

Indhold

side 3

Leder: Op med humøret

FAST INDSLAG. Så er den gal igen: I januar-nummeret af *Ekko* slår Per Juul Carlsen fra DRs *Filmland* fast, at den i Hollywood står på lavkonjunktur, når det gælder såvel blockbusters som mindre og mere alternative produktioner. Her på redaktionen synes vi nu langt fra, at situationen er så kritisk, og i lederen kan man denne gang læse en alternativ udlægning af udviklingen i amerikansk film over de sidste fem år.



side 4

De fede tider er forbi, men de bedste ideer overlever

FEATURE. I deres oprørske ungdom ville de politisk bevidste 68'ere forbedre verden. De vidste, at de havde retten på deres side. I dag vil de helst drikke årgangsrødvin og spise mursten. De er ved at blive gamle og kyniske. Men nu er det måske tid til forandring, for de bedste ideer overlever. Mikael Busch ser nærmere på generationsproblematikken i Per Flys *Drabet* og Hans Weingartners *Die Fetten Jahre sind vorbei*.



side 5

Bølgebryder: interview med Anders Refn

INTERVIEW. Et omfattende interview med én af de mest erfarne og alsidige kreative kræfter i dansk film, Anders Refn. Med udgangspunkt i sin imponerende karriere som såvel instruktør, klipper og personinstruktør taler Refn generøst om sine erfaringer og præferencer angående ét af film- og tv-mediets vigtigste kreative redskaber: klippet.



side 6

Parafilm

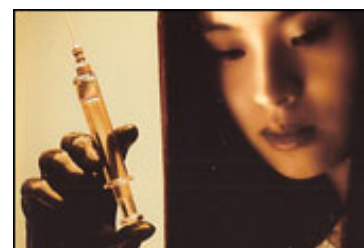
FEATURE. Jean-Luc Godard, fransk films *enfant terrible*, er en af de 20. århundredes vigtigste og mest originale filmskabere. Hos Godard gøres der op med de kendte repræsentationsmåder og -logikker. Henrik Holch portrætterer her det filmiske forfatterskab.



side 7

En scenes anatomi: Manden som ikon

FAST INDSLAG. Den japanske *enfant terrible* Takashi Miike lægger denne gang billeder til *En scenes anatomi*. Henrik Højer har Miikes 'folkelige' gennembrud, *Audition*, under luppen, og finder i filmen en enkel, men meget påfaldende kamerabevægelse, der i den grad vender det, man har betragtet som det klassiske forhold mellem kønnene på film, på hovedet.



Når sandheden ikke vil findes

FILMANMELDELSE. Not coming to a theatre near you. 30 år efter sin oprindelige premiere har en af Antonionis bedste film nu fået reprimere i fire små biografer landet over. Er man så heldig at komme i nærheden af en af disse bør man tage ind at se *Profession Reporter* – en art film forklædt som en politisk thriller. Claus Toft-Nielsen anmelder.

**En historie om film**

BOGANMELDELSE. Mark Cousins har sat sig for at fortælle filmens verdenshistorie. Det ambitiøse værk adskiller sig stedvist markant fra andre filmhistorier, men Ove Christensens nærlæsning af den danske udgave afslører en bog med store problemer i oversættelsen.

**The work of director Jonathan Glazer**

DVD-ANMELDELSE. Siden MTV i 1992 begyndte at kreditere instruktører sammen med kunstnere og bands, er musikvideo i stigende grad blevet et auteurmedie. Som en reaktion på denne udvikling opstod Directors Label-serien. En serie af DVDudgivelser, viet til at sætte fokus på den række af nyskabende instruktører, som har medvirket til at redefinere musikvideo og film gennem det seneste årti. *The work of director Jonathan Glazer* er nr. 5 i serien. Pia Strandbygaard Frandsen anmelder.

**16:9 in English: Tashlinesquerie**

FEATURE. Jean-Luc Godard adored his films; A colorful ensemble of Jerry Lewis, Dean Martin, Tony Randall, Anita Ekberg and Jayne Mansfield inhabited them. Frank Tashlin is one of the most fascinating and interesting comedy directors in American film history. Ethan de Seife introduces his work to us and discloses what it truly means for a film to be Tashlinesque.

**Præterea censeo: Discount Dogme**

FAST INDSLAG. Mindes du også *the farting dog* i *Hotel New Hampshire* med et smil på læben? Kan luft både med og uden lugt og lyd, der siver ud af en lille dertil indrettet kropsåbning, virkelig blive ved med at være sjovt? Naturligvis - ifølge Bamses Uvenner.



[Udskriv denne side](#)



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



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

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

Leder: Op med humøret

Da vi her på redaktionen ligefrem bryster os af at være uaktuelle, har vi heller ikke nogen skruper over denne gang at gribe helt tilbage til januar måned og kommentere Per Juul Carlsens artikel i årets første *Ekko*-udgivelse (nr. 31). Her langer Per Juul Carlsen ud efter Hollywood i særdeleshed og amerikansk film i almindelighed anno 2000 til ca. 2005: De store blockbusters er lige så ringe som i de berygtede 1960'ere, og de mindre produktioner, eller det, Carlsen kalder mellemlaget, glimrer ligeledes ved deres manglende opfindsomhed. Carlsen efterlyser en idérigdom som den, der prægede amerikansk film i 1970'erne, hvor navne som Spielberg og Coppola satte dagsordenen.

Men Carlsens analyse kan i høj grad problematiseres. Lad os kort sammenligne nogle milepæle fra de to perioder: *Star Wars*-filmene er på stort set alle niveauer Peter Jacksons *Lord of the Rings*-trilogi (og *King Kong* for den sags skyld) underlegne, og den revitalisering af gangsterfilmen som Coppola stod for i 1970'erne, har unge instruktører som bl.a. Bryan Singer og Christopher Nolan forsøgt at tilføre superheltene i film som *X-Men* og *X2* (2000, 2003) og *Batman Returns* (2005). Ikke med samme held som Coppola måske, men mindre kan gøre det, og ovennævnte film har sammen med *Spiderman* og *Spiderman 2* (2002, 2004) tilført en træt og udbrændt genre nye vitaminer.

Hvad mellemlaget angår, så har man faktisk allerede i et par år omtalt den nuværende amerikanske Hollywood-talentmasse som *The New New Hollywood*, og kigger man på de navne, der gemmer sig bag betegnelsen, er der da heller ikke på denne front grund til bekymring. Jeg nævner i flæng: Christopher Nolan (*Memento*, *Insomnia*, *Batman Returns*), Darren Aranofsky, der efter *Requiem for a Dream* snart er klar med sin tredje film *The Fountain*, Wes Anderson (*The Royal Tenenbaums*, *The Life Aquatic*), Alexander Payne (*Election*, *Sideways*), Spike Jonze (*Being John Malkovich*, *Adaptation*), Sofia Coppola (*Lost in Translation*), Paul Thomas Anderson (*Magnolia*, *Punch Drunk Love*) og Richard Kelly (*Donnie Darko*, snart *Southland Tales*). Alle disse fremragende film er produceret inden for de sidste fem-seks år, og så har vi ikke en gang været omkring David O. Russell, franskmænden Michel Gondry, englænderen Paul Greengrass, Richard Linklater, David Gordon Green og Todd Haynes eller de lidt ældre onkler, David Fincher, Steven Soderbergh og George Clooney, der ud over selv at instruere har produceret en række af ovennævnte film.

Nu er *Ekko* et mediepædagogisk tidsskrift, og der skal nok være en folkeskole- eller gymnasielærer derude, der har nikket tilfreds og følt sig bekræftet i fornemmelsen af, at film nu var meget bedre i gamle dage. Det er der absolut ingen grund til. Per Juul Carlsen har selvfølgelig ret i, at der er produceret rigtig mange dårlige film gennem de sidste fem år, men det er på den anden side ikke anderledes end tidligere. Glem ikke, at vi i de førortalte 1970'ere blev begavet med *Airport* (1970), *The Towering Inferno* (1974) og *King Kong* (1976).

Så op med humøret både til Per Juul Carlsen (Der dog ser lys forude i kraft af Hollywoods aktuelle politiske vækkelse) men også til de undervisere, der måtte dele hans sortsyn og desperat leder efter moderne, underholdende og udfordrende amerikansk filmkunst: Der er masser af film at gå i krig med, lad navnene herover være til inspiration.





[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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



16:9, april 2006, 4. årgang, nummer 16

3

De fede tider er forbi, men de bedste ideer overlever

Af [MIKAEL BUSCH](#)

"Stol aldrig på nogen over 30 år", sagde 68'erne i deres oprørske ungdom. Nu er de selv så småt ved at blive gamle. Men inden de for alvor lader sig indrullere i de evige golfspilleres rækker, er det tid til at gøre status. Måske er det også tid til forandring. Med afsæt i Per Flys Drabet diskuteres generationsperspektivet i den tematisk beslægtede film *Die fetten Jahre sind vorbei* af østrigeren Hans Weingartner.

Per Flys eksistentielle danmarkspjok

Per Flys filmtrilogi kan ved første øjekast ligne et sociologisk projekt. Lidt a la Jan Sonnergaards novelletrilogi om 1990'ernes Danmark kaster filmene et aktuelt lys over et stadigvæk klassesdelt dansk samfund. Ved nærmere eftertanke minder Flys danmarkspjok snarere om en dansk pendant til den polske instruktør Krzysztof Kieslowskis eksistentielle projekter. Kieslowski udforskede i trilogien *Trois Couleurs* aktualiteten af slagordene fra den franske revolution "frihed" (*Bleu*, 1993), "lighed" (*Blanc*, 1993) og "broderskab" (*Rouge*, 1994). Per Fly udforsker i sit eksistentielle projekt aktualiteten af begreberne "ansvar" (*Bænken*, 2000), "pligt" (*Arven*, 2003) og "skyld" (*Drabet*, 2005).

Det var angiveligt meget svært for Per Fly (fig.2) at finde en egnet ramme for den sidste del af trilogien, der skulle udspille sig i den middelklasse, de allerfleste af os tilhører. Han havde under ingen omstændigheder lyst til at bidrage til bølgen af danske *feelgood* familiefilm, som vi efterhånden kender så godt. Intentionen var at løfte historien op på et plan, hvor der er mere på spil, end at "nu har far bollet med en anden og rejser fra mor", som Fly sagde i et interview.

Den middelklasseramme, han fandt frem til, er ganske interessant og tankevækkende i en generationssammenhæng: gymnasielæremiljøet. Hovedkarakteren Carsten, som underviser i samfundsfag er - som gymnasielærere er flest - født omkring 1950 (plus/minus 5 år), dvs. en klassisk 1968'er. Carsten har - i modsætning til de fleste kolleger og generationsfæller - forsøgt at bevare det politiske engagement fra 1970'erne. Han er ingen åndelig Ralf Pittelkow. Da hans tidligere elev og nuværende elskerinde, Pil, kommer i knibe, får han lejlighed til at bevise det. Samtidig pådrager han sig en skyld, som han modvilligt erkender at måtte tage på sig.

Drabet: en dyster nekrolog over 68-generationen

Plottet i *Drabet* fungerer upåklageligt, hvis man accepterer den præmis, at der (stadig) er unge danskere, der er parat til - gennem væbnet kamp - at forfølge nogle politiske mål. Men er der det? Næppe på Sankt Annæ Gymnasium, hvor Carsten underviser. Muligvis er der et helt andet terroristisk potentiale på nabogymnasiet Vestre Borgerdyd, hvor man har forbudt de muslimske elever at afholde fredagsbøn, men det er en helt anden historie, som tilhører virkeligheden og nutiden.



Fig.2: Instruktøren Per Fly.

Drabet tilhører snarere fortiden. Filmen virker mest af alt - muligvis bag om ryggen på instruktøren - som en slags dystert nekrolog over 68-generationen. De fede tider er for længst forbi (fig.3). Gruppen af unge aktivister omkring Pil virker i sine aktionsformer sært 70'eragtig. Og så mangler den helt afgørende mellemregning. Vi skal bare tro på, at Carsten engang tændte en revolutionær glød hos Pil. Men vi ser stort set ikke Carsten i aktion som revolutionær igangsætter. Vi formodes bare at kende typen: den gudbenådede, midaldrende og karismatiske samf.lærer a la Robin Williams i *Døde poeters klub* (1989). Han er jo fast inventar på ethvert gymnasium, ikke sandt... Er det ærligt talt ikke mere sandsynligt, at kokkens datter faldt for Jørgen Leths charme end at Pil skulle falde for mørkemanden Carsten? Plottet i "Drabet" forekommer postuleret.

Man kan måske umiddelbart undre sig en smule over, at Per Fly vælger at anskue sit tema fra en i grunden anakronistisk synsvinkel. Per Fly er i øvrigt født i 1960 og er således ikke selv 68'er. Han tilhører snarere nå-generationen eller - med Henrik Dahls terminologi - 'børnehavegenerationen'. Men kendere af Henrik Dahls generationsbog *Den kronologiske uskyld* vil vide, at mange medlemmer af børnehavegenerationen tog idealerne fra 1968 mere bogstaveligt end 1968-generationen selv. I øvrigt til stor ulykke for ikke så få af dem, men det er også en anden historie.

Die fetten Jahre sind vorbei

Hvordan ser nutidens politisk bevidste unge på mulighederne for at forbedre verden? Hvilken film kan der komme ud af at tematisere de gamle 68-idealiser set fra Pils generations synspunkt, altså generationen efter børnehavegenerationen? Det er her Hans Weingartners (fig.4) film *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004) kommer ind i billedet.

Mens Pil og hendes forbitrede kumpaner - i den Flyske optik - ikke går af vejen for væbnet kamp og drab i deres politiske arbejde, benytter de tre unge hovedkarakterer (fig.5) i den charmerende, dogmeagtige tysk/østrigske film anderledes sofistikerede metoder. De har specialiseret sig i at bryde ind i store villaer i Zehlendorf, Berlins Hellerup. De stjæler ikke noget. De nøjes med at omarrangere inventaret i de fornemme boliger og efterlade sig et skriftligt budskab: "Sie haben zu viel Geld" eller "Die fetten Jahre sind vorbei". De forestiller sig, at de således jager de berlinske pengearistokrater en passende skræk i livet og måske endda bevæger nogen af dem til at tage deres ureflekterede luksusliv op til revision ud fra devisen "einen treffen, hundert erziehen". De unge aktivister underskriver sig "Die Erziehungsberechtigten", hvilket har givet filmen titlen *The educators* i den engelsktalende del af verden.

Trojkaens chefideolog og lederskikkelse er den indesluttede og excentristiske Jan (spillet af Daniel Brühl, helten fra *Good bye, Lenin!*). Peter (Stipe Erceg, Tysklands svar på Mads Mikkelsen) er Jans tro væbner. Han er noget af en kvindebedårer, men bevarer samtidig på sin egen gavtyveagtige måde en hjertets renhed. Jule (Julia Jentsch, heltinden fra *Sophie Scholl*) er konstellationens kvinde. Hun forholder sig omtrent til Jan og Peter som Catherine forholdt sig til *Jules og Jim* i Truffauts klassiker fra 1961. Udover at være et bud på en underfundig politisk film i globaliseringens tidsalder er *Die fetten Jahre sind vorbei* nemlig også en *ménage à trois*. Jule betaler af på en bundløs gæld, hun har pådraget sig til den kapitalistiske entreprenør Hardenberg (spillet af Burghart Klausner, fig.6). Hun kom til at totalskade hans limousine ved et færdselsuheld på et tidspunkt, hvor hun ikke havde betalt sin bilforsikring. Hardenberg skal vi vende tilbage til!

