik. Så falder sandsynligheden for, at vedkommende kan huske det pludselig drastisk. Faktisk er der en vis sandsynlighed for, at vedkommende slet ikke ved det, fordi han/hun lavede kaffe eller var på toilettet, da disse priser blev uddelt – for her befinder vi jo os blandt "de små" priser, som det hedder blandt kommentatorerne. De fleste synes naturligvis, det er langt mere interessant at høre hvem der vinder bedste film end bedste lyd, men det er kun ud fra interesse, at disse priser kan regnes blandt de "små" – ikke ud fra reel betydning.

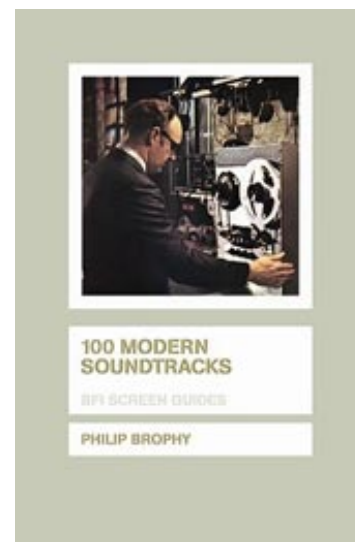
Det er præcis denne anerkendelse af, at filmens lydside er endog meget vigtig, der gør Philip Brophys bog *100 Modern Soundtracks* i Det Britiske Filminstituts serie af *Screen Guides* velkommen. For om ikke andet kan bogen forhåbentlig være med til at gøre folk lidt mere opmærksomme på den indsats og omtanke, der ofte investeres i et af den moderne films vigtigste, men alligevel usynlige virkemidler. På trods af dette er hovedindtrykket af Brophys bog ikke positivt.

Philip Brophy er ifølge bogens bagsidetekst instruktør, komponist og stifter af soundtrack produktion ved RMIT University i Melbourne, Australien. Endvidere har han tidligere skrevet tre bøger om filmlyd og -musik. Dermed virker han umiddelbart som en glimrende kandidat til at skrive endnu en bog om emnet, der inden for den omfattende litteratur om film længe har været alvorligt underrepræsenteret. Men ved gennemlæsningen bliver det ret tydeligt at bogen har nogle alvorlige begrænsninger, der for de flestes vedkommende synes at vise tilbage til forfatteren, ikke emnet.

Bogen er en samling af 100 små essays på to til tre sider, der hver beskæftiger sig med lydsiden af en bestemt film. Fokus i de 100 essays varierer, men det er vigtigt at pointere, at "soundtrack" her betegner den samlede lydside, ikke kun filmmusikken, lydeffekter eller dialog.

Jeg lytter, derfor ser jeg?

I den 16 sider lange indledning redegør forfatteren for sine overvejelser omkring lyd i mere overordnet forstand, og lydsporet på film mere specifikt. Brophy forsøger at give læseren et indblik i filmlydens natur samt en forståelse for hans egen metodiske tilgang til stoffet, herunder hans personlige definition af begrebet "moderne", som er udgangspunktet for udvælgelsen af filmene til bogen.



Forsideillustrationen er velvalgt. Man ser Gene Hackman foran sit aflytningsudstyr i Francis Ford Coppolas *The Conversation* (1974) – en film, hvor det dominerende tema netop er lyd.

Imidlertid er Brophys forståelse af "moderne" i forhold til film og filmlyd en idiosynkratisk størrelse, der ikke umiddelbart er beslægtet med det modernitetsbegreb, vi kender inden for andre kunstarter. Derfor kontrasterer han også sin egen definition med både litteratur, teater, maleri og endda musik:

All that is modern in cinema is the result of technological, metaphysical and existential inquiry. Cinema's modern audiovisuality therefore has less to do with the enlightened Classical arts of literature, theatre, painting – even music; it has more to do with endoscopic exploration, plastic surgery, chemical alteration, electroshock therapy and nerve stimulation. And when cinema does appear to be natural, Romantic, Classical – that's when it's at its most artificial, most inhuman, most unreal. (s. 4).

Uanset om man bryder sig om at film sammenlignes med en kikkertundersøgelse eller ej, så går denne definition af "moderne" igen i bogens 100 lydspor. Med Brophys specifikke definition i baghovedet forekommer hans udvalg af film mindre uigennemskuelig end ved første øjekast, og det er også denne definition, der giver en første antydning af, at han i virkeligheden ikke er særlig glad for filmmusik i traditionel forstand. Man aner nemlig pludselig, at Brophy har udvalgt sine film udelukkende på baggrund af sin personlige smag, ligesom det synes at være tilfældet med det modernitetsbegreb, han arbejder med.

Det største problem ved Brophys måde at skrive på er imidlertid ikke denne idiosynkratiske definition af "moderne" – det er noget man kan leve med, så længe definitionen ellers er forståelig ud fra sin egen interne logik – det er mere hans overordnede måde at behandle emnet, især filmmusikken, på, der er svær at sluge. Selv om der i indledningen antydes en metodisk tilgang til emnet, bl.a. igennem en diskussion af, hvad lyd egentlig er (s. 5-6) og hvordan lyd indvirker på vores rumlige opfattelse, så glimrer andre emner ved næsten at være fraværende. Bl. a. skøjtes der hen over kontrasten mellem diegetisk og ikke-diegetisk musik i film; en skelnen, der er vigtig for mange af de film, Brophy diskuterer igennem bogens 100 essays. Lige præcis i denne forbindelse er det et problem, at han ikke har valgt sine film med større omhu, for netop denne problemstilling kunne være belyst glimrende ved f.eks. at vælge en film af Quentin Tarantino, der kendt for at bruge rock og pop på sine lydspor, men som ofte anvender numrene som ikke-diegetisk musik (som *score*). Eller for den sags skyld Orson Welles' *Touch of Evil* (1958), hvor Henry Mancini komponerede et originalt score med numre indenfor forskellige genrer, der imidlertid udelukkende blev anvendt som diegetisk musik. Film som disse kunne være anvendt til at eksemplificere forskellige aspekter af filmmusikken og dens anvendelse. I Brophys bog må man desværre lede forgæves efter problemstillinger som disse.

Men utroligt nok er det ikke manglen på opmærksomhed på forskellige aspekter af lydsporet og musikken, der er den største anke ved bogen. I sidste ende kan mange af de problemer, som indledningen antyder, koges ned til ét spørgsmål: nemlig, om Brophy måske ikke rent faktisk tillægger filmens lydspor lidt for megen betydning. Der er ingen tvivl om, at han er fascineret og begejstret over emnet, men i afsnittet "Braille for the deaf" (Blindskrift for døve) virker det næsten som om begejstringen har fået overtaget, og at han har glemt, at film i første omgang er levende billeder med lyd til, ikke omvendt:

While many 'classics of cinema' are absent from this book, its focus on the complexity of the soundtrack uncovers that the more interesting and engrossing films may not be those missing 'classics', but those whose soundtracks psychologically excite the auditory membrane. The ultimate aim of this book is to induce a consciousness of how the soundtrack operates on what we presume to be our perceptual facilities for comprehending film. (s. 3).

