

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 iklædt 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 optøget til sidst i filmen. Umiddelbart før optøget 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 ekspresiv 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.

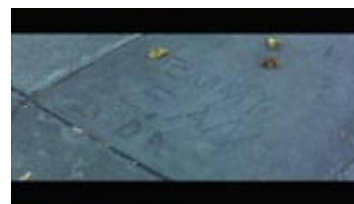


Fig.18. Daves 'gravsten'.



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