Det tyske efterår

The educators 'pædagogik' står ikke kun i en slående kontrast til de metoder, der postuleres i Per Flys *Drabet*. Især står Weingartners film selvfølgelig i et - ironisk - korrespondanceforhold til den tyske udgave af 1968-oprøret og hvad deraf fulgte.



Fig.3: *Drabet*. De fede tider er forbi.



Fig.4: Instruktøren Hans Weingartner.



Fig.5: Jule, Peter og Jan.



Fig.6: Superkapitalisten Hardenberg.

Det tyske ungdomsoprør gik sammenlignet med det danske ikke stille af. Den militante del af det danske studenteroprør fik selvfølgelig et sent efterspil i form af Blekingegadebande-sagen (som naturligvis er Per Flys inspirationskilde i *Drabet*). Men ellers forblev de danske studenteraktivisters revolutionsromantiske forestillinger stort set ved snakken. Det fremgår med al ønskelig tydelighed af film som *Fede tider* (1996) og *Det store flip* (1997), at det danske ungdomsoprør mere lignede en harmløs folkekomedie end et eksistentielt anliggende med epokal rækkevidde (fig.7).

I (Vest)tyskland radikaliseredes oprøret, fordi forældregenerationen, som havde ansvaret for den verdenskrig, der var udgået fra Tyskland 30 år tidligere, i de unges øjne havde mistet enhver form for legitimitet. Det var 'Auschwitz-generationen', hvor den tidligere nazist Kiesinger (CDU) havde fundet sammen med socialdemokraten Willy Brandt i 1966, den tids store koalition. Den oprørske ungdom reagerede herpå i form af *ausserparlamentarische Opposition*, forkortet APO. Den demonstrerede i gaderne mod Springer-pressen, mod shahen af Persien og mod Vietnam-krigen. De udenomsparlamentariske aktioner kulminerede i 1968 efter attentatet på studenterlederen Rudi Dutschke.

I det efterfølgende årti gik de mest militante studenteraktivister ind i Rote Arme Fraktion og tog dermed det ultimative skridt fra verbale protester til væbnet kamp mod Forbundsrepublikken og hele det kapitalistiske system. Den væbnede kamp kulminerede i efteråret 1977 med bortførelsen af Hans-Martin Schleyer, den tyske arbejdsgiverformand (fig.8.), og kapringen af et Lufthansafly. Det vesttyske demokrati var sat under et enormt pres, men klarede sig gennem krisen.

Playmobil, trash-tv og junkfood

For eftertiden er Rote Arme Fraktions militante Hechler&Koch maskinpistolslogo vel blevet et symbol på 1970'ernes terrorisme og 68-generationens (også den danske!) revolutionsromantik. Men den såkaldte Fischer-sag, man var så optaget af i begyndelsen af 2001 - topterroristen Ulrike Meinhofs datter kunne dokumentere, at den tyske udenrigsminister i sin ungdom under en demonstration havde banket en liggende betjent med en kæp! - symboliserer mest af alt 1968-generationens fredelige overtagelse af magten i Tyskland: den tidligere gadekæmper og halvstuderende røver fra Frankfurt, der endte som en nobel klædt statsmand. Joschka Fischer vandt som bekendt anerkendelse og popularitet i stort set alle kredse af Forbundsrepublikken. Den stejle (vest)tyske generationskløft var tilsyneladende overvundet.

Harmonien kunne sådan set indfinde sig allerede i 1980'erne. I sin bog *Generation Golf* (2000), hvor Tysklands svar på Henrik Dahl, Florian Illies (fig.9), ser tilbage på sin ungdom i 1980'ernes Vesttyskland skriver han: "Mir geht es gut. Ich sitze in der warmen Badewanne, und zwischen meinen Knien schwimmt das braune Seeräuberschiff von Playmobil. Nachher schaue ich *Wetten, dass...* mit Frank Elstner, dazu gibt es Erdnussflips. Niemals wieder hatte ich in späteren Jahren solch ein sicheres Gefühl, zu einem bestimmten Zeitpunkt genau das Richtige zu tun." Politik er out. Playmobil, trash-tv og junkfood er in. Tyskland er omsider blevet et normalt land!



Fig.7: De fede tider som folkekomedie.



Fig.8: Det tyske efterår.



Fig.9: Florian Illies, Tysklands svar på Henrik Dahl.

De bedste idéer overlever

Men hvad blev der af idealerne fra 1968? 68-generationen fik magten, men glemte idealerne. Efter 1990'erne, som jo var kendetegnet ved den store 'morskab' - senhalfemsernes *Spassgesellschaft* fik sit emblematiske udtryk i de årlige *Loveparades* i Berlin (fig.10) - er nutidens unge igen blevet politisk bevidste. I globaliseringens tidsalder er de unge, som jo pr. definition altid har ret, igen begyndt at stille alvorlige spørgsmål vedrørende verdens indretning. Drivkraften i deres engagement synes - hvor banalt det end kan lyde - at være nogle urdemokratiske forestillinger om universelle værdier som frihed, lighed og broderskab. Som det bliver sagt i filmen: "Die besten Ideen überleben." Parallellerne mellem 68-oprøret og den genpolitisering af ungdommen, som *Die fetten Jahre sind vorbei* er eksponent for, er tydelige. Jans hårdt slående marxistisk farvede retorik har en forbløffende lighed med det sprog, veteranerne fra 1968 betjente sig af i deres oprørske ungdom, selvom de måske i mellemtiden fuldstændig har fortrængt det. Jans Frankfurterskoleagtige kritik af 'kulturindustrien', som selvfølgelig i dag kan virke lettere altmodisch, kunne lige så godt have været fremført af 'røde lejesvende' i 1970'erne. Musikmæssigt bygger lydsporets independant-rockmusik også bro mellem dengang og nu. Selv det grafiske design i the educators bekendelsesskrifter har en æstetik, der minder ikke så lidt om RAF's skrifter.

Bortførelsen af superkapitalisten Hardenberg i bedste 1970'erstil er selvfølgelig prikken over 'et. Men selvom der koketteres med RAF-begrebet 'Volksgefängnis', er der en alafgørende forskel mellem RAF's kyniske bortførelse af Hans-Martin Schleyer i efteråret 1977 og the educators kiksede kidnapning af Hardenberg (som bliver følgen af, at han overrasker dem, mens de er i aktion i hans villa): Hans-Martin Schleyer blev likvideret med koldt blod, da RAF led sit afgørende nederlag i efteråret 1977, mens 'die Erziehungsberechtigten' konsekvent afviser vold som politisk redskab (fig.11).

Stockholmsyndromet møder Pittelkowsyndromet

Hardenberg gør sin entré præcis midtvejs i filmen, som herefter skifter location fra Berlin til de østrigske Alper (fig.12). Jan, Peter og Jule benytter en idyllisk bjerghytte som refugium, mens de overvejer, hvad skal de stille op med deres 'fange'? Filmen udvikler sig nu til et raffineret kammerspil.

Burghart Klaussner har sagt i et interview, at den kunstneriske udfordring ved Hardenberg-figuren er hans uudgrundelighed. Er han oprigtig eller er han en mesterlig taktiker? Man kan ikke se det på ham. Ikke fordi han ligner en pokerspiller. Han ligner snarere en statsautoriseret revisor (fig.13).

I begyndelsen af 'fangenskab' spiller Hardenberg den rolle, man kunne forvente: iværksætteren, der er kommet til tops på det kapitalistiske systems betingelser. Han ser ikke noget moralsk forkert i at tjene penge: ulighed og konkurrence ligger i "menneskets natur", som han siger. Det er ikke hans opgave at frelse verden. Men som han også siger i én af sine mange samtaler med de unge rebeller: "jeg fik de rigtige idéer på de rigtige tidspunkter". Denne sætning, som kan være en god definition på opportuniste, har - set i bagklogskabens lys - større rækkevidde end som så. Efterhånden afslører Hardenberg, at han er mere kompleks end - især Jan og Peter - havde forestillet sig. I sine unge år boede han i et *Wohngemeinschaft*, hvor der - i overensstemmelse med den dengang fremherskende tidsånd - blev praktiseret fri kærlighed. Politisk stod han langt til venstre og var en personlig bekendt af ingen ringere end Rudi Dutschke. I svage øjeblikke kan Hardenberg - indrømmer han villigt over en fælles joint i alpehytten - godt længes efter et simpelt liv som lærer.(!) Hardenbergs status i gruppen er nu tydeligt stigende. Stockholmsyndromet møder Pittelkowsyndromet!



Fig.10: Friede, Freude und Eierkuchen. Loveparade i Berlin.



Fig.11: The educators i aktion.



Fig.12: En alpeidyl.



Fig.13: Skuespilleren Burghart Klaussner.

Kammerspillets vinder

Hardenberg spiller nu åbenlyst det spil, han er bedst til: rænkespillet. Han kender efterhånden de unge rebeller så godt, at han ved, hvordan han kan få fundamentet under deres tilsyneladende ubrydelige venskab og solidaritet til at erodere. Diskret lader han det gå op for Peter, som ellers fra begyndelsen dannede par med Jule, at Jan og Jule er blevet seriøst forelskede i hinanden (fig.14).

Tilskueren er medvidende, men accepterer - om end modstræbende - Hardenbergs subtile strategi; manden befinder sig jo trods alt i en form for fangenskab. I hvert fald opnår han præcist, hvad han vil; tilsyneladende uden selv at miste troværdighed lykkes det ham, at få Jan, Jule og Peter til at opgive deres forehavende. Eftertænksomme og melankolske tager de tilbage til Berlin, hvor de afleverer Hardenberg på hans bopæl. Han fik - igen! - den rigtige idé på det rigtige tidspunkt. Med en generøs gestus eftergiver han Jules gæld og lader henkastet en bemærkning falde om, at de ikke skal bekymre sig om politiet. Her kunne filmen sådan set slutte med Hardenberg som en slags moralsk vinder af kammerspillet.

En forrygende afsluttende montagesekvens, der når sit højdepunkt i et pludseligt perspektivskifte viser imidlertid, at filmen vil noget helt andet. Selvom Hardenberg - måske ikke så overraskende for tilskuerne - bryder sit løfte og alligevel angiver sine 'gidseltagere' til politiet, er de kommet ham i forkøbet. Politiet stormer en tom lejlighed. Trojkaen, som igen har fundet sammen og endda sover i samme seng (fig.15), befinder sig et eller andet sted ved Middelhavet, hvor de gør sig klar til at sejle ud i Hardenbergs yacht. De vil forøve et anslag på de europæiske satellit tv-anlæg og således skabe panik ved kakkelforde i hele Europa. *Die fetten Jahre sind vorbei* er en film, der konsekvent tager de unges parti. Slutningen virker aldeles befriende og livsbekræftende.

Manche Menschen ändern sich nie

I den tomme lejlighed i Berlin har de unge rebeller efterladt en seddel på væggen med følgende tvetydige budskab: "Manche Menschen ändern sich nie". Hvem hentyder de til? Dem selv? I så fald skal budskabet forstås positivt: det er livsvigtigt at bevare en form for hjertets renhed. Ellers sander sindet til. Eller hentyder de snarere til Hardenberg? I så fald fælles der en ubønhørlig dom over en opportunist, som samtidig repræsenterer en hel generation. En generation, der i sin ungdom ville forbedre verden, men som undervejs kom til at lade deres hjerter galvanisere med kynisme.



Fig.14: Kærlighedskonstellationerne skifter.



Fig.15: Ménage à trois.

Faktaboks

Die fetten Jahre sind Vorbei (2004), 126 minutter
Instruktion: Hans Weingartner
Manuskript: Katharina Held og Hans Weingartner
Officiel hjemmeside: www.diefettenjahre.de

Per Fly-citaterne stammer fra *Gymnasieskolen nr. 13* (2005)
Burghart Klaussner-citaterne stammer fra DVD-udgavens ekstramateriale

Anbefalet litteratur:

Dahl, Henrik: *Den kronologiske uskyld* (Gyldendal, 1998)
Illies, Florian: *Generation Golf Eine Inspektion* (Argon Verlag 2000)



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

Bølgebryder: interview med Anders Refn

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

Anders Refn er en af dansk films mest alsidige figurer. I løbet af sine 40 år i branchen har han sideløbende arbejdet som både instruktør, klipper, instruktørassistent og manuskriptforfatter. Alsidigheden kommer måske bedst til udtryk, hvis man kaster et blik over hans karriere som klippeassistent og klipper, hvor hans første tjans var som klippeassistent på den halvlumre *Soyas tagsten* (1966). Siden har han arbejdet på så markant anderledes film som *Slumstormerne* (1971), *Præsten i Vejby* (1972), *Mig og Charly* (1978), *At danse Bournonville* (1979), *Gummi-Tarzan* (1981), *Cirkus Casablanca* (1981), *Breaking the Waves* (1996), tv-serien *Edderkoppen* (2000), *Tid til forandring* (2004) og *Populærmusik fra Vittula* (2004). Som instruktør fik han en bragende debut med *Strømer* (1976). Siden har han instrueret spillefilmene *Slægten* (1978), *De flyvende djævle* (1985), *Sort høst* (1993) og været en kreativ hovedkraft bag tv-serierne *Een gang strømer* (1987), *Landsbyen* (1991) og *Taxa* (1997-8). Hans karriere som instruktørassistent tog allerede sin start med *Fantasterne* (1967), men det var især *Strømer*, som åbnede offentlighedens øjne for hans talent for personinstruktion. Sine evner som personinstruktør har han også fået brug for i de senere år for Lars Trier i *Dancer in the Dark* (2000) og *Dogville* (2003). I sidstnævnte sad han også ved klippebordet under redigeringen af dansenumrene.

Det nedenstående interview blev foretaget i november sidste år og tog afsæt i et foredrag, som Refn holdt på Institut for Informations- og Medievidenskab i Århus med titlen *Breaking the Rules*. I nedenstående interview deler Refn ud af sine mange års erfaringer med filmklipping – herunder hans erfaringer med at bryde op med det klassiske filmsprogs visuelle kontinuitet i *Een gang strømer* og *Breaking the Waves*.

Klipning og skuespil

Hvad er en klippers primære opgave?

I USA siger man, at formålet med filmklipping er, at beskytte publikummet mod dårligt skuespil: "To protect the audience from the bad acting."

Så for dig er redigeringens overordnede funktion at formgive skuespillerens udtryk?

I fiktion er det desværre en meget banal sandhed, at godt skuespil oftest giver gode film, mens dårligt skuespil udmønter sig i dårlige film. Publikum er meget mere intelligent, end vi tror. De kan godt mærke, når folk lyver på lærredet, eller når de ikke er troværdige, eller når de mister deres energi eller koncentration. Derfor er det netop en meget, meget vigtig del af en klippers arbejde at fange de momenter, hvor skuespilleren er optimal i sit udtryk og så sætte de perler på en snor. Det er det, der skaber den store filmpræstation.

Tænk på hvor mange skuespilkarrierer, du måske har reddet på den måde.

Ja, vi kalder os for filmens navnløse helte, klipperne indbyrdes, fordi der ikke rigtigt er nogle, der ved, hvad det er, vi laver.



Fig. 1: Anders Refn har været aktiv i dansk film- og tv-produktion i 40 år.



Fig. 2: Anders Refn, Jens Okking og Bodil Kjer under indspilningen af Refns instruktørdebut *Strømer* (1976).

Hvad med et begreb som rytme?