Om denne beslutning skyldes Brophys ønske om at søge væk fra "structural models of meaning", for i stedet at fokusere på "flow charts

of effect" (s. 3) kan diskuteres, men hermed følger næsten også uundgåeligt et fokus på lydspor, ikke film som sådan, og dermed kan man diskutere, om Brophys bog ikke henvender sig mere til de, der studerer kognitionsteori med speciale i lyd, eller fagfolk indenfor lydsiden i filmindustrien, end den henvender sig til filmentusiasten generelt.

Blindskrift for døve

I samme afsnit forklarer Brophy hvorledes bogens 100 film bliver behandlet som unikke spatio-temporale begivenheder. Årsagen er, at han ønsker at undgå at behandle filmenes lydside med anvendelse af de litterære eller visuelle analysemetoder, som er de mest anvendte grundlag for filmanalyse:

Fundamentally, this requires a different mode of writing whose 'flow' is more important in its capture, replay and rendering of a film's momentum, than it is in summarising, reducing or even encapsulating a film's signifying skeleton. (s. 3).

Det er denne måde at skrive på, han betegner "Blindskrift for døve". Med andre ord betegner det en bevidst fravælgelse af en fælles analysemodel, til fordel for en skrivemåde der også undgår almindelig fagprosa til fordel for et flydende og ofte nærmest poetisk sprog. Det betyder konkret, at ikke to af bogens 100 lydspor bliver gennemgået på samme måde.

Problemet med denne måde at behandle materialet på er, at den manglende konsekvens medfører at læseren får svært ved at overskue forfatterens overordnede tese, hvis der overhovedet er nogen. Dermed kommer hele argumentet for denne "ikke-metode" til at virke som en carte blanche til at bedrive en slags stream-of-consciousness skrivning, der ofte forvirrer mere end den klargør. Hermed falder selv den ovenstående foreslåede målgruppe fra, for sammen med det arbitrære udvalg af film gør Brophys skrivemåde, at man snarere sidder med en vejledning til forfatterens æstetiske præferencer end en bog om et bestemt og vigtigt aspekt af lydfilmen. Og en guide, som bogen hævdes at være, er den bestemt ikke!

Dermed ikke være sagt, at bogens beskrivelser af de 100 films lydside er konsekvent dårlige. Man skal bare være forberedt på at møde en meget subjektiv opfattelse af lydeffekter, dialog og filmmusik; en opfattelse, som man ikke nødvendigvis er enig med forfatteren i, og som måske desuden tillægger lydsiden en lidt for stor betydning. Til gengæld kan denne opfattelse anspore eller måske endog provokere til at gense de udvalgte film og være mere opmærksom på lydsidens indflydelse på vores forståelse af billederne. Når Brophy er allerbedst bliver selv hans pseudo-poetiske skrivemåde nærmest transparent, og det er i de tilfælde, han virkelig rammer hovedet på sømmet: i de bedste af sine essays, om f.eks. *The Birds* eller *Blade Runner*, formår han at sætte ord på nogle af de elementer, som er sværest at omsætte fra intuitiv forståelse via bevidst forståelse til sprog. Det gælder de oscillerende, audiovisuelle panoramaer i *Blade Runner* lige så vel som det gælder de faretruende perioder af stilhed i *The Birds*. Heri ligger fra undertegnede side også en klar erkendelse af, at det kan være svært at skrive om lyd, men jeg mener stadig ikke, det er en undskyldning for forfatterens generelle indgangsvinkel til det at skrive om lyd. De samme erkendelser kan godt omsættes til ord med anvendelse af et mere traditionelt fagsprog. Det er uden tvivl svært, men den ekstra indsats det ville kræve, ville i sidste ende gøre bogen og dens pointer langt mere brugbare.

Med hensyn til bogens præsentation af de 100 film kunne man have ønsket at filmene kom i kronologisk og ikke alfabetisk rækkefølge. Det virker måske som en mindre anke, men faktisk er den alfabetiske præsentation ret betydningsfuld, idet den trækker hver enkelt film ud af den tidsmæssige kontekst. Man går således fra *Lost Highway* (1997) direkte videre til *M* (1931) og derfra til *Magnolia* (1999). Hvis Brophys mission havde været at vise, at filmlyd har umiskendelige fællestræk på tværs af tiden/historien, var det meningsgivende at fravælge en

kronologisk opstilling til fordel for en alfabetisk eller måske en rent tilfældig. Man kan naturligvis argumentere for, at Brophys opfattelse af film som "en spatio-temporal" begivenhed gør det meningsfyldt at separere filmene fra hinanden kronologisk, netop for at undgå ethvert forsøg på en klassisk udviklingsanalyse, men Brophy er ikke ahistorisk i den forstand: tværtimod anerkender han i afsnittet "The rise of electricity" (s. 10), at udviklingen indenfor lyd og instrumentering har indflydelse på filmlyden. Derfor virker den alfabetiske opstilling af filmene lige så tilfældig som udvalget af film.

I hver enkelt beskrivelse varierer det kraftigt hvilke aspekter af lydsiden Brophy fokuserer på. I *American Grafitti* (1973) er det de diegetiske rocksange, der udgør et væsentligt aspekt af filmens lydspor, i *Apocalypse Now* (1979) er det den samlede lydside, der fokuseres på. I *Planet of the Apes* (1968) er det udelukkende filmmusikken, der diskuteres. Og i *The Straight Story* (1999) er det lydstyrke og den bevidste anvendelse af såkaldt "pink noise". Det varierende fokus gør, at bogen aldrig bliver kedelig at læse, men kvaliteten er stærkt svingende, især hvis man er skeptisk overfor Brophys "blindskrift for døve". Beskrivelserne går fra at være altfavnenede til at være ekstremt fokuserede på detaljer, og det er en vekslen, der giver bogen en skizofren kvalitet, som gør den uegnet til at blive læst fra ende til anden. Især fordi den principielt set ikke forsøger at oplyse, idet beskrivelserne, som nævnt, mest af alt er et vejkort til forfatterens egen smag.

