

24 sandheder i sekundet

Af [JAN OXHOLM](#)

Hvis man er typen, der blinker for meget med øjnene i biografens mørke, mister man måske alafgørende øjeblikke af filmen. I hvert fald i værker som Sidney Lumets *Pantelåneren* (1965), William Friedkins *Eksorcisten* (1973) og David Finchers *Fight Club* (1999). Hvorfor? Fordi der i visse scener er klippet billeder ind med en sådan fart, at de kun kan ses i en brøkdelen af et sekund på det hvide lærred.

Man tror knap nok sine egne øjne.

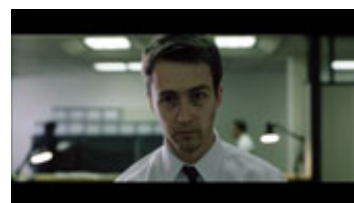
Er det et dårligt klip eller en forstyrrende fedtplet på celluloidstrimlen? Nej, det er såmænd bare et hurtigt snapshot af skuespilleren Brad Pitt, der i rollen som Tyler Durden gør sin næsten usynlige entré i David Finchers mørke komedie *Fight Club* (1999). Selv eksperterne kan komme i tvivl. For inden *Fight Club* ramte biografklæret, fik den dyrt producerede filmrulle en tur igennem Hollywoods kvalitetskontrol for skønhedspletter og andre visuelle småfejl. Og faktisk fik Fincher en rapport tilbage med notits om, at der uheldigvis var flere scener med snavs og skidt på strimlen.

Søvnløs zombie

Der er selvfølgelig ikke tale om en fejl fra David Finchers side. Den perfektionistiske instruktør har derimod brugt en gimmick eller et filmisk virkemiddel, som man kender fra reklamebranchen, nemlig *det subliminale billede*. I fremmedordbogen står der, at ordet *subliminal* betyder "underbevidst" eller "under bevidsthedens tærskel". Så når biografen viser film med 24 billeder per sekund, må det ultimative subliminalbillede være en enkelt *frame*, altså 1/24 sekund. Denne teknik ses som sagt i flere scener i *Fight Club*, og David Fincher kalder selv det ultrakorte klip for en "Subliminal Brad" – en reference til stjerneskuespilleren Brad Pitt, hvis første entré i filmen ses i scenen fra kontoret, hvor vores hovedperson arbejder. Han hedder Jack (Edward Norton) og lider af søvnløshed, som er tydeligt i den kameraindstilling, hvor han står ved kopmaskinen (billede 1) med sin kop kaffe fra Starbucks. Herefter klippes der til hans subjektive *point of view*, nemlig det anonyme kontorlandskab med alle kollegerne. Og så sker det. Et hurtigt indklip af Tyler Durdens første optræden (billede 3), der går så hurtigt, at man faktisk skal have *slow motion-knappen* på dvd-afspilleren til hjælp for at registrere, hvad der egentlig sker i indstillingen. Der er tale om et hurtigt *flash* af et billede, som ses op til flere gange i filmen, inden Jack endelig møder sin imaginære ven på et fly.

Myten om cola og popcorn

"Det subliminale klip sætter gang i salget af popcorn." Sådan siges det eksplicit og uden omsvøb i tv-filmene *Columbo: Double Exposure* fra 1973. Men det er en sandhed med modifikationer. Godt nok hævdede det amerikanske reklamefirma James Vicary i 1957, at det stod bag nogle ultrakorte klip i en biografilm med reklamer for Coca-Cola og popcorn. Men billederne var så korte, at der slet ikke blev lagt mærke til dem. Alligevel erklærede reklamefirmaet stolt, at disse billeder medførte et øget salg af produkterne. Forsøget var det pure opspind, men den gode vandrehistorie lever som mange andre sejlivede myter i



Billede 1: Den IKEA-hungrende yuppie Jack fra *Fight Club* (1999).



Billede 2: Dette er Jacks subjektive *point of view* på det dødkedelige kontor.