Christian Hartkopp, min gamle ven og lærer, mente, at man med en metronom ligefrem kunne tælle sig til en rytme i klip og i spil, men jeg synes, det er noget formalistisk pjat. Det sagde jeg også til ham, men det er klart, at rytme i en dialog er altafgørende. Især pauseringen er altafgørende for spillet, og det er vigtigt, at klipperen er ekstremt opmærksom på, hvor den rigtige rytme i dialogen ligger. Man kan jo gå jo ind og forlænge pausen, hvis man synes, skuespillerne er lidt for ivrige og vil forlænge en tøven eller forsinke en reaktion. Jeg kan jo tage reaktioner ind fra andre scener og lægge indover, så man pludselig tror, at de er optaget sammen. Jeg kan også klippe en-to-tre-fire frames ud af en pause. For eksempel gjorde jeg mig en sjov erfaring, da jeg klippede scenerne med James Caan til *Dogville*. Han er en vidunderlig skuespiller, og nærværet i billedet var der, men han kunne ikke huske en skid og havde nogle meget lange pauser og nogle øh'er og bøj'er, som jeg så klippede ud, og jeg synes faktisk, at han kom til at spille sublimt.

Klippefasen er sidste gennemskrivning af manuskriptet

Du kalder klipningen for den sidste gennemskrivning af manuskriptet, men hvor konstituerende har klipningen af de forskellige film været i løbet af din karriere? Jeg forestiller mig, at der er tilfælde, hvor du har kunnet holde dig præcist til et manuskript, mens der er andre gange, hvor du nærmest har skullet redde filmen eller bygge en film op fra ny.

Det er altid en kombination, vil jeg sige, men Christian Hartkopp, som i øvrigt grundlagde klipperuddannelsen på Filmskolen sammen med mig og Janus [Billeskov Jansen], var fx så ordblind, at han ikke kunne læse. Så han læste jo aldrig manuskripter, og i virkeligheden læser jeg tit manuskripterne en anelse overfladisk, for det, der står på *papiret*, er ikke særligt interessant. Når man står i et klipperum, skal man tage stilling til det, der er på lærredet - hvad billederne kan fortælle - og det er tit et blindspor, hvis man sidder med et manuskript i hånden og prøver at klippe efter det. Jeg synes, man skal lytte til sin egen mavefornemmelse og følelse af, hvordan tingene svinger for at finde frem til en måde, hvorpå dramatikken kan blive formuleret på en begavet og overraskende måde. Jeg har endnu aldrig i min lange karriere som filmklipper oplevet, at manuskript og film var konkurrenter.

Klipning og dramaturgi

Udover at være med til at formgive skuespillerens udtryk, hvilke andre centrale funktioner synes du, at redigering har?

Hele den dramaturgiske del er meget vigtig. Det er ikke kun vigtigt, at man forstår de overordnede spilleregler med anslag osv og kan trappe konflikter op, men også at man mestrer de håndgreb, der får den enkelte scene til at hænge sammen. Eksempelvis er devisen *get in late and get out early* vigtig for at undgå en søvrig fortælleform. Det vil sige, at du går så sent ind i en scene, som du på nogen måde tør, og forlader den, så snart den har kulmineret. Man vil jo gerne holde koncentrationen oppe på lærredet og så er det vigtigt, at tilskueren ikke kommer foran filmen oplevelsesmæssigt.

Rytmefølelsen hos klipperen - at man kan *time* sine scener - er også væsentlig. Hvis du arbejder med montager skal du få det til at hænge sammen som en harmonisk enhed. Hvis du gerne vil have, at det ligesom skal få lidt i øjet på publikum, skal du omvendt også have rytmesans for *dirty editing*. Mange af de bedste klip, jeg har lavet - specielt i gamle dage, da man arbejdede analogt - kom af at klistre noget sammen, som ikke skulle have været klistret sammen. Nogle klip, som jeg slet ikke havde forestillet mig kunne fungere, fungerede pludseligt. Ofte kan *fejltagelser* åbne for helt nye perspektiver til en scene. Eller som James Joyce siger: "Error is the portal of discovery".*

Egen stil over for materialets iboende krav

Spændvidden i hvordan man redigerer specifikke scener er jo enorm. Har du lavet din egen genreinddeling, som du bruger: fx "den type scene skal klippes på den måde?"

* "A man's errors are his portals of discovery", James Joyce.

Nej. Jeg prøver hver gang at gå ind i det med så åbent et sind som muligt. Selvfølgelig har jeg lært nogle tricks efterhånden, men i bund og grund kan jeg bedst lide at gå så fordomsfrit ind i materialet som overhovedet muligt for at være åben over for de ting, som denne her instruktør har på hjerte eller hans måde at se tingene på. Man kan jo hurtigt blive en skabelonklipper, der klipper, som man nu plejer at gøre. Det inspirerende ved at klippe for nye instruktører og prøve andre fremgangsmåder er, at man hele tiden lærer noget nyt om *the language of cinema*. I min specielle situation, da jeg jo også er instruktør, holder jeg instrumentet varmt ved at arbejde med andre instruktører. Så selv om der er lange perioder, hvor man ikke instruerer, så er man stadig inde i den form for skabelsesproces og måde at tænke på. For mig er det dybt meningsfyldt at gøre det på den måde. Men det er spændende, for nu har jeg arbejdet med i hvert fald 50 forskellige instruktører fra udenlandske til indenlandske, fra amatører til højt professionelle, mænd og kvinder, hulter til bulter, så jeg har prøvet en hel del, og det sjove er jo også at finde ind til den film, som er den optimale formulering af det, netop den instruktør vil fortælle.

Er der plads til en egen stil, når du lader din klippestil forme sig efter materialet?

Du vil nok kunne se af min måde at klippe på, at jeg har temperament. Jeg har min egen rytmeformelse og er måske lidt utålmodig. Jeg tømmer fx aldrig et billede, med mindre der er en meget god grund til det. Den klassiske regel er, at karakteren forlader billedet og kommer gående ind i det næste. Når han kommer ind i det næste billede, kan der fx stå en person i det billede. Eller også bliver karakteren stående i billedet, og den anden karakter kommer ind i det næste billede, men i dag klipper man jo rask væk fra folk, der står i billedet uden at nogen studser over det overhovedet. Jeg prøver på at være så stram i min klipning som overhovedet muligt. Der er nogle klippere, der elsker at lægge øer ind, hvor folk kan sidde og tralle lidt og rode i bolscheposen, men det er meget sjældent, at jeg synes, at stoffet egner sig til dét.

Den klippetekniske udvikling i Danmark

Med al din erfaring, så vil jeg gerne høre, hvordan du ville skitsere den klippetekniske udvikling i dansk film og TV - som du jo selv har været en væsentlig del af - siden du kom ind i branchen.

Det regelsæt, der gjaldt dengang, jeg kom ind i branchen var i høj grad den gamle, klassiske Hollywood-måde at tænke på i visuel kontinuitet med bevægelseskontinuitet og højre-venstre eller venstre-højre: hvis en mand kigger ud til venstre side, så skulle den mand, han talte med kigge ud til højre, så deres blikke mødtes. Det er jo klart, at man har raffineret det mere og mere.

Kan du pege på nogle pejlepunkter i den her udvikling i din egen karriere?

Jeg vil sige, at op til min TV-serie *Een gang strømmer* arbejdede jeg meget klassisk og stringent efter de klare regler for visuel kontinuitet. Ind imellem lavede vi også nogle beskidte klip, men det var alligevel meget forsigtigt, og det holdt sig mere inden for den traditionelle kontekst. I *Een gang strømmer*, TV-serien, begyndte vi fx med biljagten at smide rundt med kameraet og tænke mere og mere på at bryde de der regler. Man kan sige, at *Een gang strømmer* i virkeligheden markerer ét af paradigmeskiftene i dansk klipning - og måde at spille komedie på. Efter min mening i hvert fald. På mange måder repræsenterer den jo et nybrud. Man brød op med et meget stivbenet og traditionelt fortællelemønster til at gå meget mere efter følelsen og energien i scenen.*

Senere i mit samarbejde med Trier på *Breaking the Waves* kom jeg endnu mere ud i hjørnerne af, hvor radikalt man kan bryde de regler. Alligevel synes jeg, at det på trods af de her ting, som man ikke kunne gøre, lykkedes os at få en meget høj emotionel temperatur ind i filmen. Så brugte jeg selvfølgelig mange af de samme principper, da vi skulle til at lave *Taxa*. I de første afsnit, som jeg lavede, var det første gang,



Fig. 3: Holdet bag *Strømmer*. For mere om iscenesættelsen af biljagterne i hhv *Strømmer* og *Een gang strømmer*, se sidste nummers [En scenes anatomi](#).

* For mere om dette spring i Refns klippetekniske karriere, se sidste nummers artikel om biljagterne i hhv *Strømmer* og *Een gang strømmer*.

at man brugte den form for klipning på Danmarks Radio. Der var mange af de klippere, der var ansat der, der synes, at det var noget forfærdeligt noget. Der var ballade, for det var man ikke vant til, og det havde de lært, man ikke måtte. Men det gav et sæt i det gamle, pæne TV-drama, at det pludselig begyndte at bevæge sig på en anden, dynamisk måde.

Men det tankevækkende er, at vi i virkeligheden har brudt de her regler med megen stor effekt. Man fik nogle helt andre dynamikker ind i billedfortællingen ved at bryde de regler – spring-klip, som det hedder på dansk, eller forkerte blikretninger. Altså i slagsmål og i actionscener kan det være fantastisk effektivt at bryde kontinuitetsreglerne, fordi der kommer noget irrationelt og brutalt ind i fortællingen.

Breaking the Waves

Nu har du peget på Breaking the Waves som et radikalt værk i den klippetekniske udvikling i Danmark.

Kan du uddybe, hvordan I fandt frem til filmens fortællestil?

Ikke andet end at Lars [von Trier] og jeg i bestræbelsen på at få en meget mere rå og dokumentarisk billedfortælling diskuterede de erfaringer, jeg havde gjort mig med *Een gang strømmer* og han med *Riget*. Stilen måtte sådan set gerne have et skær af amatørfilm. Vi var lidt bange for, at den perfekte æstetik med pragtfuldt baglys eller modlys og fine lyskanter og prikker og den slags ville arbejde imod filmens historie. Vi ville godt have, at den havde et lidt mærkeligt, flimrende hjemmevideo- og amatørfilmspræg, fordi historien var så melodramatisk, at det ville blive for meget, hvis den blev fortalt i en perfekt, smuk og gennearbejdet billedstil.

Én af de spændende ting, du peger på her, er det meget særlige samspil, der er mellem den grundlæggende fortælling og så den stil, I har valgt at præsentere den i. Kan man sige, at fortællestilen i Breaking the Waves er lagt an på at delagtiggøre tilskueren i filmens beretelse, dvs. delagtiggøre dem i filmens konstruktionsprincipper.

Man kan jo sige, at den amatørattitude, som vi ville have frem i *Breaking the Waves*, netop var en måde, hvorpå vi trak tilskueren med ind i beretelsen, idet det ikke var et fint, standardiseret, autoriseret billedsprog, der overbragte historien, men at det næsten foregik på et niveau, hvor der var en snert af, at folk selv kunne skildre deres virkelighed på denne måde, hvis de blev stukket et filmkamera i hånden. At det ligesom lignede noget fra deres konfirmationsfest, når de hopper rundt og knuser glassene og hopper op på ryggen af hinanden.

Det kan da godt være, vi tog fejl, men det tror jeg nu ikke. Faktisk tror jeg, det var med til at give filmen den der mærkelige autenticitet, som kom af, at den ligesom var fortalt i øjenhøjde med sine figurer. Og så de stilistiske brud med kapitelbillederne. Det er jo klart, at det netop var tænkt som et lille pusterum mellem de meget flimrende og rystede håndholdte billeder.

Når man nu leger med filmsproget på den måde, som det finder sted i Breaking the Waves, Riget og Een gang strømmer, så bliver tilskueren vel også mere bevidst om konstruktionsprincipperne?

Lars har nu brugt det [refleksive] aspekt mere end jeg har. Fx i *Europa* [1991] med voice-over'en og de påfaldende kamerabevægelser, hvor man trækker sig tilbage som den stilistiske fortæller, han er. Og det var faktisk det, som han forsøgte at bryde med, da vi lavede *Breaking the Waves*.

Man kan måske sige, at billedsproget i Breaking the Waves er refleksivt på en anden måde end i Europa. Måske er det en mere legende end distancerende form for refleksivitet? Man sidder der og er vidne til en rørende fortælling, men samtidig er man bevidst om, at man får det fortalt på en anden måde, end man plejer, via jeres såkaldte "snuble-æstetik".



Fig. 4: *Breaking the Waves* (1996).
Emma Watson som Bess.

Det kommer måske ud mellem sidebenene alligevel. Det har du ret. Det var sådan set meget godt formuleret. Det mærkelige er, at nu har jeg arbejdet med så mange instruktører, og der er et så stort element af intuition i det. Når det kommer til stykket, så er det op til den enkelte instruktørs intuition, hans mavefølelse, hans emotionelle svingningspunkt, hans erogene zone. Det er ligesom dér, at hans filmsprog bliver formuleret.

En tradition for normbrud?

Selvom klippeteknikken i Breaking the Waves bryder med det klassiske kontinuitetssystem, så kunne man naturligvis påpege, at den skrev sig ind i anden tradition, nemlig kunsthjens – særligt den franske nybølge. Men kan du pege på nogen forskelle i forhold til den franske nybølge?

Det er klart, at der er meget af den samme anarki, som specielt Godard dyrkede. De andre – fx Chabrol og Truffaut – blev meget hurtigt konventionelle i deres billedsprog, da vildskaben var bruset af på de første to film. Men Godard fortsatte, og Alain Resnais var frem for alt en af de eksperimenterende.

Men Resnais' formsprog er alligevel mere kontrolleret og stringent.

Ja, meget kontrolleret og intellektuelt, men fx de tidsklip som der er i en film som *Muriel* [1963], dem var vi meget inspireret af, kan jeg huske. Og *Åndeløs* [1959] kan med sit håndholdte kamera og jump cuts på mange måder godt ligne 'snublestilen' i *Breaking the Waves*, men den er jo også forsøgt i *Balladen om Carl-Henning* [1969], som ligeledes er inspireret af den ny bølge. Så det anarkistiske fortællesprog er dukket op med jævne mellemrum.

Der er måske tale om et tilbagevendende regelbrug, som optræder med enkelte modifikationer fra gang til gang i den danske filmhistorie?

Jamen, hvis man ser på kunsthistorien i al almindelighed, så svinger den jo ofte mellem anarkisme og minimalisme. Der optræder små eksplosioner, hvorefter der fremkommer nye regelsæt. Og når det så bliver for snærende, så kommer der en ny eksplosion osv. Men jeg mener, at det virkelig interessante ved *Breaking the Waves* er, at *tilskuerens* måde at opleve film på har ændret sig, fordi tiden er blevet så utroligt billedfikseret. Det er klart, at man vil kunne finde forløbere i filmhistorien. Mere nyt er det jo heller ikke, det vi laver i filmen. Vi prøver bare at gå så langt ud til strengen, som vi tør.

Der er måske et andet samspil mellem stil og fortælling – og et andet fortællemæssigt projekt – i forhold til fx Godards film?

Ja, og så har jeg ikke set en CinemaScope-film, der er klippet så hysterisk som *Breaking the Waves*. *Åndeløs* var fx i *academy ratio*, men ligesom at tage det helt store billede og behandle det på den svinske måde, der var vi måske mere radikale. Godard blandede det selvfølgelig meget, men *Pierrot le fou* [1965], som er i Scope, den mener jeg er rimelig kontrolleret i klipningen, og *Le Mepris* [1963] så jeg her for nylig og blev helt overrasket over, hvor artigt den egentlig er lavet.