100 Modern Soundtracks er en bog, der har alvorlige problemer med at definere hvad den vil. Som en analytisk guide til de 100 film fejler den, og som kvalitativ tolkning varierer den for meget i sit fokus til, at den er praktisk anvendelig. Det betyder, at der er et par håndfulde af bogens beskrivelser, der er helt eminente og som aktivt kan bidrage til at øge læserens nydelse og forståelse af bestemte films lyd- og billedside. Hovedparten af beskrivelserne er imidlertid så personlige, at man som læser måske ofte føler sig for provokeret af Brophys opfattelse til at man får lyst til at se eller gense bestemte film, men omvendt er det ikke den følelse, man ønsker at få, når man læser det, der skulle være en "guide". Dermed ender Brophys "blindskrift" med at give bagslag, og hans ønske om at give filmlyden mere mening ved at undgå en mere klassisk strukturel analyse til fordel for "flow", ender for de fleste af filmenes vedkommende med at slå fejl.

Det er ærgerligt, for ud over at Brophy tydeligvis ved, hvad han taler om, udviser han også en entusiasme, der er smittende. Og hvis bogen havde været lidt mere analyse og lidt mindre sprogligt og stilmæssigt ufokuseret, kunne den være blevet virkelig god. Som den fremstår nu, er bogen for kvalitativt svingende til, at den med tiden vil være andet end et kuriosum.

Faktaboks

Philip Brophy: *100 Modern Soundtracks* (BFI Screen Guides), London 2004 (262 sider).

Kan bestilles på [Det Britiske Filminstituts website](#).

Paperback: £13.99 (cirka 150 DKK). ISBN: 1 84457 014 2.

Hardback: £40 (cirka 425 DKK). ISBN: 1 84457 013 4.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

There's no time like *Playtime*

DVD-anmeldelse af Jacques Tatis *Playtime* fra 1967.

Af [PIA STRANDBYGAARD FRANDBSEN](#)

"Playtime vil altid være min sidste film," udtalte Tati efter premieren på filmen, der havde været tre år undervejs og kostet ham en formue.

Filmen floppede i biograferne, og de amerikanske distributører sprang fra. Specta Film, Tatis filmselskab, gik konkurs, og Tati mistede ikke blot hus og hjem, men tillige rettighederne til alle sine film.

*Knap 40 år efter den katastrofale premiere, har *Playtime* for længst opnået den anerkendelse, den burde være blevet tildelt fra starten.*

Filmen står i dag ikke blot som et hovedværk i Tatis beskedne produktion, men som en filmhistorisk milepæl, der udfordrede måden at se og tænke film på.

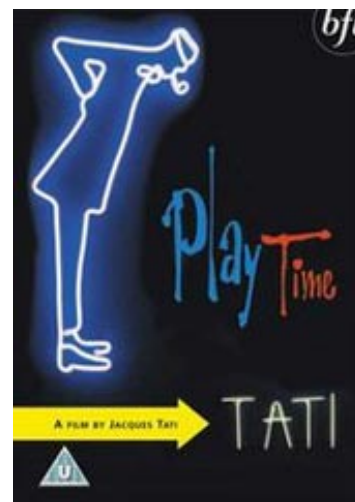
Jacques Tati havde en drøm: drømmen om den perfekte film. En demokratisk film, hvor ingen figurer var vigtigere end andre, en film uden stjerner og uden manipulerende redigering fra instruktørens side, en uhierarkisk film bestående af en serie visuelle situationer, som publikum selv skulle gå på opdagelse i. Efter de to succesfilm, komedierne *Les Vacances de M. Hulot* (1953) og *Mon Oncle* (1958), satte han alt ind på at realisere denne vision i sin tredje spillefilm. Resultatet blev en usædvanlig og for datiden meget moderne film; en film bestående udelukkende af lange indstillinger med stor dybdeskarphed, med mindst ti personer og næsten lige så mange handlinger i billedet på samme tid; en film stort set uden dialog, hvor billede, lydside, décor og mise-en-scene spiller den absolutte hovedrolle.

Playtime er mere end blot en komedie. Filmen er i sandhed en hybrid; på den ene side et satirisk lystspil fuld af gags og falden-på-halen-komik, på den anden et stiliseret kunstværk, grænsende til det abstrakte. Den amerikanske filmkritiker, Jonathan Rosenbaum, har kaldt *Playtime* 'en geometrisk vaudeville' - en særdeles passende betegnelse både hvad angår filmens muntre grundstemning samt den præcision og strengthed, der gennemsyrrer hver eneste scene ned til allermindste detalje.

Historien

En gruppe kvindelige, amerikanske turister besøger Paris. Fra lufthavnen i Orly fragtes de med bus ind til byen, hvor de præsenteres for den moderne, internationale metropol. Én af kvinderne, Barbara, er imidlertid på jagt efter det gamle, autentiske Paris, som imidlertid kun er til stede som antydninger, glimt og spejlinger; de arketyperiske parisiske bygningsværker, Eiffeltårnet og Triumfbuen, optræder kun som refleksioner i glasdøre og vinduer, som en slags moderne fata morgana, flygtige og umulige at fastholde.

Samtidig med de amerikanske turister ankommer Monsieur Hulot, Tatis sympatiske, men notorisk uheldige alter ego, til Paris for at træffe en vis Monsieur Giffard. Dette viser sig at være forbundet med store vanskeligheder. I den enorme, ultra-moderne, glasbeklædte kontorbygning havner Hulot, efter kort at have hilst på Giffard, ved en fejl i en elevator, som transporterer ham et helt andet sted hen. I sin desperate forfølgelse af Giffard forvilder Hulot sig ind i en anden, lige



Playtime (Jacques Tati, 1967) - 125 min. The British Film Institute 2004.



Barbara foran glasdøren ind til udstillingsbygningen. Eiffeltårnet reflekteres i glasset som et glimt af det 'autentiske' Paris. Jokes omkring glas er et andet hovedmotiv i *Playtime*.

så forvirrende glasbygning, som huser en udstilling af tidens nyeste brugsgenstande som f.eks. den græsk-inspirerede søjle-affaldsspand og den lydløse dør. - "It's so modern!" udbryder de amerikanske kvinder begejstret, da de samme sted præsenteres for 'the view-ty glasses'- makeup-brillen med opklappelige glas, og den elektroniske kost med påmonterede lygter. Hulot og de amerikanske kvinders veje krydser hinanden i udstillingsbygningen, og det lykkes efter nogen tid Hulot at finde Giffard igen. Ud på aftenen mødes alle i den nyåbnede, mondæne restaurant, *the Royal Garden*, hvor stemningen bliver stadig mere løssluppet i takt med, at restaurantens interiør falder fra hinanden. Efter et kaotisk crescendo, hvor loftet falder ned om ørerne på gæsterne, godt hjulpet af Hulot og akkompagneret af hidsige jazzrytmer, finder folk sammen i spontant samvær omkring gamle, franske viser. Om morgenen køber Hulot en afskeds gave til Barbara, før hun sammen med de andre turister på ny begiver sig mod lufthavnen. Afslutningssekvensen kulminerer i en tivoliagtig scene, hvor trafikken forvandles til en enorm karrusel, en farvestrålende 'merry-go-round', ledsaget af munter cirkusmusik.