Billede 3: Men pludselig dukker Tyler Durden op i billedkompositionen som en lynhurtig dobbeltkopiering på filmstrimlen.

bedste velgående. Sandheden er dog, at den subliminale teknik kan fremprovokere bestemte følelser og reaktioner i os alle. For uden egentlig at være klar over, hvad der sker, kan vi med underbevidstheden opfatte lynhurtige billeder. Der er jo nok en grund til, at EU i 1989 forbød reklamer, hvor denne subliminale teknik benyttes. Ved en normal hastighed løber filmen hen over projektoren med 24 billeder i sekundet, men tilbage i filmens barndom var 16 billeder i sekundet standardhastighed. Det er grunden til, at karaktererne fra de tidlige stumfilm bevæger sig ufrivilligt komisk i den noget ujævne strøm af billeder. Først fra 1920'erne blev 24 billeder i sekundet en anerkendt standardhastighed, som resulterede i en mere flydende filmoplevelse uden visuelle hak og forstyrrelser.

Om det subliminale billede er 1/24 eller 3/24 sekund er ikke så relevant. Begge dukker op som et lyn fra en klar himmel, og fungerer dermed som "underbevidsthedsklip". Langt mere interessant er det at dele dette filmiske virkemiddel ind i forskellige grupperinger, hvad angår tematik og dramaturgisk funktion. Jeg har derfor valgt at se på det subliminale billede som et virkemiddel, der både kan fungere som: 1) *Det gådefulde billede* 2) *Det indre billede* 3) *Overraskelsesbilledet* og 4) *Det imaginære billede*.

Hvem er Sammy Jenkins?

Alfred Hitchcock lavede sublime bluffnumre med sin *MacGuffin-gimmick*. F.eks. i *Notorious / Berygtet* (1946), hvor den gådefulde historie om det uranholdige sand i en vinflaske ikke bliver fulgt til dørs. Godt nok sætter en *MacGuffin* fortællingen i gang, men den har ingen betydning, når det kommer til stykket. Det samme fristes man til at sige om det subliminale billede, som i 1957 ikke satte gang i reklamesalget. I David Finchers *Fight Club*, derimod, har denne teknik en vigtig funktion. Den repræsenterer *det gådefulde billede*, altså hvad der faktisk sker med Jack. Sandheden er jo, at Tyler Durden ikke eksisterer i virkeligheden, da Jack er skizofren og ser sin imaginære ven over alt. Ikke bare på kontoret, som i den førnævnte scene, men også på hospitalet, hvor han kigger opgivende på sin læge og desperat beder om hjælp (Billede 4). Lægen siger, at han blot mangler noget søvn, når han nu ikke har sovet i et halvt år (Billede 5). Og lige i det øjeblik, at han færdiggør sætningen "That's pain", dukker Tyler Durden op igen i 1/24 sekund og kigger Jack lige ind i øjnene med et dæmonisk smil på læben (Billede 6). Det skal dog pointeres, at Tyler Durden er kopieret ind i en anden filmstrimmel, som gør, at der opstår en dobbelteksponering. Det minder i høj grad om de dristige dobbeltkopieringer fra stumfilmens guldalder, bl.a. de spøgelsesagtige scener i Victor Sjöströms mesterlige *Køresvenden* (1920). Med andre ord har dette hurtige klip, en altafgørende betydning, nemlig at antyde løsningen på historiens mystiske gåde. For hvem er Jack, og hvem er Tyler Durden? Er de én og samme person? David Fincher kunne have valgt at lave billedet til 6/24 eller 12/24 sekund. Men det ville have været for nemt. Nogle tilskuere registrerer slet ikke billedet, andre ser det som en visuel forstyrrelse, der måske skærper nysgerrigheden. Men det gør i hvert fald ikke filmoplevelsen kedeligere. Tværtimod.