TV-æstetik og filmæstetik

Der er en ting, som jeg synes er meget spændende ved bruddene i den klippetekniske udvikling i Danmark, og det er, at denne udvikling tager sit udspring i TV-æstetikken. For dit vedkommende tv-serien Een gang strømmer.

Ja, det er rigtigt, at det er TV-æstetikken, der provokerer det frem. Den der måde at prøve at finde et billedsprog til TV-mediet, der kunne holde tilskueren fast ved skærmen – den der maksimering af energien i scenerne – det er i virkeligheden dén, som pludselig begynder at smitte af på filmsproget.

For Lars startede det jo også med *Riget*, selvom der var enkelte fortillfælde i *Epidemic* [1987].

Hvorfor tror du, det er tilfældet?

Hvorfor det fungerer sådan ... ? Det kan også undre én, men jeg synes, at det er meget interessant, at det er sådan. Jeg tror i virkeligheden, det hænger sammen med, at det er så dyrt og så skæbningsvangert at lave spillefilm. Spillefilm kræver typisk mange års bestræbelser, mens det er nemmere at komme til at arbejde med tv-mediet. Og på grund af den respekt, man havde for spillefilmen, så havde man ikke det samme mod og den samme frækhed, som man tillod sig på tv-mediet, som trods alt er et lille overskueligt "lærred". Når man så endelig kom til at lave en spillefilm, så turde man ikke tage så mange chancer, så måtte man nok hellere holde sig lidt til reglerne.

Men jeg kan se, at den der ny-pænhed er ved at komme igen. Mange af de nyere film er ved at vende tilbage til det sikre og har ligesom trukket sig lidt væk fra det eksperimenterende, og det synes jeg er lidt ærgerligt.

Hvad angår den højere intensitet i billedsproget, så findes der i hvert fald én forklaring på den afsmitning som TV-æstetikken har haft på filmæstetikken. Den knytter sig nok mest til amerikansk filmproduktion, men går på, at TV-plattformen som sådan er blevet et meget vigtigt afsætningsmarked for film i al almindelighed, og at mange film spiller sig selv ind på TV-markedet...*

Og at det derfor er vigtigt, at det også kommer til at fungere i det lille format. Det kan du godt have ret i. Det, som jeg ville have forklaret det med, var, at da vi skulle til at definere vores TV-sprog i *Een gang strømmer*, så var der blandt andet det, at vi ikke ville tabe seeren. I en biograf er det sådan, at når først folk har købt en billet, så ER de derinde, og døren er lukket, og der skal noget til før, at de rejser sig og går. Derfor kan du godt tillade dig at skrue pulsen relativt langt ned, uden at de 'zapper over på noget andet'. Men i TV-sammenhæng er du konkurrent med alle mulige kanaler, telefonen der ringer, og tante Karen der står uden for på trappen osv. Og det var netop derfor, at vi ville definere et sprog, så kaffen blev kold i kopperne. Det var det, der var udgangspunktet for det, vi prøvede at lave. Men du har nok ret i, at der, for for nogle i hvert fald, er et kommercielt motiv i det også.

En anden ting, som det er meget vigtigt at holde fast i, er, at mange instruktører er utroligt bange for, at publikum ikke forstår, hvad det er, at de vil sige. Derfor er de bange for, at det går for hurtigt oppe på lærredet, fordi de ikke tror, at publikum opfatter så hurtigt, som de gør. Og det kan tit være medvirkende til at trække tempoet ned i en spillefilm.

Dancer in the Dark

Arbejdede du kun som instruktørassistent på Dancer in the Dark, eller var du også inde over klipningen?

Oprindeligt spurgte Lars, om jeg ikke ville klippe den, men jeg sagde "nej", for jeg synes ikke, at klipperen skal være med til optagelsen. Men jeg var med inde og hjælpe den franske klipper med musikscenerne.

Jeg kan forstå på dig, at du ikke var helt tilfreds med iscenesættelsen af musiknumrene?

Det var mere det fortælleprincip med de hundrede kameraer, der optog på én gang, og som ikke måtte bevæge sig. Jeg synes ikke altid, at det ydede koreografien, dansen og musikken retfærdighed. Der var nogle numre - fx efter mordet hvor hun har skudt politibetjenten - hvor det fungerer fantastisk smukt, synes jeg, og meget bevægende. Det sidste nummer, hvor hun går til skafottet virker også fantastisk, synes jeg. Til gengæld er der andre steder, hvor det jeg oplevede for øjet, da jeg så det, var meget smukkere og mere kraftfuldt, end det jeg oplevede, da vi havde klippet det sammen.

Det var måske et problem med de to næsten uforlignelige krav om nærbilledæstetik og dansekoreografi?

** Parametrene i det intensiverede billedsprog er følgende: hurtigere klipning, flere nærbilleder, et mere bevægeligt kamera og større spændvidde mellem brændvidder. Refn kunne godt genkende udviklingen i dansk film/TV og sagde bl.a.:*

En vidvinkel med en brændvidde på 25mm kunne man ikke klippe sammen med et 100mm teleobjektiv, for det ville folk ikke acceptere, hed det sig. Og det accepterer man jo rask væk i dag. Publikum forventer ikke den samme fortegningsgrad i to på hinanden følgende billeder [...] Det er rigtigt, at skuespil i høj grad er blevet ansigtsmimik, men det stiller også større ægthedskrav til skuespillerne. I gamle dage, da de stod på rad og række i en 'amerikaner', hvor man skar billedet ved læggene, der kunne man lettere skjule det, hvis der ikke var fuld dækning for replikkerne [...] Da vi lavede testfilmen til *Breaking the Waves*, var Lars og jeg enige om, at de tætteste billeder var de mest interessante. Det samme gjaldt *Taxa*. Der lavede vi 'pligtbilledet', som etablerede rummet, men gik så ind til nærbilleder og holdt grundlæggende en meget tæt billedstil for at holde fast i følelsen.



Fig. 5: *Dancer in the Dark* (2000).

Ja, det er altså svært, ikke [latter]. Det er også typisk Lars at finde på sådan noget, for så er det mere udfordrende, når han skal bevise, at det kan lade sig gøre. Men jeg synes, at det er interessant at diskutere det ud fra, at man måske har en tese. Og så viser det sig, at den i nogle sammenhænge fungerer relativt godt og mindre godt i andre. Og så kunne man kigge på de eksempler og lære noget af det. Hvorfor fungerer det i én sammenhæng og ikke en anden? Men jeg tror ikke, at det kommer til at ske igen, at nogen bruger 100 kameraer på den måde.

Kontrasten mellem scenerne i den genkendelige verden og fantasiverdenen er åbenlyse, men det er mere karakteren af kontrasten, som man kan diskutere. Skulle musiknumrene virke forløsende?

Det var tanken, ja.

Jeg forestiller mig, at hvis det virkelig skulle virke forløsende i forhold til fortællestilen i den genkendelige virkelighed, så burde man have hyret Mikael Salomon og Jimmy Leavens og iscenesat numrene med flydende krankoreografi i stedet for de ret opklippede forløb, der er kommet af fortællestilen med de 100 kameraer. En mere flydende kameraestetik kunne også være bedre til at forløse musikken?

Ja, sådan ville man jo typisk sige, og hvis du fx ser Jacques Demys *Pigen med paraplyerne* [1964] og *Les demoiselles de Rochefort* [1967], de er jo lavet med flydende kamera og elegant koreograferede kranture, hvor man viser dansen på dansens præmisser. Det kunne vi sagtens have gjort, men så var det bare blevet noget andet. Der er Lars jo meget konceptmand, og når man laver en spilleregul, så skal den holdes. Og Lars ville partout opsætte det regelsæt for denne musical, som skulle være anderledes end andre musicals. Langt hen ad vejen, troede vi også på det ... men der var jo ingen, der anede, hvordan det ville blive.

Sådan er ubestemmeligheden og magien i det hele taget med filmklipning: det med at sætte to billeder sammen og så begynder folk at græde, og sætter du to andre billeder sammen, så falder folk i søvn.

Faktaboks

Tak til Anders Refn for production stills fra *Strømer*.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

Parafilm

Om Jean-Luc Godards filmkunst

Af [HENRIK HOLCH](#)

Jean-Luc Godard, fransk films enfant terrible, er en af de 20. århundredes vigtigste og mest originale filmskabere. Hos Godard gøres der op med de kendte repræsentationsmåder og -logikker. Henrik Holch portrætterer her det filmiske forfatterskab.

Jean-Luc Godard (1930-) debuterede som spillefilminstruktør den 16. marts 1960 med *A bout de souffle* (*Åndeløs*), en film, der samme år vandt juryens "Grand Prix" ved Cannes Film Festival, og som med ét slag gjorde ham til en central skikkelse i efterkrigstidens europæiske filmkunst. Den blev set af et antal på næsten 260.000 alene i Paris i løbet af dens første syv spilleuger – og var altså (i modsætning til stort set alle de kommende filmværker af Godard) en kommerciel succes. Som de fleste filminteresserede vil have noteret sig, afsætter den en markant cæsur i filmhistorien: Med *A bout de souffle* ankommer modernismen for alvor til den syvende kunstart.

Jean-Luc Godard voksede op i en fransk overklassefamilie i Nyon i det sydvestlige Schweiz. Han blev schweizisk statsborger under Anden Verdenskrig, men flyttede til Paris i 1948 i kølvandet på forældrenes skilsmisse. I 1949 begyndte han at studere etnografi ved La Sorbonne. Det var også i 1949, at han mødte de senere *nouvelle vague*-kolleger François Truffaut, Jacques Rivette og Eric Rohmer i *Ciné-Club du Quartier Latin*, og sammen med de to sidstnævnte grundlagde han i 1950 filmtidsskriftet *La Gazette du Cinéma*, der nåede at udkomme med i alt fem numre det første år, hvorefter det blev indstillet. Samtidig begyndte han at arbejde på produktionen af to film af henholdsvis Rivette og Rohmer, som han også var med til at finansiere. I 1951 ophørte imidlertid den finansielle støtte fra forældrene, da det kom til deres kendskab, at universitetsstudierne var blevet opgivet, og derefter måtte han ernære sig ved småkriminalitet, hvad der bl.a. resulterede i en kort fængselsdom. Fængselsopholdet blev afløst af en indlæggelse på et psykiatrisk hospital. I januar 1952 begyndte han at skrive for det berømte filmtidsskrift *Cahiers du Cinéma*, der i april 1951 var blevet grundlagt af Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca og André Bazin. Senere samme år trak Godard teltpælene op for at rejse gennem Syd- og Nordamerika med sin far. Han returnerede til Paris i 1953, men forlod dog straks den franske hovedstad igen for at arbejde som konstruktionsarbejder på et dæmningsbyggeri i Schweiz – et job, som hans mor, der omkom ved en trafikulykke senere samme år, havde skaffet ham. Med pengene herfra finansierede han sin første kortfilm, *Opération béton* (1954). I tiden inden sin første spillefilm instruerede han i alt fem kortfilm. Fra 1955 (men først regelmæssigt fra 1956) genoptog han sin skribentvirksomhed for *Cahiers du Cinéma*.



Jean-Luc Godard.



Titelskiltet til *A bout de souffle* (Godard, 1960).

Cahiers du Cinéma blev talerøret for de unge franske instruktører, der senere blev samlet under betegnelsen 'den nye bølge' (*la nouvelle vague*), og som foruden Godard talte folk som François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer og Jacques Rivette. Det var her, de alle startede deres karriere: som filmkritikere. Den dominerende skikkelse i dette filmmiljø var filmtoretikeren André Bazin, der blev en slags faderfigur for de unge instruktørspirer, i særdeleshed for Truffaut. Karakteristisk for Godard, der havde det svært med autoriteter, kom det tidligt til et opgør med Bazin; i *Cahiers du Cinéma*s spalter argumenterede han allerede i 1952 voldsomt imod Bazins realistiske filmpoetik, der opprioriterede brugen af dybdefokus og lange takes til fordel for montagen (der i Bazins optik på totalitær vis manipulerede med såvel tilskuerens opmærksomhed som med tid og rum) – hvad der ifølge Godard (for hvem montagen senere skulle blive et vitalt æstetisk redskab) var en unødvendig dogmatisk ensretning af filmkunsten. En afgørende del af dette frugtbare filmmiljø var også det franske filmmuseum i Paris, *La Cinémathèque*, der var blevet dannet i 1936 af Henri Langlois, og som fra december 1944 begyndte at vise film. Det var her, de kommende *nouvelle vague*-instruktører opdagede den filmhistoriske arv.

Skønt de var forenet i deres kærlighed til filmkunsten, i opgøret med de filmretoriske konventioner og i deres opfattelse af filminstruktøren som en *auteur*, der skriver med kameraet som sin pen, kom *nouvelle vague*-instruktørerne aldrig til at udgøre en homogen bevægelse; dertil var deres temperamenter og tilværelsesoptikker simpelthen for forskellige. Men tilsammen skabte de et filmæstetisk brud, der blev bemærket over alt i verden. Som den sidste af *Cahiers du Cinéma*-kritikerne påbegyndte Godard i august 1959 optagelserne til en spillefilm. Det ligger fast, at *A bout de souffle* er et af Godards mindst radikale værker; i filmkunstens historie er den en milepæl.

Godards filmkunst

Det følgende er et forsøg på at give en ultrakort karakteristik af Jean-Luc Godards filmproduktion. Det er selvfølgelig en nærmest halsløs gerning, der ikke kan undgå at resultere i grovkornede generaliseringer.

Godards film udforsker emner som prostitution, imperialism, kapitalisme, storbyen, industrisamfundet, krig, tid, fremmedgørelse, kvinden, sproget og repræsentationen mere generelt. Der er tale om flertydige, modernistiske værker, der gør det tydeligt, at analytisk arbejde er en vandring i labyrinter, hvor Ariadnes tråd gang på gang mistes og overblikket kun opstår momentant.

Formelt og genremæssigt er Godards film svære at klassificere. De opløser enhver nem skelnen mellem fiktion og fakta. De mixer narration med selvbiografi, essay og dokumentarisme. De dekonstruerer de klassiske filmgenrer. Og i alle filmene citeres der i ét væk fra kunst-, litteratur- og filmhistorien, hvad der fik *nouvelle vague*-kollegaen Jacques Rivette til at tale om "intertekstuel terrorisme" i Godards film (Rivette: 74). Godards værk er med andre ord *polyfont* i emfatisk forstand. Hans filmproduktion er en rastløs afsøgning i forskellige genrer og stilarter. Det mest gennemgående træk er, at værket tematiserer og konfronterer grænser. Det, der interesserer Godard, er, hvad der sker i sammenstødet mellem de forskellige diskurser.

Dekonstruktionen af de klassiske filmgenrer finder især sted i starten af Godards filmkarriere, hvor de én for én tages op til behandling: I *A bout de souffle* (1960) er det gangsterfilmens retoriske klichéer, der endevendes og nedbrydes, i *Le petit soldat* (1960) er det spionfilmens, i *Une femme est une femme* (1961) er det musicalens, i *Les carabiniers* (1963) er det krigsfilmens, i *Le mépris* (1963) er det melodramaets, i *Alphaville* (1965) er det *sci-fi*-filmens osv.. Senere i karrieren, fra omkring 1966, forlader Godard spørgsmålet om genrer (der gives dog enkelte undtagelser som fx *Vent d'est* fra 1969, der er en parodi på western-filmene). Samtidig får filmene generelt en ekstra tand i retning af det anti-narrative, politiske og sociologiske essay. Godards engagement på den yderste venstrefløj, der bl.a. kommer til udtryk i *La Chinoise* (1967) og *Week-end* (1967), radikaliseres yderligere med studenteroprøret og maj-begivenhederne i 1968. Sammen med den maoistiske aktivist Jean-Pierre Gorin danner han dette år filmkollektivet



André Bazin (1918-58), medstifter af *Les Cahiers du Cinéma* og filmkritiker ved *Le Parisien libéré*, *L'Écran Français*, *France-Observateur*, *L'Esprit*, *Radio-Cinéma-Télévision*, *L'Éducation Nationale* og *La Revue du Cinéma*. Bazin hævdede, at filmen havde en særlig realitets- eller virkelighedseffekt, som skyldtes, at billederne blev frembragt gennem en automatisk fysisk-kemisk proces, hvorfor filmen i sit væsen var realistisk. Bazin døde af leukæmi i 1958. Han efterlod sig ingen systematisk bog om filmteori; de vigtigste essays blev samlet i det posthumt udgivne 4-bindsværk *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958-62).