Modernitet og mise-en-scene

På trods af dette overordnede 'plot' er *Playtime* på mange måder en abstrakt film motiveret af ønsket om at lade betydningerne strømme umedieret og direkte fra filmens visuelle materiale. Tati betragtede selv *Playtime* som en film om "straight lines gradually becoming curves." Et tema, der allerede slås an i filmens første scene fra lufthavnen.

I en gang bag en glasrude, der fordobler billedet på mærkværdig vis, kommer to nonner gående side om side. De drejer skarpt til venstre og kommer ind i ankomsthallen, hvor de med taktfaste skridt fortsætter ligeud, drejer skarpt til højre og forsvinder bag en væg. Deres hovedbeklædning vipper lystigt i takt med de målrettede skridt, som et par malplacerede havmåger, og som et glimt af noget fundamentalt komisk. Deres hviskende samtale lyder overdrevet hvislende som et par susende vinger, ligesom lyden fra deres skridt er meget markant.

Et ægtepar sidder og taler sammen i forgrunden. I midterplanet skramler en lidt fortabt, tyk mand i blå uniform med sin fejebakke, idet han uden held leder efter noget at feje op, og i baggrunden i den fjerne ende af rummet står tre ubevægelige stewardesser foran et stort vinduesparti. Rummet gennemkrydses af stadig flere mennesker, som alle følger arkitekturens rette linier, og ankomsthallen fyldes langsomt af den gennemtrængende lyd af fodtrin i forskellige tempi og brudstykker af samtaler. Billedplanet er dybt og alt står skarpt. Der er ingen nærbilleder, som fortæller os, hvad vi skal fokusere på. I stedet er der en mangfoldighed af mennesker, handlinger, lyde og begivenheder i et rigt, detaljeret billede, som vi kan gå på opdagelse i efter forgodtbefindende.

Ankomsthallen er klinisk ren og meget moderne med skinnende blanke gulve og enkle, funktionalistiske møbler. Glas, stål og plastic er de dominerende materialer. Her inddeler den funktionelle arkitektur rummet i geometriske sektioner og lige linier, som ikke blot dikterer folks måde at gå, stå og agere på, men også skærper rummet akustisk, så lydene bliver særdeles påtrængende. Folk bevæger sig med effektive, klaprende fodtrin på komisk vis i lige linier fra ét punkt til et andet, aldrig i cirkler eller kurver.



Scenen er paradigmatisk for filmens første halvdel, som introducerer os for en moderne verden i stål og glas, hvor alt er rent og skinnende, funktionelt, retlinet og rensset for enhver uregelmæssighed, og hvor det ikke skorter på den slags teknologiske indretninger, automatiserede dimser og high tech-dippedutter, som uden tvivl har virket meget moderne i 1960'erne, men som forekommer håbløst forældede for et publikum anno 2004. Det er et univers, som består af imponerende moderne bygninger med anonyme facader, der intet afslører om den indvendige funktion, og af stiliserede interiørs med uniforme kontorlandskaber, upersonlige venterum og alenlange, sterile gange. En parodi på tidens funktionelle, modernistiske arkitektur, som hyldede det internationale, det enkle og det retlinede, men som i *Playtime* udstiller som anonym og fremmedgørende.

Omgivelsernes konformitet afspejles i filmens stiliserede formsprog og farveskalaen, som konsekvent er holdt i nuancer af gråt og blå. De ganske få steder, farven rød optræder, fungerer den som en stærk visuel effekt, som i scenen i begyndelsen af filmen, hvor portneren ikke kan finde ud af at betjene et avanceret samtaleanlæg, der giver sig til at blinke hidsigt rødt, fordi staklen har gjort Gud må vide hvad forkert.

Monsieur Hulot

Ind i denne uniforme verden af glas og effektivitet træder den sympatiske Hulot, upåvirket og nysgerrig som et lille barn. Som filmhistorikeren, Philip Kemp, bemærker på kommentatorsportet, er vi ikke et øjeblik i tvivl om, at ræven er lukket ind i hønsehuset fra det øjeblik, Hulot entrér scenen. Det kan kun gå galt! Hulot passer ligesom ikke rigtigt ind. Han taber sin paraply på gulvet i lufthavnen med et brag; han kan ikke finde vej mellem de parkerede biler; han glider på den hypermoderne lejligheds spejlblanke gulv; han slår hovedet ind i restaurantens glasdør, så den splintres i tusind stykker og han river loftsgitteret over dansegulvet ned i den klimaktiske scene i *the Royal Garden* - alt sammen ganske utilsigtet.

Hulot er den nødvendige elefant i glasbutikken. Han repræsenterer det individuelle, det personlige og det uforudsigelige - kort sagt: den menneskelige dimension og alt dét, der er naturligt og umuligt at kontrollere. Alligevel er han ikke nogen helt almindelig protagonist, ikke blot fordi flere begivenheder finder sted uden hans deltagelse, eller fordi der optræder adskillige Hulot-look alike i filmen, men fordi han på mange måder fungerer som et komisk element i det Tati'ske univers på linie med filmens décor og genstandene omkring ham.

Den første scene, der beskriver Hulots karakter, er en scene i begyndelsen af filmen, hvor han netop er ankommet til kontorbygningen for at træffe M. Giffard. Han er blevet henvist til at vente i et sterilt rum med glasvægge. Som en guldfish i et akvarium kan han ses fra gaden af de forbipasserende, derimod kan lydene fra gaden ikke høres indenfor i det sterile, lufttomme rum, som udover Hulot kun indeholder et lavt bord, en række store fotografiske portrætter og nogle modernistiske hvilestole a la Le Corbusier - og så en række højst interessante lyde! Stilheden i rummet brummer elektrisk som et lysstofrør, glasdøren lukker sig med en markant, dump lyd, Hulots gummisåler lyder som ... nå ja ... gummisåler på glat gulv, og så er de komiske lyde fra stolens plasticbetrukne puder, når Hulot sætter sig og rejser sig: whoooosh - puff.



Hulot venter på at hilse på M. Giffard, som nærmer sig ad en uendelig lang gang. Det føles som evigheder, før han når frem. Da det sker, har vi kunnet høre hans hurtige fodtrin nærme sig meget længe. Stor humor med enkle midler.