Vi bliver også interesseret i at løse gåden og mysteriet om Sammy Jenkins i Christopher Nolans *neo noir-thriller Memento* (2001). Hvem er denne skaldede mand med den fatale korttidshukommelse, som vores hovedperson, Leonard Shelby (Guy Pearce), hele tiden plaprer løs om til sort-hvide *flashback*-billeder? På et tidspunkt ser vi Sammy Jenkins siddende i en lænestol på et psykiatrisk hospital. Han kigger med våde hundeøjne op på en læge, som går lige forbi ham (Billede 7). Lægen dækker nu vores udsyn i billedkompositionen, men da han er nået længere til højre i billedfeltet, ser vi pludselig Leonard Shelby siddende i den selv samme lænestol (Billede 8) Dette sker så hurtigt, at man næsten ikke når at registrere det. For herefter vender vi tilbage til billedet af Shelby drive den af på motelværelset, hvor han som altid snakker i telefon (Billede 9). Pointen er, at Christopher Nolan med dette ultrakorte klip af Shelby selvfølgelig antyder, at Sammy Jenkins i virkeligheden er Leonard Shelby. Tilskueren kan med dette enkeltbillede løse gåden om Shelby, som lever på en løgn. Men det kræver naturligvis fuld opmærksomhed og ingen blinken med øjnene.



Billede 4: Senere opsøger Jack en læge for at gøre noget ved sine problemer.



Billede 5: Men han kan ikke rigtig hjælpe ham.



Billede 6: Og det viser denne næsten identiske indstilling med al tydelighed, idet Tyler Durden igen springer op som en spøgelsesagtig trolde af en æske.



Billede 7: I *Memento* (2001) sidder Sammy Jenkins på et psykiatrisk hospital.



Billede 8: Lægen går forbi, og i et hurtigt subliminalbillede ændrer personen sig. Nu er det pludselig filmens fortæller, Leonard Shelby, der har overtaget Jenkins' plads.



Billede 9: Tilbage til motellet, hvor Shelby måske i virkeligheden taler om sig selv, og ikke en eller anden opdigtet karakter.

Minderne tilbage

I disse subliminale billeder suges vi altså ind i hovedet på Jack og Leonard. På den måde fungerer den subliminale teknik i *Fight Club* og *Memento* også som et *indre billede*. Det sker bogstaveligt talt i åbningsbilledet fra *Fight Club*, der starter dybt inde i hjernen på Jack. Alligevel er denne funktion endnu mere tydelig i en film som Sidneys Lumets *The Pawnbroker* / Pantelåneren (1965), der handler om den jødiske pantelåner Sol Nazerman (Rod Steiger). Han er en ensom mand, der ikke kan glemme sine oplevelser i en tysk kz-lejr, hvor hele familien blev udryddet. Det nedslidte Harlem bliver i filmen et metaforisk rum, der i sin form minder om fortidens rædsler, når Lumet konstant klipper mellem fortid og nutid. Vi suges elegant og effektivt ind i tankerne på Nazerman via den subliminale teknik, der her bruges som smertefulde minder om fortiden. F.eks. i den scene, hvor en kvinde vil sælge sin forlovelsesring til den desillusionerede pantelåner. Hun viser sin ring, og det sætter straks indre billeder i gang hos Nazerman, der tit er filmet i pågående nærbilleder (Billede 10). Næste indstilling er et flashback på to *frames* (2/24 sekund) af hans kone, der også bar en ring. Det eneste, vi ser, er hendes hænder på pigtråden i den tyske kz-lejr (Billede 11), en æstetisk velkomponeret kameraindstilling, som vender tilbage igen og igen. I sin fremragende bog om film, *Making Movies* (1995), skriver Sidney Lumet følgende om idéen bag filmsproget i *The Pawnbroker*.

Den herskende opfattelse dengang var, at hjernen ikke skunne registrere eller forstå et klip, der varede mindre end tre billeder, en ottendedel sekund. Jeg ved ikke, hvordan man var nået frem til det tal, men klipperen Ralph Rosenbloom og jeg besluttede at lege lidt med det. Jeg er ikke helt sikker, men jeg tror ikke, at tre-billeders klip havde været brugt før.