Framegrab fra *Vivre sa vie* (1962): Nana er i biografen, hvor hun ser en scene fra Carl Th. Dreyers stumfilm *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), et *locus classicus* i filmhistorien. Nana identificerer sig med den lidende Jeanne, der forberedes på sin død. Godard benytter sin *hommage* til Dreyers film til at overdeterminere *Vivre sa vie*s handling, til at fremsuggerere en anelse om Nanas skæbne. I modsætning til *Vivre sa vie*s inklusion af scenen fra *Jeanne d'Arc* er de intertekstuelle henvisninger hos Godard imidlertid ofte angivet uden anførselstegn, hvad der selvfølgelig er et komplicerende træk. Her finder vi utvivlsomt én af forklaringerne på den "uforståelighed", der i forskellig grad hjem søger Godards film.

"Groupe Dziga Vertov", der frem til opløsningen i 1972 skaber en række militante, politisk agiterende film. Herefter eksperimenterer Godard, ofte i samarbejde med sin hustru Anne-Marie Miéville, i videomediet. Fra 1980 genoptager han sin spillefilmproduktion.

For den, der værdsætter helhed og samling, er Godards film svære både at se og at nyde. Allerede fra og med sin første spillefilm, *A bout de souffle* (1960), foretager Godard et frontalangreb på den 'klassiske' films lineære og kausallogiske fortælling. Hos Godard hænger indstillingerne, scenerne og sekvenserne ikke længere logisk sammen. Et eksempel kunne være Mariannes og Ferdinands flugt fra gangsterne i *Pierrot le fou* (1965): Først springer Ferdinand ind i bilen, og Marianne kører den væk fra stedet, så er parret tilbage i hendes lejlighed, så kører bilen ned ad gaden, så kravler Ferdinand og Marianne op på taget. De efterfølgende indstillinger i filmen fortsætter på samme måde. Det er mildt sagt, på et helt elementært denotativt plan, vanskeligt at følge med i handlingen. Godard kæder, som bl.a. Gilles Deleuze har understreget, ikke elementer sammen til en harmonisk helhed, men mixer heterogene fragmenter for at se, hvordan det går (Deleuze: 183). På et tidspunkt i *Tout va bien* (1972) hører vi Susan deltage i en samtale. Hun ses samtidig på billedsiden, men hendes læber bevæger sig ikke. I *Sauve qui peut (la vie)* (1980) er lydsporet fra en handlingslinje og lokalitet ført ind over en anden handling, der udspiller sig andetsteds. I *Vent d'est* (1970) anvendes den samme skuespillers stemme til forskellige karakterer og forskellige skuespilleres stemmer til den samme karakter. I *Le petit soldat* (1960) er en togrejse underlagt lyde fra et fly. Det siger sig selv, at sådanne spaltninger af lyd og billede må ses som et radikalt brud med forestillingen om en repræsentation af en ydre verden. Godards film synes at skifte anliggende i retning af relationen til recipienten.

Det er et veldokumenteret forhold, at Godard i sin æstetiske metode var inspireret af Bertolt Brechts idéer om det illusionsløse teater, hvor illusionsbruddet eller *Verfremdungseffekten* er et gennemgående træk, der skal forhindre tilskueren i at isolere sig fra den faktiske virkelighed og eskapistisk hengive sig til det fiktive univers. Godards film er invaderet af *Verfremdungseffekter*. I *A bout de souffle* taler Michel Poiccard direkte til kameraet, i *Tout va bien* sætter Susan sig "umuligt" ned i sofaen to gange i begyndelsen af en samtale med Jacques, i *Sauve qui peut (la vie)* (1980) beskrives Paul som langsom gennem forsinkede billedbevægelser, i *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966) hører vi igen og igen Godards hviskende og kommenterende *off screen*-stemme, i *Bande à part* (1964) bryder Godard ind på lydsporet med et vildledende referat af handlingen for dem, der er kommet for sent til forestillingen, i samme film anmoder Frantz sine venner om et minuts stilhed, hvorefter der lukkes af for hele lydsporet, i *Week-end* (1967) afbrydes handlingen af et *cinéma-vérité*-agtigt interview med to renovationsarbejdere og i *Une femme mariée* (1964) af en afhandling om reklamer for kvindeundertøj osv.. Godards film indeholder filmhistoriens vel nok mest anmassende vendthed mod tilskueren. Overalt i hans værk bliver 'fortællerstemmen' hørbar (også fx i form af et væld af skrevne skilte, som excellerer i konkretistisk sprogleg), og de fiktive karakterer markerer igen og igen bevidsthed om kameraets eksistens og fiktionens status som fiktion (jævnfør fx Ferdinand i *Pierrot le fou*, der pludselig i en *voice-over* bekendtgør, at nu starter "kapitel to"). Desuden er stilen konstant synlig: Det gælder fx kameraet, der i alle hans film kan agere uafhængigt af karaktererne; et andet eksempel kunne være den galopperende brug af irrationelle klip. Godards værk udgør nærmest et katalog over filmkunstens refleksive greb. Vi konfronteres til stadighed med den enkelte films karakter af konstrukt, af artefakt, af kommunikation og med os selv som seende.



Framegrab fra *Pierrot le fou* (1965): Indstillingen af Marianne, der helt uimotiveret klipper med saksen hen over skærmen, kan ses som en metafor for det sammenbrud af sammenhæng, der finder sted hos Godard, og som er et hovedtræk ved hans produktion. Denne nærmest tvangsmæssige koncentration om fraværet af sammenhæng, blokeringen af evnen til at sætte enkelte dele sammen til afsluttede, meningsfulde perioder, har Godard selvfølgelig til fælles med store dele af den modernistiske kunst – fra Joyce og Woolf til Beckett, Resnais og Robbe-Grillet – hvor kontiguitetsforstyrrelsen er begrundet i erkendelsen og erfaringen af, at virkeligheden heller ikke hænger sammen.



Framegrab fra en scene med Brechtsk accent i *Pierrot le fou* (1965): Marianne og Ferdinand kører i bil og snakker sammen. "Vi finder et lækkert, fint hotel og så får vi det sjovt", siger Marianne. Ferdinand, der ses fra ryggen, vender sig om mod kameraet og siger: "Hun tænker kun på sjov". Marianne spørger: "Hvem taler du til?". – "Tilskuerne!". Marianne vender sig om og ser ind i kameraet.



Den kantede indstilling i *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966), der klart signalerer, at adgangen til den fortalte verden er filtreret gennem en filmmagers sind, og fabrikken i *Tout va bien* (1972), der åbenlyst fremstår som en studiedekoration uden væg, et dukkehus.



At Godards film vægrer sig mod entydige bestemmelser og rubriceringer, er også en af David Bordwells pointer i *Narration in the Fiction Film* (1985), hvor han simpelthen ser sig nødsaget til at oprette en selvstændig kategori til Godards film. Den serielle udforskning (i sporet efter Arnold Schönbergs tolvtonemusik) af måder at filme dialogscener på i *Vivre sa vie* (1962) kan retfærdiggøre en klassificering af denne film som 'parametrisk' (Bordwell: 281-283) og den retorisk-politiske diskurs i *Tout va bien* (i sporet efter Sergej M. Eisenstein og Brecht) kan retfærdiggøre denne film som 'historisk-materialistisk' (Bordwell: 273), men generelt kan Godards film, hævder Bordwell, ikke indpasses under nogen af de filmhistoriske fortællemodi. Det er Bordwells hovedpointe, at Godard i sine film simpelthen skaber en heterogen tone og stil gennem en form for collage-teknik, som frit mixer konventioner fra de forskellige fortællemodi både inden for og imellem de enkelte scener. Selv om Godards film ikke kan forstås uden et koncept om 'art-cinema' (og *auteur*-fænomenet), så overskrider de samtidig rammerne for denne fortællemodus. Det er fx klart, at stilen i Godards film løsriver sig fra den formidlede handling i langt højere grad end i den prototypiske kunstfilm. Hos Godard er det nærmest umuligt at fastlægge de regler, stilen opererer under. Der er tale om en *arbitrær* brug af filmiske teknikker – vi må hele tiden stille os selv spørgsmål af typen: "Hvilken funktion tjener elimineringen af lyd her?", "har dette *jump cut* en narrativ relevans?" osv. (Bordwell: 312). Selv om Bordwell aldrig får det sagt direkte, argumenterer han egentlig for, at Godards film i ekstrem grad er hjem søgt af *excess*, dvs. indeholder en overophobning af dysfunktionelle stilelementer. Bordwell finder i Godards film en tendens til 'absolut uforudsigelighed' på både det dramaturgiske og stilistiske niveau, en stræben efter konstant at afvige fra de normer og mønstre, der tidligere blev præsenteret i filmen (Bordwell: 316). På mange måder (og nu forlader jeg Bordwell igen) er det rimeligt at anskue Godards værk – *nouvelle vagues* mest radikale bidrag til filmhistorien – som et stort eksperimentarium. Som Godard selv formulerede det i 1966, da han havde færdiggjort *2 ou 3 choses que je sais d'elle*:

"Basically, what I am doing is making the spectator share the arbitrary nature of my choices, and the quest for general rules which might justify a particular choice. Why am I making this film, why am I making it this way? [...] I am constantly asking questions. I watch myself filming, and you hear me thinking aloud. In other words it isn't a film, it's an attempt at film and is presented as such." (cf. Grøngaard: 58)

Alle Godards film er sådanne "forsøg på film" – forsøg, der snarere end at besvare spørgsmål, stiller dem, og dermed dirigerer både filmkunsten og tilskueren ud i det ukendte. Eller måske rettere: Alle Godards film er forsøg på at *nulstille* filmkunsten, forsøg på at få os til at se på film med friske øjne – som han selv hvisker ind over billedsporet i slutningen af *2 ou 3 choses que je sais d'elle*: "Jeg har glemt alt, undtagen at da man har ført mig tilbage til nul, er det derfra jeg må begynde på ny".



David Bordwell, professor på University of Wisconsin-Madison, er en af det 20. århundredes mest indflydelsesrige filmhistorikere og -teoretikere. Han har blandt andet udgivet bøgerne *The Films of Carl Theodor Dreyer* (1981), *The Classical Hollywood Cinema* (1985), *Narration in the Fiction Film* (1985), *Making Meaning* (1989) og *The Cinema of Eisenstein* (1993). (Foto: Ty Stange. Billedkilde: DFI)



Framegrab fra *Vivre sa vie* (1962). Bordwell har overbevisende argumenteret for, at *Vivre sa vie* er komponeret som et virtuelt katalog over, 'hvordan en samtale kan filmes og klippes' (Bordwell: 286). I hver eneste sekvens af filmen afprøver Godard en ny måde at visualisere en samtale på, hvorfor kameraet i filmen som helhed betragtet bliver anbragt i alle tænkelige positioner i forhold til Nana og hendes samtalepartnere. Godard udforsker med andre ord alternativerne til *shot-reverse shot*, der er den 'klassiske' måde at afvikle en samtale på.



To på hinanden følgende frames fra *A bout de souffle* (1960). Godard er med rette berømt for sine *jump cuts* i debutspillefilmen. Disse "agrammatikaliteter" bryder konventionerne omkring spatial og temporal kontinuitet og fremhæver selve den perceptuelle proces. Resultatet er en momentan forvirring af tilskuerens tids- og rumkoordinater. Godard tilsidesætter i det hele taget alle former for "korrekt" kontinuitet. Fx opgiver han ideen om handlingsaksen og princippet om, at en scene bør indledes med et *establishing shot*, som derpå opfølges af en række analytiske klip (serier af typen totalbillede-halvnærbillede-nærbillede er ikke-eksisterende i Godards filmværker). Hos Godard indeholder stilen et overskud, en irrationalitet, en ubegrundethed, der gør det umuligt at se fuldstændig "hen over" eller "igennem" den.

Parafilm?

På min reol findes en bog (nærmere kan jeg ikke komme det, eftersom jeg er tvivl om betegnelsen: roman? videnskabelig afhandling? selvbiografi?), som jeg gang på gang vender tilbage til. Bogen er skrevet af Roland Barthes og hedder *Det lyse kammer* (1980). Den eftersøger fotografiets ontologi (essensen ved det fotografiske billede) og en afdød mor. Den skaber nye, fascinerende begreber og peger på oversete detaljer i fotografier, der efterfølgende er svære at slippe. Den skaber en helt ny videnskab, en *Mathesis singularis*, hvor jeg'et (altså Barthes' jeg) gøres til det absolut suveræne princip i undersøgelsen af fotografiet som kunstart. Bogen (sådan må jeg nødvendigvis fortsætte med at betegne den) bliver dermed styret af, hvad man kunne kalde et 'erotisk' princip. Den tiltrækning, det fotografiske billede (i særdeleshed det aldrig viste "Vinterhavefoto" af den afdøde mor) udøver på Barthes, sætter sig igennem i hans skriven (sprogføringen såvel som undersøgelsesformen), der derfor bliver alt andet end, hvad man normalt forstår ved "videnskabelig". Der er altså hos Barthes tale om en lidenskabelig skriven – en skriven, der først og fremmest lader sig drive af de personlige impulser, og som falder uden for de traditionelle kategorier, bøger opdeles i. En sådan form for skriven fordrer sin helt egen betegnelse.

Med betegnelsen parafilm (*para-* af græsk: 'ved siden af', 'imod') i overskriften til denne artikel sigter jeg til det forhold, at Jean-Luc Godards film i en helt usædvanlig grad udfolder sig 'ved siden af' og 'imod' den traditionelle filmkunst. Inspirationen til betegnelsen er hentet fra den svenske litterat Horace Engdahl, der i essaysamlingen *Stilen och lyckan* (1992) anvender termen paralitteratur om ... ja, selvfølgelig: Roland Barthes' produktion.

Engdahl skriver: "Paralitteraturens historiska föregångare är alla de om vilka vi måste tveka om titeln: filosof? författare? kritiker? vetenskapsmenn? skrivande! (Rousseau, Friedrich Schlegel, Kierkegaard, Walter Benjamin, Sartre osv.)" (Engdahl: 184)

Den danske litterat Flemming Harrits har opsummeret de vigtigste træk ved paralitteraturen således: "Den paralitterært skrivende er en 'logothet', en opfinder af en ny måde at opbygge tekster på. Paralitteratur er ikke roman, men romanesk; ikke stil, men skrift, der véd sig at have sproget som sit eneste materiale; ikke produkt, men produceren; ikke struktur, men strukturering; ikke afhandling, men essay; ikke system, men systematiserende spil. Over for den fremherskende litteratur, systemets stræben mod sluttethed, entydighed, gennemsigtighed, ja virkeliggørelse uden for sproget, bevæger paralitteratur sig i åbenhed, i konstruktioner, der ikke prætenderer definitive udsagn, men færdes på grænsen mellem alvor og parodi. Polemisk vendt mod den vesterlandske kulturs meningssystem – doxa, som tror sig at vide – praktiserer den paralitterære en cirkulær skrivemåde, en paradoksal diskurs fyldt af sprogrester, citater, parafraaser, ord, der mister deres begrebslige regelbundethed og kategoriale livløshed. [...] Modsat doxas repetitive orden indgår i paralitteratur tankemodeller som brudstykker, undersøgelser af sprogets erotiske muligheder i en blanding af



Roland Barthes (1915-80) er en central figur i efterkrigstidens franske åndsliv. Han bliver ofte betragtet som semiolog og strukturalist, men sådanne prædikater er upræcise i forhold til hans mangefacetterede virksomhed. Barthes udgav et væld af bøger, hvoraf *Det lyse kammer* (1980) blev den sidste; kort efter udgivelsen blev han kørt ned i en fodgængerovergang. Godards værker fra 1960'erne udviser et klart slægtskab med Barthes' semiologiske bestræbelser i samme periode.

sanselighed og refleksion, hvor begreberne på én gang er tankeredskeer og fascinationsobjekter. Paralitteratur er en ny skriftorden, ikke at forveksle med metalitteratur, men et tredje uden for videnskab og skønlitteratur, ikke deres syntese, men deres mutation." (Harrits: 15).