Det labyrintiske kontorlandskab, hvor Hulot forsøger at lokalisere Giffard, demonstrerer med al tydelighed det moderne livs paradoks. Fremfor at skabe overskuelighed og effektivitet, får de uniforme, systematiserede miljøer den stik modsatte virkning i en verden af spejlinger og glas, hvor alt ligner hinanden og intet er, hvad det ser ud til. Et grundtema gennem hele filmen og et eksempel på Tatis originale mise-en-scene og hans visuelle ironi.



Scenen når sit komiske klimaks, da en forretningsmand kommer ind i rummet og sætter sig for at underskrive et dokument. - En ganske almindelig handling, som imidlertid udføres med en rytmisk præcision, der forvandler ham til en effektiv, men temmelig komisk menneskemaskine og situationen til en grinagtig moderne koreografi, som inkluderer en næsespray. Vi kan blot se til med samme ugenerte forundring og fascination som Hulot.

Kurvens sejr over linien

Som filmen skrider frem, begynder der at optræde kurver på de lige linier. Handlingen i filmens anden halvdel er henlagt til restauranten, *the Royal Garden*, et yderst mondænt etablissement, som netop har åbnet for publikum uden dog af den grund at være hverken helt eller halvt færdigt. I køkkenet, bag spiserummets fornemme vægge og bandets lækre cha cha cha-rytmer, hersker det absolutte kaos. Her huserer tømrere og elektrikere, alt imens kokke og tjenerne forsøger at udføre deres arbejde. Arkitekten bag stedet løber forvildet rundt med papirruller og tegninger under armen.

Efter at Hulot ved et uheld har smadret glasdøren til restauranten begynder det at myldre ind med alle mulige slags mennesker, og kaos trænger gradvist ind i restaurantens centrale spiserum. I takt med den stadig mere løsslupne stemning på restauranten bliver bevægelserne på dansegulvet vildere og vildere. Gæsternes glatte, kontrollerede overflader krakelerer, mens arkitekturen bogstaveligt talt dekonstrueres. Stedet forvandles langsomt men uafvendeligt til et karnevalesk kaos, som til sidst lader titlens lovede afslappede, uformelle rum træde frem. Vi er med andre ord nået fra 'Work Time' til 'Play Time'. En pointe, der understreges eftertrykkeligt af afslutningsscenen, hvor trafikken koncentriske karruselbevægelse endegyldigt opluger det rigide, geometriske bevægelsesmønster, som dominerede filmens første halvdel.

Lyd og billede

Som scenen med Hulot i venteværelset illustrerer, består *Playtime* af en række opfindsomme, nøje koreograferede og meget underholdende visuelle gags, som i høj grad er båret af lydeffekter. Dialog er ganske overflødig, alt fortælles gennem lyde, mimik, koreografi, rytme og i kraft af selve den visuelle situation. Som man ikke kan undgå at bemærke fra filmens første indstilling, spiller lyden, og især lydeffekterne, nøjagtig lige så stor en rolle som billedsiden.

Filmene blev oprindeligt optaget og vist på 70 mm, som ikke blot giver en fantastisk billedkvalitet, men som også på produktionstidspunktet blev betragtet som det bedste format til at præsentere lyd med en tilsvarende detaljerigdom, som ingen kan overhøre. *Playtime* er om noget fuld af overdrevne og underlige lyde, klaprende, slæbende, insisterende fodtrin, døre, der lukkes vacuumagtigt, rungende højtalerstemmer, elektriske brummelyde, mekaniske lyde, blib-blob-lyde, mærkværdige puf-lyde, bump-lyde, muzak, jazz og uforståelig snik-snak.

Filmens visuelle og auditive situationer er sjældent direkte handlingsmæssigt motiverede, men eksisterer for sig selv. Tilsammen udgør den uendelige række af komiske situationer, gags og hændelser en charmerende og humoristisk parodi på det moderne samfund, som ligger lige langt fra den løftede pegefingers pædagogik som den klassiske Hollywoodfilms konventionelle fortælleskema. *Playtime* er et sandt overflødhedshorn af opfindsomme detaljer, jokes og lyde. Hver indstilling er en show case af simultane hændelser, der udfolder sig på flere niveauer i billedet, ligesom hvert nyt gennemsyn af filmen afslører nye visuelle gags og spidsfindigheder

Ekstramaterialet

En genvej til nogle af de pointer og jokes, man typisk overser ved første og måske også andet gennemsyn af *Playtime* er ekstramaterialet. Her er der adskillige muligheder for at komme med 'bag om filmen' og for at få indblik i nogle af de tricks og finter, Tati opfandt og flittigt benyttede sig af for at opnå præcis de ønskede effekter. Særligt Philip Kemps



Monsieur Hulot i kontorbygningens glasindfattede venteværelse. Et eksempel på den særlige Tatiske humor, der gennemsyrrer hele filmen og som retter en særdeles underholdende kritik mod det moderne samfund ved hjælp af simple, visuelle og auditive effekter samt et skarpt blik for situationens ironi.



The Royal Garden, hvor filmens anden halvdel foregår. Arkitekturen dekonstrueres i takt med, at den løsslupne atmosfære tager over.



Afslutningssekvensens *grand finale*; trafikken, der forvandles til en gigantisk, farvestrålende karrusel. Kurvens absolutte sejr over linien.



Et eksempel på én af de visuelle jokes, *Playtime* er fuld af: En tjener på *The Royal Garden* skænker champagne op til de amerikanske turister på en måde, så det ser ud, som om han vander blomsterne i deres hatte.

kommentatorspor skal fremhæves. Udover at forsyne os med interessante faktuelle oplysninger omkring *Playtime*'s tilblivelse, fremfører Kemp adskillige indsigtsfulde analytiske pointer, som på fornemmeste vis bidrager til forståelsen af filmen. Et kapitel for sig er konstruktionen af filmens enorme set, kaldet 'Tativille'. Den historie fortælles i den korte dokumentar, *Au-delà de Playtime*, som giver os et fascinerende glimt af projektets omfang. Tativille blev opført uden for Paris udelukkende til indspilningen af *Playtime* og bestod bl.a. af en række mobile 15 m høje konstruktioner med fotografiske billeder af moderne facader i stål og glas, optaget i Orly og forstørret til 'life size'. Det var en genial, men afsindig dyr måde at opnå fuldstændig kontrol over alle visuelle effekter, inklusive refleksioner. Et trick, som Tati genbrugte flittigt i forbindelse med de mange statister, der ofte optræder som todimensionelle papfigurer i de detaljerige long takes. En anden interessant beretning er Sylvette Baudrots, scriptgirl på *Playtime*. Hun beskriver Jacques Tati som en fantastisk skuespiller og komiker, men også som notorisk perfektionist og en ambitiøs og kompromisløs instruktør. Hun er fuld af anekdoter om filmen og kan berette mangt og meget om Tati. Bl.a. fortæller hun, at han ønskede at benytte non-professionelle aktører i filmen. Hvis de kvindelige amerikanske turister derfor forekommer en kende for autentiske, er det fordi, de er det; alle de amerikanske kvinder var ægte 'house wives', gift med soldater fra en nærliggende NATO-base, da de blev tilbudt at spille med i filmen.