Men det havde de. F.eks. i værker af den polsk-russiske instruktør Dziga Vertov (1896-1954), der i starten af sin karriere eksperimenterede med den subliminale klipning og ultrakorte indstillinger. Vertov er nok mest kendt for sin visuelt grænsenedbrydende storby-symfoni om Moskva, *Celovek s kinoaparatom* / Manden med kameraet (1929). Det var dog først i 1960'ernes filmkunst og efter *The Pawnbroker*, at den subliminale teknik rigtigt blev brugt, bl.a. med Ingmar Bergmans avantgardistiske filmdigt, *Persona* (1966).

I William Friedkins gyser *The Exorcist* / Eksorcisten (1973) bliver den 12-årige pige Regan (Linda Blair) undersøgt i alle ender og kanter. Men lige meget hjælper det. Den uskyldige pige er besat af djævelen. Det ses efter den indstilling (Billede 12), hvor Regan ligger på en briks på hospitalet og med opspilende øjne ser et skræmmende billede af en dæmonlignende person på en kulsort baggrund (Billede 13). Dette billede af djævelens dødsmaske er faktisk ikke et vanvittigt hurtigt subliminalbillede, da det er det første af en serie med hele syv *frames*, altså 7/24 sekund. Senere dukker dæmonen op igen, nærmere betegnet i den mareridtsscene, hvor den unge præst, Fader Karras, drømmer om sin mor. Han føler, at han har svigtet hende, og den gamle dame står da også og venter på ham foran trappenedgangen til New York Citys undergrundsbane (Billede 14). Inden den ældre dame vandrer mod helvede, går billedet i sort, og viser et lynhurtigt klip af djævelen selv (Billede 15). Denne enkeltindstilling er blot én *frame* og repræsenterer derfor den ultimative udgave af den subliminale teknik.



Billede 10: I *The Pawnbroker* (1965) vil en kvinde sælge sin forlovelsesring til den desillusionerede pantelåner, som nu med stor smerte mindes fortiden.



Billede 11: Vi suges ind i hovedet på ham og ser via et indre blik på bare to *frames* hans afdøde kones hænder på pigtråden i kz-lejren.



Billede 12: I *The Exorcist* (1973) bliver den tilsyneladende uskyldige pige Regan undersøgt for alverdens sygdomme.

Så ser vi et blitzlignende billede i hvidt, og dernæst gentager William Friedkin subliminalbilledet af personen med den mildest talt farverige makeup. Fader Karras prøver i drømmen at nå sin gamle mor (Billede 16), inden hun går helt i hundene, men for sent. *The Exorcist* handler grundlæggende om at miste sin tro og tabe til mørkets kræfter, hvilket jo også sker, da den unge præst rent fysisk overtager Regans ondskab. Det subliminale billede kommer med lynets hastighed og fungerer både som Regans og Fader Karras' indre liv og sjæl.

Fight Club er på ingen måde den første film, hvor David Fincher eksperimenterer med den subliminale teknik. I den moderne *noir-thriller* *Se7en* (1995) bruges underbevidsthedsklippen igen som et indre billede. Denne gang kan vi i et ultrakort glimt aflæse kriminalassistent David Mills' tanker, da han i den fatale finale indser, at konen er blevet halshugget af seriemorderen John Doe (Kevin Spacey). I rollen som Mills ses Brad Pitt, som dog ikke laver en "Subliminal Brad" i denne film. Det er derimod Gwyneth Paltrows tur i rollen som den yndige kone, Tracy. Kriminalassistenten er tydeligvis i smerte efter at have regnet ud, hvad der er sket. Han sænker sit hoved (Billede 17), og pludselig klippes der et billede ind af Tracy. Dette billede varer kun 1/24 sekund og er overblyst på en måde, som får hende til at se ud som en uskyldig engel (Billede 18). Det er i hvert fald sådan, at Mills husker hende i dette erindringsbillede, der i sin æstetik minder om tilbagebliksbillederne fra *The Pawnbroker*. Det indre billede er samtidigt dråben, der får bægeret til at flyde over. Et minde, som visualiseres i en brøkdel af et sekund og resulterer i, at Mills hævner sig på John Doe, hvis morbide mesterværk nu kan fuldføres.