Godards filmiske skriven forekommer mig at være filmkunstens mest oplagte pendant til en sådan paralitteratur: den unddrager sig på samme måde enhver form for beherskelse. Derfor: parafilm!



Faktaboks

Citeret litteratur

Barthes, Roland: *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet* (oversat fra fransk efter *La chambre claire. Note sur la photographie*), Forlaget politisk revy, København, 1983. [1982]

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Methuen & Co., London, 1985.

Deleuze, Gilles: *Cinema 2: The Time-Image* (oversat fra fransk efter *Cinéma 2: L'Image-Temps*), The Athlone Press, London, 2000. [1985]

Engdahl, Horace: *Stilen och lyckan*, Albert Bonniers Förlag, Uddevalla, 1992.

Grøngaard, Peder: "For Ever Godard. Two or three things I know about European and American Cinema", in: *p.o.v. 12* (ed. Richard Raskin), Århus, 2001, pp. 51-76.

Harrits, Flemming: "Invers. Om *Gjentagelsen* i Søren Kierkegaards Forfatter-virksomhed", in: Ole Egeberg (red.): *Experimenter. Læsninger i Søren Kierkegaards forfatterskab*, Forlaget Modtryk, Århus, 1993, pp. 9-38.

Rivette, Jacques: *Rivette: Texts and Interviews*, British Film Institute, London, 1977.

Jean-Luc Godard (1930-): filmografi

1954: *Opération béton* (dok., 17 min.), **1955:** *Une femme coquette* (10 min.), **1957:** *Charlotte et Véronique ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (eng.: *All Boys are Called Patrick*; da.: *Alle drenge hedder Patrick*; 21 min.), **1958:** *Une histoire d'eau* (eng.: *A Story of Water*; s.m. François Truffaut; 18 min.), **1959:** *Charlotte et son Jules* (eng.: *Charlotte and her Jules*; 20 min.), **1960:** *A bout de souffle* (eng.: *Breathless*; da.: *Åndeløs*; 90 min.), **1961:** *Une femme est une femme* (eng.: *A Woman is a Woman*; da.: *En kvinde er en kvinde*; 84

min.), **1962**: "La Paresse" (eng. "Laziness"; am.: "Sloth"; bidrag til episodefilmen *Les sept péchés capitaux*; eng.: *The Seven Capital Sins*; am.: *The Seven Deadly Sins*; 15 min.), **1962**: *Vivre sa vie* (eng.: *It's My Life*; am.: *My Life to Live*; da.: *Livet skal leves*; 85 min.), **1963**: "Le Nouveau Monde" (eng. "The New World"; bidrag til episodefilmen *Ro.Go.Pa.G.*; 20 min.), **1963**: *Le petit soldat* (eng.: *The Little Soldier*; da.: *Den lille soldat*; premieren forsinket fra 1960 af den franske filmcensur; 88 min.), **1963**: *Les Carabiniers* (eng.: *The Soldiers*; am.: *The Riflemen*; da.: *Soldaterne*; 80 min.), **1963**: "Le grand escroc" (am.: *The Big Swindler*; bidrag til episodefilmen *Les plus belles escroqueries du monde*; eng.: *The World's Most Beautiful Swindlers*; 25 min.; Godards bidrag blev senere fjernet fra filmen), **1963**: *Le Mépris* (eng.: *Contempt*; da.: *Jeg elskede dig i går*; 105 min.), **1964**: *Bande à part* (eng.: *Band of Outsiders*; am.: *The Outsiders*; da.: *Outsiderbanden*; 95 min.), **1964**: *Reportage sur Orly* (am.: *Reportage on Orly*; dok.; kortfilm), **1964**: *Une femme mariée* (eng.: *A Married Woman*; am.: *The Married Woman*; da.: *En gift kvinde*; 98 min.), **1965**: "Montparnasse-Levallois" (bidrag til episodefilmen *Paris vu par... 20 ans après*; eng.: *Six in Paris/Paris seen by...*; 18 min.), **1965**: *Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution* (eng.: *Alphaville, a Strange Adventure of Lemmy Caution*; da.: *Lemmys mærkelige eventyr*; 98 min.), **1965**: *Pierrot le fou* (da.: *Manden i månen*; 110 min.), **1966**: *Masculin féminin: 15 faits précis* (eng.: *Masculine, Feminine: In 15 Acts*; 90 min.), **1966**: *Made in USA* (90 min.), **1966**: *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (eng.: *Two or Three Things I Know About Her*; da.: *Jeg ved 2-3 ting om hende*; 90 min.), **1967**: "Anticipation, ou L'amour en l'an 2000" (da.: "Blik ind i fremtiden"; sequel til *Alphaville*; bidrag til episodefilmen *Le plus vieux métier du monde*; am.: *The Oldest Profession*; da.: *Kvindens ældste erhverv*; 20 min.), **1967**: *La Chinoise, ou plutôt à la chinoise: Un film en train de se faire* (am.: *The Chinese, or: Something Like the Chinese*; da.: *Kineserinden*; 96 min.), **1967**: *Week-end* (eng.: *Week-end*; am.: *Weekend*; da.: *Udflugt i det røde*; 95 min.), **1967**: "Caméra-œil" (am.: "Camera Eye"; bidrag til kollektivfilmen *Loin du Viêt-Nam*; am.: *Far from Vietnam*; 15 min.), **1967**: "L'Amour"/"L'Aller et retour des enfants prodiges"/"Andate e ritorno dei figli prodighi" (am.: "The Departure and Return of the Prodigal Children"; bidrag til episodefilmen *La contestation/Amore e rabbia/Vangelo '70*; am.: *Love and Anger/Vangelo '70*; 26 min.), **1968**: "Ciné-tract 001", "004", "7", "9", "16", "0018", "0019" og "23" (otte bidrag til filmprojektet *Ciné-tracts*, der affødtes af studenteroprøret i Paris i maj 1968; tilgængelige på det britiske filminstitut, BFI; 2-4 min. hver), **1968**: *Le Gai Savoir* (eng.: *Joy of Learning*; Godards første tv-film; bestilt af, men aldrig sendt på fransk tv; 95 min.), **1968**: *One Plus One* (eng.: *Sympathy for the Devil*; da.: *Sympati for Djævelen*; 99 min.), **1968**: *Un film comme les autres* (eng.: *A Film Like Any Other*; am.: *A Film like the Others*; s.m. Jean-Pierre Gorin i Dziga Vertov-gruppens navn; 60 min.), **1968**: *One A.M./One American Movie* (ufuldendt af Godard; i 1971 færdiggjort som en reportage om en havareret film af D.A. Pennebaker under titlen *One P.M./One Parallel Movie*; 90 min.), **1968**: *Communications* (s.m. Jean-Pierre Gorin i Dziga-Vertov-gruppens navn; ufuldendt), **1969**: *British Sounds* (am.: *See You at Mao*; tv-film s.m. Jean-Henri Roger i Dziga-Vertov-gruppens navn for London Weekend Television; LWT afviste den; 52 min.), **1969**: *Pravda* (tv-film s.m. Jean-Henri Roger og Poul Burron i Dziga Vertov-gruppens navn; 58 min.), **1970**: *Vent d'est* (eng.: *Wind from the East*) (s.m. Jean-Pierre Gorin og Gérard Martin i Dziga Vertov-gruppens navn; 100 min.), **1970**: *Lotte in Italia/Luttes en Italie* (eng.: *Struggle in Italy*; tv-film sammen med Jean-Pierre Gorin i Dziga Vertov-gruppens navn; 76 min.), **1970**: *Jusqu' à la victoire* (eng.: *Till Victory/Palestine Will Win*; dokumentarkortfilm for *Al-Fatah*-bevægelsen s.m. Jean-Pierre Gorin i Dziga-Vertov-gruppens navn; ufuldendt), **1971**: *Vladimir et Rosa* (eng.: *Vladimir and Rosa*; tv-film s.m. Jean-Pierre Gorin i Dziga Vertov-gruppens navn; 106 min.), **1972**: *Tout va bien* (eng.: *Just Great*; am.: *All's Well*; da.: *Her går det godt*; s.m. Jean-Pierre Gorin; 95 min.), **1972**: *Letter to Jane: Investigation of a Still* (fr. *Lettre à Jane*; dok. s.m. Jean-Pierre Gorin; 52 min.), **1974**: *Ici et ailleurs* (eng.: *Here and Elsewhere*; videoprodukt baseret på materialet til den forliste film *Juqu' à la victoire*; s.m. Anne-Marie Miéville; 60 min.), **1975**: *Numéro deux* (eng.: *Number Two*; da.: *Nummer to*, videoprodukt overført til film; s.m. Anne-Marie Miéville; 88 min.), **1976**: *Comment ça va* (eng.: *How Is It Going?*; s.m. Anne-Marie

Miéville; 78 min.), **1976**: *Six fois deux/Sur et sous la communication* (eng. *Six Times Two/On and Beneath Communication*; tv-serie/ videoprodukt i 6 dele à ca. 100 min. s.m. Anne-Marie Miéville): del 1A: "Y a personne" (eng.: "Nobody's There"; 57:20 min); del 1B: "Louison" (eng.: "Louison"; 41:43 min); del 2A: "Leçons de choses" (eng.: "Lessons About Things"; 51:30 min); del 2B: "Jean-Luc" (eng.: "Jean-Luc"; 47:50 min); del 3A: "Photo et cie" (eng.: "Photos and Company"; 45:33 min.); del 3B: "Marcel" (eng.: "Marcel"; 54:48 min.); del 4A: "Pas d'histoire" (eng.: "No History"; 56:34 min.); del 4B: "Nanas" (eng.: "Nanas"; 42: 30 min.); del 5A: "Nous trios" (eng.: "We Three; 52:10 min.); del 5B: "René(e)s" (eng.: "René (e)s"; 52:56 min.); del 6A: "Avant et après" (eng.: "Before and After"; 44:30 min); del 6B: "Jacqueline et Ludovic" (eng.: "Jacqueline and Ludovic"; 49:58 min.), **1978**: *France / tour / detour / deux / enfants* (am.: *France / Tour / Detour / Two / Children*; tv-serie/ videoprodukt i 12 dele à ca. 26 min. s.m. Anne-Marie Miéville): Mouvement 1: "Obscur/Chimie" (eng. "Dark/Chemistry"; 25:49 min.); Mouvement 2: "Lumière/Physique" (eng.: "Light/Physics"; 25:58 min.); Mouvement 3: "Connu/Géométrie/Géographie" (eng.: "Known/Geometry/Geography"; 25:47 min.); Mouvement 4: "Inconnu/Technique" (eng.: "Unknown/Technique"; 25:49 min.); Mouvement 5: "Impression/Dictée" (eng.: "Impression/Dictation"; 26:17 min.); Mouvement 6: "Expression/ Français" (eng.: "Expression/French"; 25:52 min.); Mouvement 7: "Violence/Grammaire" (eng.: "Violence/Grammar"; 26:46 min.); Mouvement 8: "Désordre/Calcul" (eng.: "Disorder/Calculus"; 25:36 min.); Mouvement 9: "Pouvoir/Musique" (eng.: "Potential/Music"; 26:22 min.); Mouvement 10: "Roman/Economie" (eng.: Romance/ Economy"; 26:05 min.); Mouvement 11: "Réalité/Logique" (eng.: "Reality/Logic"; 26:30 min.); Mouvement 12: "Rêve/Morale" (eng.: "Dream/Morale"; 26:18 min.), **1980**: *Sauve qui peut (la vie)* (eng.: *Slow Motion*; am.: *Every Man for Himself*; 87 min.), **1980**: *Scénario de Sauve qui peut (la vie)* (videoprodukt; 20 min.), **1981**: "Changer d'image" (am.: "To Alter the Image"; bidrag til tv-udsendelsen *Le Changement à plus d'un titre* (am.: *Change Has More Than One Title*); videoprodukt, 9 min.), **1982**: *Scénario du film Passion* (am.: *Scenario for the Film Passion*; videoprodukt; 54 min.), **1982**: *Passion* (87 min.), **1982**: *Lettre à Freddy Buache* (eng.: *Letter to Freddy Buache*; dok.; videoprodukt overført til film; 11 min.), **1983**: *Prénom Carmen* (eng.: *First Name Carmen*; da.: *Fornavn Carmen*, 85 min.), **1984**: *Je vous salue Marie* (am.: *Hail Mary*; 72 min.), **1984**: *Petites notes à propos du film Je vous salue Maria* (eng.: *Small Notes About the Film 'I Salute Thee Marie'/Hail Mary*; videoprodukt; 25 min.), **1984**: *Série noire* (bidrag til tv-serie i kollaboration med andre instruktører; 90 min.), **1985**: *Déetective* (s.m. Anne-Marie Miéville; 95 min.), **1985**: *Soft and Hard (A Soft Conversation Between Two Friends on a Hard Subject)* (video-/tvprodukt s.m. Anne-Marie Miéville; 48 min.), **1986**: *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (am.: *Grandeur and Decadence of a Small Cinematic Trade*; tv-film; videoprodukt; 52 min.), **1987**: *Soigne ta droite, ou Une place sur la terre comme au ciel* (eng.: *Keep Up Your Right, or A Place on the Earth as in Heaven*; 82 min.), **1987**: *Meetin' WA* (eng.: *JLG meets Woody Allen*; am.: *Meeting Woody Allen*; videoprodukt; 26 min.), **1987**: "Armide" (bidrag til episodefilmen *Aria*; 12 min.), **1987**: *King Lear* (90 min.), **1988**: *On s'est tous défilé* (eng.: *We have All Defiled Ourselves*; videoprodukt; 13 min.), **1988**: *Closed* (reklamer for Marithéog François Girbaud Jeans; 15-20 sek.), **1988**: *Puissance de la parole* (eng.: *The Power of Speech*; am.: *Power of the Word*; tv-film/ videoprodukt; 25 min.; en bestillingsopgave fra Télécom), **1988**: "Le dernier mot/Les français entendus par..." (eng.: *The Last Word/The French as Understood by...*; bidrag til tv-serien *Les français vus par...* (am.: *The French as Seen by...*); videoprodukt i anledning af Figaro-magasinet 10 års fødselsdag; 13 min.), **1989**: *Histoire(s) du cinéma: Toutes les histoires* (eng.: *All the Stories*; videoprodukt; del af tv-serie; 51 min.), **1989**: *Histoire(s) du cinéma: Une histoire seule* (eng.: *A Single Story*; videoprodukt; del af tv-serie; 42 min.), **1989**: *Le rapport Darty* (eng.: *The Darty Report*; videoprodukt s.m. Anne-Marie Miéville; 50 min.), **1990**: *Nouvelle vague* (eng.: *New Wave*; 89 min.), **1991**: *Allemagne année 90 neuf zéro* (eng.: *Germany Year 90 Nine Zero*; 62 min.), **1991**: "L'Enfance de l'Art" (am.: "The Infancy of Art"; bidrag til Unicef-filmen *Comment vont les enfants?*; am.: *How Are the Kids?*; videoprodukt s.m. Anne-Marie Miéville; 8 min.), **1992**: "Pour Thomas Wainggai Indonésie" (eng.: "For Thomas Wainggai"; bidrag til Amnesty Internationals brevfilm *Contre l'oubli*; eng.: *Against*