Det biografiske materiale giver et godt indblik i Tatis personlige baggrund. Interessant er det for eksempel, at Tati før sin karriere inden for filmen havde begejstret publikum i de franske 'music halls' og cabaret'er med eminente imitationer af sportsbegivenheder og sportsudøvere. Noget, han må siges at have taget med sig over i filmen og ikke mindst brugte i den figur, han først og fremmest blev elsket for på lærredet: den komiske M. Hulot, som altid blev formidabelt spillet af Tati selv med stor humor, varme og sans for detaljen, altid med en pibe i munden, iført et par alt for korte bukser og genkendelig på lang afstand på grund af sin mærkværdig gangart.

Playtime er simpelthen udtømmelig og intet mindre end et visuelt og auditivt mesterværk. At den kostede Tati og hans medarbejdere blod, sved og tårer kan ikke mærkes på det færdige resultat. På trods af det kritiske indhold forbliver stemningen gennem hele filmen legende let, munter og optimistisk som de hvide lammeskyer, der driver dovent hen over en lyseblå himmel i filmens begyndelse.

Jonathan Rosenbaum bemærkede i 1973, at det er umuligt at opfatte *Playtime*'s fulde kompleksitet eller den radikale ændring af filmsproget, filmen lægger op til ved ét gennemsyn. Han citerer sin kollega, filmteoretikeren, Noël Burch, der udtalte følgende om filmen: "*Playtime* is the first in the history of cinema, that must be seen not only several different times, but from several different distances."

DVD-versionen efterlader ingen tvivl: *Playtime* leverer stadig varen; en visuelt imponerende og meget underholdende satire over det moderne samfund ud fra devisen; det sku' være så godt og så er det faktisk skidt. Der er kun ét tilbage at sige: play it again!

Faktaboks

Playtime - Jacques Tati 1967 – 125 min. The British Film Institute 2004.

Ekstramateriale:

- Kommentatorspor til *Playtime* af filmhistoriker, Philip Kemp
- *Au-delà de Playtime* - kort dokumentar med kommentarer skrevet af Stéphane Goudet
- *Notes de tournage* - script girl, Sylvette Baudrot, om Tati og *Playtime*
- Instruktørbiografi
- Biografisk kortfilm om Tati
- Originale trailers for *Play Time*, *Mon Oncle* og *Les Vacances de M. Hulot*

Tati filmografi:

- *L'Ecole des facteurs* (1947)
- *Jour de fête* (1949)
- *Les Vacances de M. Hulot* (1953)
- *Mon Oncle* (1958)
- *PlayTime* (1967)
- *Trafic* (1971)
- *Parade* (1974)

Litteratur:

- "Tati's Democracy". Interview og introduktion af Jonathan Rosenbaum IN *Film Comment* 37, maj 1973.
- "Play Time: Comedy on the Edge of Perception" af Kristin Thompson IN *Breaking the Glass Armor* (Kristin Thompson). 1988.
- "Waiting for Hulot" af Anthony Lane. Boganmeldelse af David Bellos' bog, *Jacques Tati: His Life and Art*, IN *The New Yorker*, 13. november, 2000.

Se også: www.tativille.com



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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



■ 16:9, november 2004, 2. årgang, nummer 9

10

16:9 in English: Bordwell on Bordwell: Part III - Writing On Film Style

By [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

This is the third installment of Jakob Isak Nielsen's interview with David Bordwell. Part II of the interview concluded with a discussion of Bordwell's views on transcultural functions of style. Part III picks up the thread, yet changes the perspective somewhat by moving on to a discussion of how Bordwell himself writes about film style and how he encourages others to do so. [Click here](#) to read Part I of the interview. [Click here](#) to read Part II.

Both in On the History of Film Style and your new book you anticipate one of the objections that have been raised about your inquiry into style. Namely, that it is trite and hollow formalism that remains agnostic about ideological or political content and ties to the culture at large. By limiting your focus to the denotative functions of style, some would say that you have made it even harder for your approach to yield interesting results. But one of the main tasks that you have taken upon yourself is to prove that a poetics of cinema need not be trite and hollow. Most will agree that you have succeeded but it is also clear that you are encouraging others to join you in the endeavor. It seems to me that you have chosen one of two strategies in buffing up your claims and analyses:*

A) You have tackled stylistically idiosyncratic directors: Dreyer, Ozu, Feuillade, Mizoguchi, Hou, Angelopoulos and most recently Hal Hartley.

B) You have built up claims about the stylistic norms – often transcultural norms - of a large group of films: Japanese cinema, Chinese cinema, Hong Kong cinema, an international tradition of depth staging from 1908-20, contemporary Hollywood and classical Hollywood cinema for instance.

Naturally, others could follow in your footsteps and fill out the gaps within these two categories but what other types of inquiry could be well suited for the poetics approach?

Let me just back up first. I wouldn't say that I was only concerned with the denotative functions of style. Again it is a matter of seeing how much I can squeeze out of a single concept. I'm interested in the expressive functions, I'm interested in the decorative functions and so on but I would distinguish between projects which are trying to trace particular techniques or stylistic devices across history from projects that are interested in other kinds of units like, say, the work of a single director. I think there is a great deal of work to be done at that second level.

I also think there is a great deal of work to be done studying particular directors. None of my books on stylistics or poetics in general have really plumbed the depths of what particular directors do. I have written



David Bordwell.

* *Figures Traced in Light*, forthcoming from The University of California Press. You can pre-order the book [here](#).

books on particular directors and there I try to be as comprehensive as I can but when I write about, say, depth in cinema or ensemble staging in this new book, I am only talking about a rather narrow part of each director's oeuvre. I don't claim to have a definitive take on Feuillade or Mizoguchi or Hou or Angelopoulos. I'm just interested in how they relate – on this dimension – to a tradition. There are so many filmmakers that you could do very interesting studies of within this perspective of poetics. How do they use certain kinds of historical material in their films, how do they bring the thematics of their cultural inputs into the film? How do the films participate in wider patterns of comprehension? How are Iranian films - say Kiarostami films - taken up by certain reading communities? I think there is a huge amount of work to be done at the level of individual directors.