Billede 16: Fader Karras løber sin mor i møde under mareridtet. Men lige meget hjælper det, de dæmoniske kræfter og underbevidsthedsbilleder har overtaget magten.



Billede 17: I *Se7en* (1995) kan vi også læse tankerne hos kriminalassistent Mills, der efter drabet på Tracy kun har minderne tilbage.

Fight Cock

Af og til fungerer det subliminale billede også som et legesygt og for de sarte sjæle provokerende *overraskelsesbillede*, der helt i den postmoderne ånd leger kispus med vores sanser. I 1960'erne og 1970'ernes USA forbandt man svensk film med billigt producerede pornofilm. Og så selvfølgelig den levende legende Ingmar Bergman, hvis film dog gik noget anderledes i dybden. Men den gamle filmmester har også brugt billeder optaget intime steder under bælttestedet. F.eks. i *Persona* (1966), hvor åbningssekvensen er et sandt studie i eksperimenterende billeder. Vi er i denne metafiktive sekvens bogstaveligt talt inde i en filmfremviser og ser celluloidstrimlen køre igennem apparaturet. Efter en hurtig nedtælling af tal, som minder om starten på de gamle filmruller fra Statens Filmcentral, ses et subliminalt klip på én *frame*, nemlig et 7-tal vendt på hovedet (Billede 19). Herefter går billedet i sort, og nu vises til stor overraskelse og til tonerne af disharmonisk musik et erigeret lem, der springer frem i tre hurtige *frames* (Billede 20).

I *The Graduate* / Fagre voksne verden (Mike Nichols, 1967) kan man også nå at blive forarget, altså hvis man overhovedet når at registrere, hvad der sker. Den uerfarne student Benjamin lokkes hjem til edderkoppekvinde Mrs. Robinson, der i sit Eva-kostume prøver at friste ham med lidt uforpligtende sex (Billede 21). "Ser man eller ser man ikke Janet Leighs bryster i brusebadsscenen" var det helt store spørgsmål efter premieren på Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960). Men det gjorde man ikke i den genialt sammenklippede montage. I *The*



Billede 13: Men hvad lægerne ikke ved er, at hun ser hurtige glimt af djævelen selv.



Billede 14: Den unge præst, Fader Karras, drømmer om sin mor, som han føler, at han har svigtet.



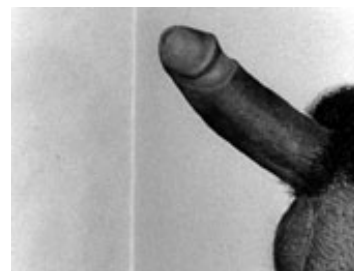
Billede 15: Nu klippes der så til et lignende subliminalbillede af den førortalte dæmon.



Billede 18: Nemlig dette korte glimt af et indklip, som man næsten ikke når at registrere, idet subliminalbilledet i sin lyse fremtoning minder om en blitzlignende overblænding.



Billede 19: I *Persona* (1966) er vi i den symboltunge åbningssekvens inde i en gammel filmfremviser. I et lynhurtigt, subliminalt klip på én *frame* ses et 7-tal vendt på hovedet.