Oblivion/Lest We Forget; videoprodukt s.m. Anne-Marie Miéville, 3 min.), **1993**: *Hélas pour moi* (eng.: *Oh, Woe Is Me*, 85 min.), **1993**: *Les Enfants jouent à la Russie* (eng.: *The Children Play Russian*; am.: *The Kids play Russian*; bidrag til filmserien *Momentous Events: Russia in the 90s*; 63 min.), **1994**: *Je vous salue Sarajevo* (eng.: *I Salute Thee Sarajevo*; videoprodukt; 2 min.), **1995**: *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (am.: *2 x 50 Years of French Cinema: The Century of Cinema*; videoprodukt s.m. Anne-Marie Miéville; 51 min.), **1995**: *JLG/JLG – Autoportrait de décembre* (eng.: *JLG/JLG – Self-Portrait in December*; am.: *JLG by JLG*; 63 min.), **1996**: *For Ever Mozart* (81 min.), **1996**: *Adieu au TNS* (eng.: *Farewell to the TNS*; kortfilm), **1996**: *Plus Oh!* (am.: *Higher*; musikvideo for France Gall; 4 min., 15 sek.), **1997**: *Histoire(s) du cinéma: Seul le cinéma* (eng.: *Only the Cinema*; videoprodukt; del af tv-serie; 26 min.), **1997**: *Histoire(s) du cinéma: Fatale beauté* (eng.: *Fatal Beauty*; videoprodukt; del af tv-serie; 28 min.), **1998**: *Histoire(s) du cinéma: La Monnaie de l'Absolu/La Réponse des Ténèbres* (eng.: *The Currency of the Absolute/The Reply of the Shadows*; videoprodukt; del af tv-serie; 26 min.), **1998**: *Histoire(s) du cinéma: Montage, mon beau souci/Une vague nouvelle* (eng.: *Montage, my beautiful Care/A vague Piece of News*; videoprodukt; del af tv-serie; 27 min.), **1998**: *Histoire(s) du cinéma: Le contrôle de l'univers* (eng.: *Control of the Universe*; videoprodukt; del af tv-serie; 27 min.), **1998**: *Histoire(s) du cinéma: Les signes parmi nous* (eng.: *The Signs Among Us*; videoprodukt; del af tv-serie; 38 min.), **1998**: *The Old Place* (dok. s.m. Anne-Marie Miéville; 49 min.), **1999**: *Le Cinéma mis à nu par ses célibataires, même* (s.m. Anne-Marie Miéville; 60 min.), **2000**: *L'Origine du XXIème siècle* (eng.: *The Origin of the 21st Century*; videoprodukt; 13 min.), **2001**: *Éloge de l'amour* (eng.: *Elegy for Love/In Praise of Love*; 97 min.), **2003**: "Dans le noir du temps" (eng.: "In the Blackness of Time"; bidrag til episodefilmen *Ten Minutes Older: The Cello*; s.m. Anne-Marie Miéville; 10 min.), **2003**: *Liberté et Patrie* (eng.: *Liberty and Homeland*; am.: *Liberty and Country*; s.m. Anne-Marie Miéville; 16 min.), **2004**: *Notre musique* (eng.: *Our Music*; 80 min.), **2004**: *Moments choisis des histoire(s) du cinéma* (84 min.), **2006**: "Champ contre champ" (bidrag til episodefilmen *Paris, je t'aime*; s.m. Anne-Marie Miéville; 5 min.).



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....

■ 16:9, april 2006, 4. årgang, nummer 16

6

En scenes anatomi: Manden som ikon

Af [HENRIK HØJER](#)

Filmmediet bliver med jævne mellemrum beskyldt for at være bærer af et mandligt blik, der gang på gang objektiverer og seksualiserer kvinden. Den japanske instruktør Takashi Miike har tilsyneladende taget kritikken til efterretning og i hans horror-art film, Audition, giver en kvinde i den grad igen af samme skuffe.

Filmteorien og filmanalysen har sine urtekster; tekster, der er uomgængelige, når man forholder sig til filmmediets historie og ikke mindst forholder sig til, hvordan filmen er blevet forstået og analyseret siden sin fødsel i slutningen af det nittende århundrede. Disse tekster kan i dag, i bagklogskabens klare lys, fremstå næsten militante i deres dyrkelse af en bestemt terminologi, men de er som sagt uomgængelige, hvis man vil forholde sig til den tradition, man skriver sig ind i.

En sådan urtekst er Laura Mulveys artikel *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, der kom i 1975 og senere blev oversat til dansk under titlen *Skuelysten og den fortællende film*. Teksten er med rette blevet kritiseret for bl.a. at forenkle diskussionen omkring forholdet mellem identifikation, karakterer og kamera og hendes næsten hysterisk psykoanalytiske overbygning kan være svær at kapere for den snusfornuftige læser anno 2006. Når det er sagt, er der nok alligevel ingen tvivl om, at hun i sine betragtninger over det filmiske apparat som bærer af et specifikt maskulint blik, har fat i facetter af filmmediet, der ikke uden videre kan negligeres.

I sin bog *Kvinden som ikon* beskriver Vibeke Pedersen meget pædagogisk Mulveys pointe på følgende måde:

Den mandlige angst for synlighed betyder, at det at være billede er projiceret over på kvinden. Manden beskytter sig mod selv at blive set på ved at definere sig selv som blikket og kvinden som billedet.. Billedet af kvinden er altså nødvendigt som projektionsskærm, men det er også et fremmedelement i den klassiske films æstetik .. Nærbilleder af fragmenterede kropsdele (et ansigt eller et ben) og af en optrædende kvinde ødelægger virkelighedsillusionen og standser handlingen.. Det gælder derfor om at finde lige nøjagtig det punkt, hvor billedet af kvinden kan være bærer af de nødvendige projektioner og alligevel optræde som naturligt. Et af midlerne hertil er at det 'fremmede' billede gøres til et subjektivt billede fra den mandlige hovedpersons *point of view*. Spørgsmålet er så om billedet af kvinden bliver ved med at beholde noget af sin fremmedhed.

(Pedersen; 42-43)

I min analyse af en scene fra Takashi Miikes *Audition* (1999) vil jeg netop beskæftige mig med dette magtforhold kønnene imellem, som Vibeke Pedersen beskriver herover. Et magtforhold, der tager afsæt i mandens trang til at beskue og beherske og filmmediets afspejling af en arbejdsdeling, der netop placerer kvinden som objekt foran



Kvinden som ikon, Eihi Shiina i Takashi Miikes *Audition*.

kameraet. Som en genstand, der oftest betragtes fra den mandlige hovedpersons *point of view*, men ligeledes som et objekt, der i kraft af sin fascinationskraft fremstår som en potentiel trussel mod den klassiske helt og den fremdrift, han er garant for i den klassiske film. Her må vi helst ikke falde i staver, men vi tages tværtimod i hånden og med ud over stepperne. Derfor ser man også ofte i film, der følger den klassiske formel for filmfortælling, at kvinder, som eksempelvis den klassiske *femme fatale*, straffes som resultat af deres virketrang, som resultat af deres bevægelse fra passivt objekt til handlende menneske – subjekt.



Billederne herover er fra Otto Premingers *Fallen Angel*, fra 1945 og illustrerer fint Mulvey/Pedersens pointe. De to mænd ved disken (Charles Bickford og Dana Andrews) retter blikket mod dinerens dør, der åbnes, og ind træder Stella: Smuk, mystisk og lækkert belyst, i Linda Darnells skikkelse. Hun er omdrejningspunktet for en række mænds utilslørede begær og betaler da også med sit liv for i den grad at fange dem med paraderne nede. I scenen herover er det symptomatisk, at det er mændenes blik på hende, der afspejles i kameraets placering og ikke omvendt. Hun kigger tilbage på de to mænd ved disken, men kameraet overtager ikke på noget tidspunkt i scenen bare tilnærmelsesvis hendes *point of view*. Med sit udgangspunkt ved bardisken opfører det sig snarere, som var der tale om blot endnu en af gutterne!

Takashi Miike

Inspirationen til og udgangspunktet for at vende tilbage til Mulveys urtekst er altså japaneren Takashi Miikes bud på en horror-art-film, den meget omtalte og roste *Audition* fra 2002. Filmen kan i den Mulvey'ske optik beskrives som et meget kontant og ekstremt blodigt tak for sidst til den mandlige tøffelheld, der alt for længe har styret kameraets gøren og laden i et forsøg på at opretholde de traditionelle kønsroller.

Takashi Miikes film i almindelighed er bestemt ikke hver mands eje.

Kun to af hans film har haft dansk biografpremiere nemlig *Audition* og den tredelte horrorfilm *Three Extremes* (2004), som han lavede sammen med kollegerne Fruit Chan og Chan-wook Park.

Miike startede med at instruere direkte-til-video produktioner i starten af 1990'erne. Film, der excellerede i heftige mængder vold og sex. Og Miike var og er ekstrem såvel i sit udtryk som i sin produktivitet. I skrivende stund har han instrueret over tres film og tv-serier, og der er flere, mange flere på vej. Filmene er først og fremmest kendetegnet ved deres fuldstændig respektløse tilgang til genrer og tabuer over en bred kam. Miike har rettet sit kamera mod alle mulige og umulige perversioner, og man har i hans film bl.a. kunnet overvære en kvinde drukne i sine egne ekskrementer i filmen *Dead or Alive* (1999) og en far dyrke sex med sin villige datter i *Visitor Q* fra 2001. De laveste menneskelige instinkter giver sig udslag i ekstreme fysiske reaktioner i Miikes univers, og det er også tilfældet i *Audition*, der ellers med sit adstadige tempo og sin melankolske grundtone lægger ud som en meget alternativ Miike film.

Audition

Audition fortæller historien om den yderst sympatiske enkemand Aoyama, der nogle år efter sin kones død opfordres til at finde sig en



En afslappet Takashi Miike interviewes til dvd-udgaven af *Audition*.

kæreste af sin teenagesøn. Aoyama er filmproducer, og med sin ven og kollega Yoshikawa som initiativtager fingerer han en audition til en ikke-eksisterende film i et forsøg på at opstøve en interessant kvinde med potentiale som fremtidig samlever. Projektet fremstår ikke videre sympatisk, og Aoyama har da også sin tvivl om arrangementets lødighed, men indvilger trods alt ikke mindst efter at have læst et brev fra den kønne men skrøbeligt udseende Asami, der fascinerer ham.

Den scene, der vil blive underkastet nærmere analyse i det følgende, ligger ca. 27 minutter inde i filmen og omhandler den audition, der har givet filmen sin titel. Vi befinder os i et forholdsvis stort, men nøgent lokale. I den ene side af lokalet er bordet placeret, hvorfra Yoshikawa og Aoyama skal betragte, udspørge og bedømme de håbefulde skuespillerinder og til venstre for dem, har man placeret det videokamera, der filmer seancen. Ca. fem meter foran de to mænd er placeret en hvid stol til ansøgerne. Stolen står nøgen og meget alene midt på det bare gulv og venter som mændene på processionen af unge kvinder. Stolen fremstår næsten som et skafot, men her falder ingen dødbringende klinge eller skarpe skud, blot betragtende blikke fra to midaldrende mænd og det digitale videokamera.

Inden vi for alvor kaster os over scenen og ikke mindst den kamerabevægelse, der midtvejs vender begreberne på hovedet, skal vi kort tilbage til Vibeke Pedersens udlægning af Mulvey. For i kraft af filmens *mise en scene* lægger Miike op til, at her er tale om et arketyrisk scenario. Selve opstillingen og billedernes komposition understreger i den grad Vibeke Pedersens pointe om, at kvinden gøres til ikon frem for karakter af kød og blod, og Yoshikawa og Aoyama kan da også fra deres plads bag skrivebordet overlegent og en kende sadistisk betragte de mange kvinder, der gør sig til for deres skyld. Eller som Peter Larsen skriver i sin bog *Det private øje* om den klassiske Hollywoodfilm:

Der [er] tale om et mandligt ur-scenario: På den ene side den voyeuristiske beskuelse med dens elementer af afmystificering og sadistisk bemægtigelse af det problematiske objekt; på den anden side den fetichistiske beskuelses fragmentering af objektet og mysteriets benægtelse.

(Larsen;146-147)

Selvom Takashi Miike går ganske langt for at få os til at fatte sympati for Aoyama, så betragtes kvinden i den pågældende scene ikke desto mindre netop som en brugsgenstand. Et objekt til beskuelse og ikke mindst til beherskelse i et forsøg på personlig oplomstring. Inden det er for sent, som sønnen påpeger.

Scenen

Men tilbage til scenen (Den befinder sig som sagt ca. 27 minutter inde i filmen). Et stort antal kvinder af meget forskelligt udseende og temperament defilerer forbi de to mænd, og mens Aoyama holder sig lidt i baggrunden, spørger Yoshikawa let nedladende og ganske aggressivt ind til pigernes privatliv, deres forhold til sex og andre intime detaljer. Enkelte virker generte og lettere betuttede, mens andre giver den hele armen i forsøget på at sælge sig selv, men fælles for dem alle er, at deres optræden klippes sønder og sammen af Miike: De får sjældent lov til at fuldføre en sætning, og enkelte gange hører vi blot det spørgsmål, der stilles, inden filmen haster videre til næste levende billede. I denne sekvens har filmen i den grad overtaget det meget pragmatiske og nytte-orienterede blik, der er Aoyama og ikke mindst Yoshikawas.

Efter et stykke tid vælger Aoyama og Yoshikawa at holde en kort pause, som Aoyama benytter til at gå på toilettet. På vej gennem venteværelset falder hans blik på den ventende Asami. Hun har ryggen til ham, og han må stoppe op og læne sig lidt bagud for at betragte hende. Allerede her får vi et forvarsel, om det, der sker kort efter. Magtbalancen mellem hende og ham er en helt anden end den



En overlegen Yoshikawa udfritter de håbefulde skuespillerinder.



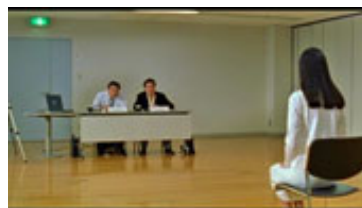
magtbalance mellem kønnene, vi netop har bevidnet under den fingerede audition. Det er stadig manden, der betragter kvinden, men her i venteværelset er det ikke hende, der gør sig til for ham, men tværtimod ham, der må gøre sig anstrengelser for at se hende - og det endda kun fra ryggen.



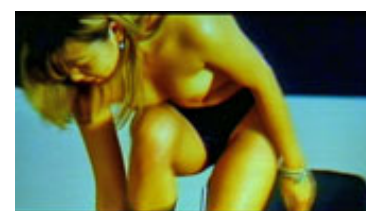
Efter pausen bliver det Asamis tur til at indtage scenen, og det er her, der for alvor er anledning til at skærpe opmærksomheden. Den legesyge og let ironiske underlægningsmusik afbrydes, og kort efter følger en meget påfaldende kamerabevægelse, der indledes kort efter, hun har sat sig og interviewet begynder.