I also think – to go back to the earlier point about certain stylistic choices – that ... what I've tried to do in a very gross way is to map a menu of options that seem to be existing in, say, classical Hollywood cinema at a certain point, Japanese cinema at a certain point. Those of course demand more refinement. They are just approximations. So I think particular devices could be studied more thoroughly. We still lack a comprehensive account of color in film, we lack a comprehensive account of camera movement, we lack a comprehensive account of many, many aspects of sound. I have put these particular stylistic devices into an ensemble and said: "well, you can do this and you can do that, and when you do this maybe that follows." But we don't have a really solid history of most cinematic figures. We don't even have a study of the history of lighting, something that is so essential to all films – or even a portion of that history, say, lighting in the classical Hollywood cinema or the 30s even. If you actually go on a set, a lot of the time is spent on lighting. It is certainly one of the hardest things for young filmmakers to learn and I think most people in film studies are really quite ignorant of the history of lighting and of the particular practices that filmmakers use in lighting. So there is a huge amount of work to be done on these particular technologies or these particular techniques.

Again, it would be wonderful if they could be comparative in terms of periods; of how lighting changes between the 20s and the 30s in American studios; or across different cultures: how German lighting was different from American lighting in the 1920s or how widescreen cinema varies its use in Japan as opposed to the United States. If you look at the 1950s, Japanese cinema is using the widescreen in ways that no one ever thought of using it in the 1950s in Hollywood. You look at films by Kurosawa like *Hidden Fortress* and you wonder "how is it possible for them to get this shot? This couldn't have been done in Hollywood. What lenses are they using? How are they able to do this?" I don't have an answer to those questions but it's clear if you just look at these films that there is an enormous amount of innovation going on at the level of composition in the widescreen in Japan and I presume in other cultures as well. So we're actually just beginning. There is an enormous amount of work to be done. Now, there is a lot of value in having someone like Barry Salt* combing through the literature, watching as many films as he can and coming up with or starting to observe some patterns. Still, this work isn't informed by a central question. It isn't informed by a research question, it is a compendium or compilation of information and with some of the information we don't know where it comes from. It's useful but I think now is the time for people to ask more focused and precise research questions and then use those kinds of resources to explore them. I've always been a purist about watching films on film and so forth but now with DVD it is a quantum jump above videotape. It is a huge change because now many films that I couldn't study...

Widescreen films ...

Particularly widescreen films, particularly color films. It would be completely different now to write a book like *The Classical Hollywood Cinema*. It would be at once easier and more difficult. It would be easier because a great many of these films are now available in one video format or another. It would be more difficult, I think, because you would

* See for instance *Film Style and Technology: History and Analysis*, 2nd edition (London: Starword, 1992). For a recent article, see "The Shape of 1999" in *New Review of Film and Television Studies* (vol. 2, no. 1, May 2004).

be constantly feeling that you would need to see everything [laughs]. "Well, my sample is quite limited. Maybe I should sit down and watch all these films on Turner Classic Movies for the next two months?" It would be an abyss. When we all wrote books before the Internet, it was useful to have limited information. Now we have too much information so we can't write [laughs]. All these things were squirreled away at archives or were just never available. You never had access to people who knew lots and lots of things but now you put something on the Internet and twelve experts will respond. It's much more exciting and more interesting and now is a good time to launch this kind of project because more and more material is becoming available and we can do more fine-grained research. I guess what I'm saying is that I don't regard those strategies that you sketched as foreclosing research. I think it is really an attempt to open some doors for others to see that there is a huge amount of material out there if we ask these kinds of questions.

Behind your question earlier though was the idea of postponing the ideological or political dimension of the films. My feeling is that research proceeds from many motives and there is nothing wrong with partisan scholarship. It's fine if people want to produce an ideological critique of cinema or aspects of cinema. My only concern is that it be scholarship and that it follow principles of rational empirical inquiry. To me, producing another ideological reading of a single film in terms of the cold war or in terms of a *Zeitgeist* or so forth is just not something I want to pursue because, frankly, I think we know how to produce ideological readings of films. Some people do it well, some do it less well but we don't know a lot about a huge number of other things. And since I regard scholarship as the production of knowledge I think those should also be pursued instead.

In your work – even on individual film directors and even on individual films - you bring in a larger stylistic paradigm instead of, say, an ideological framework. Even when you write on Feuillade or Hal Hartley your analyses are more or less directly set up against a broader paradigm of filmmaking.

Yes, but I do think that stylistics and more broadly poetics have always been comparative. First of all, if you think back to literary stylisticians like Leo Spitzer or Roman Jakobson, they are always looking at a particular stylistic choice, seeing it as an option – what could've been done but wasn't done. But when you start to imagine those virtual alternatives, you start to conjure up a different sort of poem, a different sort of artistic project. And I think that one of the advantages of historical poetics in the literary field – or in musicology, or art history – is that they had a very firm documentary base. They understood what works had influenced other works - what works were present in the consciousness of writers – so that writers themselves often are seen as writing with or against or both with and against a tradition.

A presupposition of a lot of poetics is that writers work in a kind of milieu where they are responding to other writers either by influence or rejection or by modification. Now there is one form of poetics – this is a good example of talking about diversity within this framework - that is very object-centered and I would say the later Jakobson is an example of this. The later Jakobson looks at the poem and the relevant comparison class is the grammar of the language and not what the poet's tradition was or what the poet's own milieu was or anything like that but rather: "Given the grammatical structure here, what are the semantic differences in these choices?" The relevant comparison class then becomes the syntax of the language. Whereas if you take the Russian formalists of the 1920s, when they made a stylistic or formal analysis they were always concerned with... "well, within this tradition in which the poet was writing, what were the preferred alternatives, what were the norms?" Now Jakobson of course comes out of that formalist Russian - or Slavic – tradition and he went much more toward what I would call structuralist poetics. But in his early days, he too was interested in those kinds of comparison classes. His essay on the Dominant comes out of this concern for structure of the work as inheriting patterns of composition from other traditions. I think there are

"Ideology doesn't turn on the camera!" David Bordwell

different ways to go on this but I do think that poetics in general - and stylistics in particular - tend to be very comparative. And a historical poetics tries to find plausible and pertinent comparison classes for the work of art at hand.

If I know that Hartley has seen films by Godard and Antonioni and in some sense sees his work as related to those traditions – either by extension or revision – then I’m going to look at Antonioni and Godard as possibly having affinities with Hartley. In the case of the piece on Hartley that you’re mentioning,* I saw those even not knowing that. I saw the first Hartley films and went “Oh, this is like late Godard.” And then when I saw certain scenes I thought there could be something related to Antonioni. So I asked him [laughs] – fortunately he was alive [laughs] – and he said “Yes.” Even if it turned out that there was no influence, it’s useful heuristically or pedagogically to point these out. Even if he wasn’t influenced by Antonioni, we see here two ways of handling dramatic space and actors moving through a dramatic space. Those two options are creative choices – maybe even subconscious choices - made on the part of the filmmaker. I guess there are two advantages of comparison. One is that it could actually be an historically appropriate comparison and the second is that even if it turns out to be far-fetched, at least it has a pedagogical or discovery value. It can be illuminating: “Oh, I never noticed that about Antonioni before, about how his characters really don’t ever look at each other – except at certain key moments.” It just funds your greater appreciation of the film.