Billede 20: Nu springer et erigeret lem så frem i tre hurtige *frames*,

Graduate, derimod, er der mere end bare hudfarve til husarerne, men det går lynhurtigt (Billede 22), og igen skal man have hjælp fra en god fjernbetjening til dvd-afspilleren. Nøgenhed springer også i øjnene på os i *Fight Club*, hvor Fincher måske laver en intertekstuel reference til Bergmans *Persona*, idet *Fight Club* også handler om skizofreni og filmillusion. Ydermere bruger Fincher tricket med en hurtig billedserie af et lem. Nærmere betegnet en pornoskuespillers primære værktøj i et ultrakort billede, som Tyler Durden bevidst klipper ind i en familiefilm. Under fremvisningen i biografen kigger en mor og søn lidt undrende på hinanden, og en pige begynder straks at græde. I denne scene leger Tyler Durden dukkefører. Men billedet bliver vist endnu en gang mod slutningen af filmen, nu med instruktøren David (Tyler) Fincher som den legesyge manipulator. Jack og Marla Singer (Helena Bonham Carter) står hånd i hånd, mens bomberne detonerer (Billede 23). Lige inden rulleteksterne klipper Fincher så Tyler Durdens billede ind fra filmfremvisningsrummet (Billede 24). Forvirret? Det er vist også meningen i en film, der bevidst udfordrer vores perception. Ydermere handler *Fight Club* om truslen mod maskuliniteten i et forvirrende og følelsspornofikseret forbrugersamfund. Der er derfor alvorlig brug for en handlekraftig *Fight Cock*. Men uanset hvor mange sammenlignende referencer man har lyst til at lave til voldsscenerne i *A Clockwork Orange* (1971) og nihilismen i *Taxi Driver* (1976), så er *Fight Club* tænkt som en kulsort komedie, som det afsluttende, subliminale overraskelsesbillede i den grad bekræfter.



Billede 23: Mod slutningen af *Fight Club* står Jack og Marla side om side, mens verdenen eksploderer lige udenfor.



Billede 24: Filmstrimlen eksploderer også til sidst, og nu dukker Tyler Durdens pornoklip op igen som et afsluttende overraskelsesbillede lige inden rulleteksterne.

Frederik som et vilddyr

Måske opstår der endda subliminale billeder under tilskuerens konstruktion af den enkelte historie. For under filmforevisningen danner vi selv hurtige *imaginære billeder* og scener, der aldrig er blevet optaget. Især når instruktøren er en god historiefortæller, der ikke lefler for sit publikum. Den polskfødte instruktør Roman Polanski er et godt eksempel, især med sin dæmoniske gyser *Rosemary's Baby* (1968), hvor publikum i sin tid diskuterede følgende spørgsmål: "Ser man eller ser man ikke djævelbabyens øjne til sidst?" Det gør man ikke, men da Rosemary (Mia Farrow) træder ind i rummet, prøver vi som aktive tilskuere at forestille os en baby med sylespidse, sataniske øjne i den sorte vugge (Billede 25). Og denne lyst efter et hurtigt subliminalbillede bliver endnu større, da Rosemary chokeret får øje på sit barn og desperat udbryster: "Hvad har I gjort ved dens øjne?" (Billede 26). Set ud fra den klassiske film dramaturgi ville det være oplagt at klippe til hendes *point of view*, men Polanski er snedig, og ved godt, at det gode gys bør laves efter devisen "less is more".

Da Erik Ballings folkelige føljetonserie *Matador* (1978-1982) blev genudsendt på DR1, var flere overbeviste om, at billedet af en død lærer Andersen ude på den kolde altan var blevet klippet ud af serien. Det kunne Erik Balling dog med det samme afvise. For det var skam de aktive tv-seere selv, som havde skabt dette dramatiske billede. Det er i episode 21 af *Matador*, "Vi vil fred her til lands", at den usikre Misse Møhge forklarer, hvordan hendes madglade og måske sexhungrende Frederik blev som et vilddyr i soveværelset. Hun lukker ham ud på altanen, men det ser vi aldrig. Misse sidder og fortæller Maude Varnæs om, hvad der egentlig skete den famøse aften (Billede 27). Hans Christian er blevet bedt om at holde sig væk, og så klippes der meget traditionelt mellem billeder af en fortællende Misse og en lyttende (og noget betuttet) Maude (Billede 28). Hun ser bekymret på Misse og danner sikkert som tv-seerne sine egne billeder af det skete. Og det er

mens et sært drømmende musikstykke kører i baggrunden.



Billede 21: I *The Graduate* (1967) får den unge student Benjamin et kraftigt vink med en vognstang fra den modne Mrs. Robinson.



Billede 22: Dette er Benjamins subjektive *p.o.v.* af edderkoppekvindens nøgne krop, som kun ses i korte, hektiske glimt.