This also tends to set the poetics approach apart from the hermeneutic approach. At least I assume that one of the reasons why many scholars or critics have favored the expressive and symbolic functions of film style (and implicit and symptomatic meanings) is that it can enrich - or in some scholars’ view mystify - the interpretation of individual films. For most scholars it would take years and years to build up a conception of the stylistic paradigm within which a film is made. So working within the hermeneutic tradition it would be more likely that you take a single film and then build upon that.

I think that’s right. At lot depends on what your questions are. For practical criticism I think interpretation is indispensable. I think if you are going to talk of a particular film or filmmaker, you want to know that work as intimately as possible. You want to absorb that work as fully as you can to remain alive to all its possibilities and I think you have to be interpretive as well as analytical. If you want to know certain aspects of the work better, I think the poetics approach is more suitable.

I wouldn’t say that poetics is harder but it *does* require more in-depth research. One of the advantages of the hermeneutic approach is that it allows you to read broadly and generally about certain interpretive strategies and then you can pretty much apply them with refinements and adjustments to particular films. I know that sounds like a terribly mechanistic way of doing it but I think that much interpretation is mechanistic in just this way. One of the reasons that I think fewer scholars pick up the poetics perspective and try to develop it is because it seems focused on minutia or triviality. It inquires into highly esoteric issues and I have to say it parallels the standing of stylistics and poetics in literary studies.

In literary studies you don’t get any mileage or traction for being a stylistician [laughs]. You have to be an interpreter. You have to be a Frederic Jameson; you have to be an Edward Said; you have to be a Gayatri Spivak. You have to be a hermeneut. That’s just the way that community organizes itself and the contrast, I suppose, would be art history or musicology where the hermeneutic turn has come much later.

I would like for us to discuss how your conception of a poetics of cinema hooks up with your views on interpretation and meaning as set forth in your 1989-book Making Meaning. In that book you delineate four different types of meaning: referential meaning, explicit meaning, implicit meaning and symptomatic meaning. You argue that the making

* The essay on Hartley is published in Danish in [16:9, # 7](#). Not yet published in English.

of implicit and symptomatic meanings is an act of interpretation whereas the making of referential and explicit meaning is an act of analysis.

Yes, or comprehension. The uptake of them is comprehension but for film analysis, I think we start with those two, yes.

Can we hook this up to your inquiry into matters of style?

Yes, I think so. What a lot of stylistics in the hermeneutic tradition turns out to be about is looking for implicit and symptomatic meanings. When trying to attach symbolic meanings to certain configurations of shots or certain images or materials *in* the shots, we'll either say "well, implicit meaning is in some sense volitional." We postulate that the filmmaker is voluntarily creating this meaning for us. Or it's symptomatic in that it may be involuntary but nevertheless tells us something about this filmmaker or the social milieu or the broader worldview that the filmmaker subscribes to. To my way of thinking, the hermeneutic tradition is very much about looking for the symbolic dimension of style and about reading that symbolic dimension either implicitly or symptomatically. Whereas the kind of stylistics that I'm proposing by concentrating on denotation and then secondarily on expression and decoration says "actually referential meaning matters *a lot*." The construction of referential meaning – the construction of the story space, the character's mental states and things like that – is a large part of the business that filmmakers concentrate on. And so we ought to expect that the kind of meanings that we're focusing on for stylistics would start there. It's a kind of bridgehead or benchmark, or point of departure I think, for the others.

So I suppose the hypothesis would be somewhat like this: "Through analysis or comprehension - and not interpretation - of the denotative functions of style we can construct referential and explicit meanings"?

Right!

At least that seems to be the approach you are suggesting.

That's correct.

On the other hand, meaning does not always seem to be the deliberate end-point for you.

Well, I take meaning in this very gross sense. I would say that there are abstract meanings and concrete meanings. Within the cognitive perspective that the *Making Meaning*-book sets out the assumption is that we all make meaning through inferential elaboration and that we have some pretty low-level inferences and that we have some pretty high-level inferences. A low-level inference is "this is a man talking to a woman; they are in conflict; they are in a room." These are so primary that we don't even think about them. A high-level of elaborate inference would be "he represents the phallus." There is a huge spectrum in-between those two things and those layers are what I'd like to get at. In that book suggesting that in a way a poetic-centered approach – though I argue at the end that a poetics approach is complimentary to hermeneutics – a poetic-centered approach can also shed light *on* hermeneutics. In a way what I try to do in that was to produce a poetics of cinematic hermeneutics [laughs]: what are the purposes and functions?; what are the norms?; what are the standard practices?; what are the standard moves that people make?; how do they set this out in style?; how do they use rhetoric? In other words, what are the commonplaces or taken-for-granted resources of interpretation of films?

In a sense that is very parallel to looking at a historical poetics: "what are the norms?; what are filmmakers doing automatically; how are these regularities that we find in the films connected to the concrete practices and the like?" It sounds too fancy but I basically would like to

say that the hermeneutic approach is a cognitive activity: people use their minds to do it. It is also a linguistic activity: people use language to do it. And we can study those two activities as, indeed, cognitive and linguistic tasks. And *Making Meaning* is my attempt to study them as tasks within a certain institution that developed largely in Western film criticism. There may be other ways to understand these tasks but interestingly enough I haven't seen anybody else counter this position. I've heard people *rejecting* it but I haven't seen anyone actually say "no, it isn't a cognitive task; no, it isn't taking place within institutions; no, it isn't a matter of a combination of rhetoric and construction of meaning." I would say that most film scholars nowadays are constructivists when it comes to meaning and here I propose a constructivist account of interpretation and I'm surprised that people have not either said "yes, that seems to be pretty much what we do" or "no, it's not what we do. Here's really what we do." It's odd and I think the fact that I was critical of the repetitiveness of contemporary *academic* interpretation has taken the center rather than my – I thought – neutral and fairly objective analysis of all types of cinematic interpretation: academic, journalistic, pedagogical or whatever. That, I think, is the nexus of my case. The fact that I think that academic interpretation is very routine is my own view, my own opinion. You can accept it or reject it but the *account* I give, the explanation I try to give, of how interpretation works is detachable from that.

*In the next and final part of the interview, Nielsen asks Bordwell if he is still in agreement with his views on narration and style as presented in *Narration in the Fiction Film* (1985). This initial question leads on to a discussion of the decorative function of film style, the concept of excess and, ultimately, the levels at which viewers engage with films.*



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....

■ 16:9, november 2004, 2. årgang, nummer 9

11