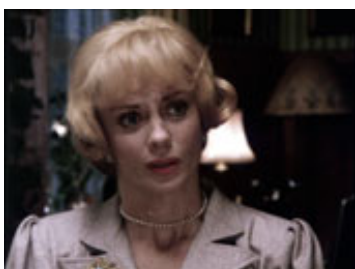


Billede 25: Mod slutningen af *Rosemary's Baby* (1968) har den bekymrede og paranoide mor fået nok.



Billede 26: Hun vil høre sandheden om sin dreng, som hun her chokeret ser på. Måske kunne vi have set et subliminalbillede af de dæmoniske babyøjne, men det sker aldrig.

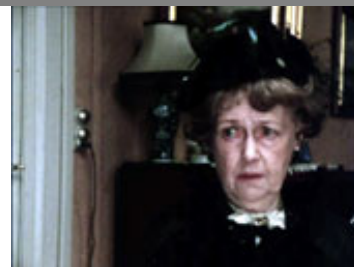
under denne samtale, at billedet af en frysende lærer Andersen dukker op på ens indre nethinde. Den gode historie leger altså med vores sanser og perception. Tilbage til David Finchers *Se7en*, for faktisk rummer den også en scene, som har sået tvivl om, hvad vi ser og ikke ser. Men nej, der er ingen subliminale billeder og indklip af Tracy Mills' afhuggede hoved i den brune papkasse (Billede 29), som William Somerset (Morgan Freeman) åbner med forsigtige bevægelser. Som Rosemary ser han forbløffet og chokeret ud ved det frygtelige syn af Tracy (Billede 30). Men der klippes hverken til en scene med det brutale mord på Tracy eller til et subliminalbillede af indholdet i papkassen.



Billede 28: Og så selvfølgelig Maude, der ikke går i seng, men lytter til Misse og den for Korsbæk meget dramatiske historie.



Billede 29: Mod slutningen af *Se7en* (1995) danner vi vores egne billeder af det skete. Men på lærredet ses kun en åben papkasse.



Billede 27: Det samme gælder i episode 21 af *Matador*, hvor vi ikke ser Frederik fryse ihjel ude på altanen. Der er kun Misse, som fortæller historien i Varnæs-hjemmet.



Billede 30: Og så en lamslået Somerset, der her får øje på seriemorderens souvenir, Tracys afhuggede hoved.

Se sandheden i øjnene

Definitionen på et ægte subliminalbillede er ikke til at blive klog på. Men der i hvert fald tale om en uortodoks form for klippestil, der i sin flimrende, fragmentariske form mere eller mindre afspejler karakterernes psykiske tilstand. Rent teknisk bør klippet have en hastighed på ca. 3/24 sekund eller derunder. Som en visuel øjenåbner udfordrer billederne helt klart vores sanser, og på en måde er underbevidsthedsklipet et *gådefuldt*, et *indre*, et *overraskende* og et *imaginært* billede på én og samme tid. Ifølge den franske filmbølgeinstruktør Jean-Luc Godard er "filmen lig med sandhed, 24 billeder i sekundet". Det samme kan man sige om subliminalbillederne i de føromtalt scene, der både får biografpublikummet og filmens karakterer til at se sandheden i øjnene: Sandheden om Sol Nazermans og Leonard Shelbys skæbnesvangre fortid, om Jacks og Regans indre dæmoner og om mordet på Tracy. For ikke at glemme det næsten hemmelige budskab om, at Tyler Durden i virkeligheden er en konstruktion. Men sådan er film, en sand illusion af billeder, hvor den subliminale stil kun er med til at gøre filmoplevelsen endnu mere sublim.

Faktaboks

Fincher, David. På kommentarsporet til *Fight Club*. DVD. Twentieth Century Fox, 1999 / 2000.

Lumet, Sidney. *Making Movies* (1995). På dansk: *Om at lave film*. København: Peter Asschenfeldts nye forlag, 1997.

www.illustreretvidenskab.dk



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