Kamerabevægelsen

Og der sidder hun så. I første omgang med ryggen til kameraet, der befinder sig bag hendes venstre skulder.



Af gode grunde kan vi ikke gengive kamerabevægelsen, men billederne herover giver en fornemmelse af kameraets bevægelse hen over gulvet. Der zoomes ikke i indstillingen, kameraet kører tilsyneladende over gulvet og den jævne og meget rolige bevægelse foretages over ca. 60 sekunder.



I billedets baggrund sidder de to selvbestaltede dommere, og langsomt men sikkert begynder kameraet efter ca. 30 sekunder stilstand at bevæge sig fremad. I løbet af de næste 60 sekunder bevæger det sig henover gulvet, forbi Asami og videre forbi Yoshikawa for endeligt at finde sin plads umiddelbart foran Aoyama, der betaget lytter til Asamis tale. Da kameraet endelig finder ro, siger Aoyama for første gang noget. Men i stedet for at stille et spørgsmål giver han sig til at rose det brev, Asami har sendt dem. Aoyama er i den grad fortryllet af den bly pige, der sidder foran ham, helt klædt i hvidt og med langt dybtsort hår. Hun ligner knapt nok et menneske, men fremstår snarere med en snert af overjordisk skrøbelighed. Hun er det levendegjorte ikon, et glansbillede snarere end menneske af kød og blod.

Det meget lange *push-in*, hendes tilstedeværelse afstedkommer, kan aflæses på forskellig vis. Oftest benyttes *push-in*'s til at understrege følelsers intensivering: Når en karakter på film gennemgår en eller anden form for følelsesmæssig transformation, bevæger kameraet sig ofte ind mod karakterens ansigt. Dels for at understrege vigtigheden af hændelsen, men ligeledes for med bevægelsen at accentuere den bevægelse, der sker i mennesket i fokus.

Den *push-in*, vi er vidne til i *Audition*, adskiller sig dog noget fra den klassiske brug. Bevægelsen her er langt længere end vanligt, og kameraet bevæger sig desuden forbi en person, i dette tilfælde Asami, hvilket er meget utraditionelt. Udover at mime den intensivering af følelser som Aoyama oplever, har bevægelsen da også to funktioner.

For det første påkalder selve bevægelsen sig vores opmærksomhed. Miikes film er indtil dette tidspunkt skruet helt klassisk sammen. Det er en langsom film med en række forholdsvis lange indstillinger, men man har på intet tidspunkt brudt reglerne for godt mainstream-håndværk. Det vælger man at gøre med denne kamerabevægelse og installerer dermed det, man kunne kalde et refleksivt niveau i filmen. Som tilskuer bliver vi med kamerabevægelsen opmærksomme på vores egen position som betragtere, vi træder et skridt tilbage fra filmens fortælling og begynder at overveje, hvad der er meningen med galskaben. Filmen sætter sin fortælling i parentes og får et metafilmisk islæt: Den kommer til at handle om sig selv som film, om selve det at se.

Endnu vigtigere er det, at kameraet tilsyneladende udskifter sit mandlige blik med et kvindeligt, eller mere specifikt udskifter Aoyamas *point of view* med Asamis. I sin glidende bevægelse fremad og ind foran Asami overtager kameraet nemlig hendes blik på ham. Vi er med kameraets bevægelse vidne til en markant forskydning de to imellem, og vi forlader dermed det, Peter Larsen i citatet ovenfor kalder det mandlige ur-scenarie. Eller som Vibeke Pedersen måske ville formulere det med udgangspunkt i Laura Mulvey: *Vi er vidne til at...Kvinden beskytter sig mod selv at blive set på ved at definere sig selv som blikket og manden som billedet.*

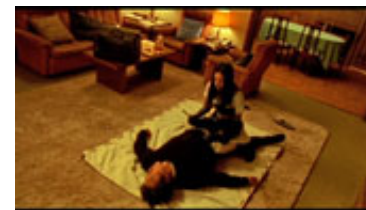
Kamerabevægelsen kommer altså til at fremstå som en art overdragelse af filmens blik fra en klassisk mandlig position til en meget atypisk kvindelig ditto.

Manden som ikon

Vi fornemmer herfra, at det egentlig handlende og kontrollerende subjekt i filmens fortælling ikke, som vi og han selv har troet, er Aoyama, men tværtimod Asami. Objektet er hermed trådt i karakter og handlingens mand bliver i mere end en forstand til statist i sit eget liv. Med selve auditions scenens fremståen som arketyrisk filmisk scenario og med filmens afsluttende og ekstremt brutale torturscene in mente, fremstår *Audition* dermed som en art hævnhistorie. Den potentielle trussel, som kvinden udgør for den mandlige hovedperson og den klassiske filmfortælling, aktualiseres her på bestialsk vis. Når Asami senere skærer fødderne af Aoyama med klaverstreng og piercer hans øjenæbler med nåle, hævner hun sig på sit køns vegne og giver manden tilbage af hans egen medicin. Hvor mange *femme fatales* har ikke måttet lide døden, fordi de trådte i karakter og ud af rollen som seværdig og underdanig genstand?

Audition afslører da også efterhånden, at Asami selv har et par meget traumatiske oplevelser med mænd med i bagagen, men nu er det altså hans tur, og det er symptomatisk, at Aoyama, umiddelbart efter, at Asami har forladt lokalet, indtager hendes plads i stolen.

Hvad kamerabevægelsen hen imod den måbende Aoyama desuden understreger er altså også den sårbarhed, han udsætter sig selv for i kraft af sin betagelse af hende. Det er ham, der betragter hende, men dermed er også han åben for manipulation og underkastelse. Af samme grund ser han ikke kameraet nærme sig og mister dermed i sidste ende evnen til at bevæge sig og ikke mindst evnen til at betragte. Aoyama er blevet til genstand/objekt, Aoyama lod billedet af Asami stå for længe og straffes for at lade filmen glide fra horrorfilmens handlekraft til kunstfilmens dvælen.



Og der ligger han så: hjælpeløs og mishandlet, fordi han ikke kunne få øjnene fra hende og helt glemte at agere som klassisk filmhelt.

Faktaboks

Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen 16, nr. 3 (oversættelse *Skuelysten og den fortællende film*, Trylleygten, 1991, 1)

Peter Larsen, *Det private øje*, Akademisk Forlag 1991

Vibeke Pedersen, *Kvinden som ikon*, Borgen 1995

Tom Mes, *Agitator. The Cinema of Takashi Miike*, FAB Press 2003
Tom Mes' bog er utrolig omfattende og kommer omkring en lang række fascinerende facetter af Miikes produktion. I sin analyse af *Audition* er han ikke enig i ovennævnte udlægning og skriver bl.a:

But to interpret Asami as an angel of vengeance is to mistake her character. Her actions are not motivated by an ideological agenda. At no time during the film is she a representative for an entire gender, just an individual with a troubled history.

(Mes:189)

Jeg er selvfølgelig meget uenig med Mes og mener, at han i sin analyse forveksler to niveauer: Asamis selvforståelse og den større sammenhæng hun indgår i, som er filmens.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

Når sandheden ikke vil findes

Filmanmeldelse: *Profession Reporter* (1975). Instruktion: Michelangelo Antonioni

Af [CLAUS TOFT-NIELSEN](#)

Repræmiere: Efter at have levet et hengemt liv på pan-and-scan VHS de sidste 20 år, har man nu lejlighed til at se eller gense Michelangelo Antonionis Profession Reporter (1975) i den version instruktøren oprindeligt har villet det. Små 4 biografer i landet viser nu een af Antonionis bedste film, der sammen med Blow-Up (1966) og Zabriskie Point (1970) kan ses som en løs trilogi af lakoniske thrillers.

Profession Reporter – måske bedre kendt under den amerikanske titel *The Passenger* – er umiddelbart en thriller om journalisten David Locke (Jack Nicholson) som forsøger at flygte fra sit eget liv men rodes ind i et internationalt plot om våbensmugling. Han befinder sig i et unavgivent nordafrikansk land i et forsøg på at lave en dokumentar om en obskur hemmelig guerillabevægelse, der kæmper om et stykke land ingen har hørt om. Han kører fra landsby til landsby og prøver, med en kombination af cigaretter og dårligt fransk, at indsamle information fra lokalbefolkningen. Men materialet vil bestemt ikke som han selv vil. Locke får nok af det hele og giver op.

Tilbage på det næste tomme hotel byder en ny mulighed sig så til: Locke finder forretningsmanden Robertson død på naboværelset. Han læner sig ind over den afdøde på sengen og ser ham dybt i øjnene. Han tager en beslutning; bytter tøj, pas og identitet med den afdøde forretningsmand og, ansporet af datoer og steder i Robertsons kalender, rejser han til Europa. Langsomt går det op for ham, at Robertson var våbensmugler for selv samme guerillabevægelse som Locke dokumenterede og nu hives han ind i historien igen. Gennem flere europæiske byer forsøger Locke at optrævle det politiske plot han befinder sig midt i. Han forfølger bagmændene alt imens han selv forfølges dels af skumle regeringsmedlemmer, som vil stoppe våbentransaktionerne, og dels af sin fortid, i form af konen og en kollega der har en klar formodning om Locke ikke er død. Undervejs støder han ind i en ung navnløs arkitekturstuderende (Maria Schneider) flere steder i Europa og de to indleder en affære.

Plottet som påskud

På baggrund af de ovenfor beskrevne plotintriger skulle man tro, at *Profession Reporter* er en politisk labyrintisk thriller af klassisk tilsnit, komplet med en boks fuld af hemmelige dokumenter, mystiske mænd som hele tiden dukker op og en smuk ung kvinde, som slår sig sammen med vores hovedperson. Men det er den ikke. Det er bemærkelsesværdigt, hvordan selv en professionel reporter som Locke gang på gang må indse umuligheden i at kunne gennemskue implikationerne og udrede trådene. Han er aldrig på højde med begivenhederne, altid udenforstående og fremmed i byer hvor der tales tysk, spansk og italiensk som han selv forstår meget lidt af. Thrillerplottet drives kun fremad de steder hvor det er Locke som opsøges af bagmændene – og de informationer han får kommer altid bag på ham. Når han selv opsøger lokaliteter i de mange byer resulterer det i, at det nu pludselig er ham som jages (enten af regeringen eller af sin kone) eller i lange meningsløse ventetider hvor absolut intet sker.



Profession Reporter / The Passenger (1975).



Kun i 70'erne kunne en mand gå med åbenstående skjorte og stadig være cool.



Helten og heltinden fordriver tiden.

Som altid med Antonionis film er der noget andet og noget mere på spil. Thrillerplottet løber hele filmen igennem og ender den også, men bibringer ingen eller kun meget lidt afklaring til slut. Som Antonioni forklarede til en forvirret amerikansk journalist ved filmens premiere i 1975:

I find that you Americans take my films too literally — you are forever trying to puzzle out ‘the story’ and to find hidden meanings where there are perhaps none. For you, a film must be entirely rational, without unexplained mysteries. But Europeans, on the other hand, look upon my films as I intend them to be looked upon, as works of visual art, to be reacted to as one reacts to a painting, subjectively rather than objectively. For Europeans, ‘the story’ is of secondary importance and they are not bothered by what you call ‘ambiguity.’

Ligesom det var tilfældet med den tidligere *Blow-Up* er filmens kriminalistiske plot den dramaturgiske motor som skal igangsætte filmen, men som hele tiden dør ud og næsten stopper helt. At projektet er dømt til at slå fejl mere end antydes i indledningssekvensen: Locke står alene i den enorme ørken og får så øje på en ensom arabisk mand på en kamel, som nærmer sig i det fjerne. Locke venter på rytterens snarlige ankomst og scenes længde antyder, at den vil bibringe noget vigtigt. Locke hæver armen i en hilsen, men rytteren stopper ikke og kameraet følger rytterens forsvinden mod den modsatte horisont. Locke er igen ladet alene.

Det fremmedgjorte og søgende menneske.

Den enorme ørken, som er filmens setting den første halve time, bliver et tydeligt billede på hele Lockes projekt: Han vandrer meningsløst rundt mellem enorme sandklitter, der udvisker alle former for spor og er overgivet til meningsløse samtaler han ikke selv forstår. Det er i sandhed en Baudrillardsk ørken tømt for enhver form for betydning – i hvert fald for antihelten Locke. Ørkenens fysiske tomhed bliver et ret præcist billede på Lockes eksistentielle tomhed: Hans liv giver ikke mening længere. At Locke er et fremmedgjort menneske er ikke til at tage fejl af: Han er ikklædt en hvid og rød skjorte og grå bukser i et land hvor alle andre er indhyllet i lyse støvede klæder, viderne er enorme og meningsløsheden total. I rystede billeder, filmet med håndholdt kamera ender Locke alene og på knæ foran sin tilsandede Jeep mens han råber mod himmelen, at han giver op.

Fremmedgørelse er ikke noget nyt tema hos Antonioni – i hans film fylder tomheden ofte mere end de karakterer der bebor dem. Selv *Blow-Up* situeret i London og *La Notte* (1961) i Milan er fyldt med billeder af steder tømt for mennesker og kun enkelte forgæves søgende er tilbage. I *L'Avventura* (1960) forsvinder en ung kvinde og resten af filmen går med forgæves at søge efter hende. Det søgende menneske finder vi også i *Professione Reporter*. Locke søger i først omgang efter sandheden i form af den dokumentar hen er i færd med at lave og i anden omgang efter et fast ståsted hvor han kan overskue de begivenheder han trækkes ind i. Hans kone rejser rundt i Europa i en søgen efter sin forsvundne mand og gennemser hans tidligere dokumentaroptagelse i en søgen efter af at får et glimt af den mand hun giftede sig med. Men deres søgen når aldrig frem til et egentligt resultat, for selvom Lockes kone finder ham til slut er hendes – og filmens – sidste replik; ”I never knew him”.

Æstetisk perfektion

Det som filmen er mest berømt for er den afsluttende scene. Den er både filmteknisk og kunstnerisk perfekt, en 7-minutter lang ubrudt kameraindstilling, mesterligt udført af cheffotografen Luciano Tovoli, der på smukkeste vis samler trådene og spidsformulerer Antonionis projekt.

Spoiler alert: De læsere der ikke vil vide hvordan filmen slutter, bedes spoilere de to følgende afsnit over.

Locke mødes med pigen på et lille spansk hotel for at overholde den sidste aftale i Robertsons kalender. Indstillingen begynder med, at Locke åbner skodderne for det store tremmevindue på hans værelse.



Reporteren endeligt.



Det forgæves søgende menneske.

Han lægger sig træt på sengen, kameraet panorerer tilbage på vinduet og vi ser biler og mennesker der kommer og går for adskillige minutter. Så zommer kameraet langsomt ind på pladsen udenfor – pigen bevæger sig over den – kameraet glider ubesværet gennem de smalle tremmer og i en stor, langsom bue viser os pladsen udenfor: Agenterne for den korrupte regering ankommer i en bil, kameraet bemærker dem, men glider videre. Pigen går nervøst tilbage over pladsen. Vi hører – off screen – et skud og agenterne kører igen væk. Så ankommer Lockes kone samme med politiet i en anden bil, alt imens kameraet panorerer hen over hotelfacaden og ender hvor det startede, i Lockes værelse. Konen har endeligt fundet Locke og håber at kunne advare ham om den forstående fare, hun kommer ind på værelset på samme tid som pigen. Lockes to identiteter falder sammen, men han er død og filmen slutter.

Scenen har en effekt på lærredet som tv-skærmen ikke helt formår at retfærdiggøre. Kameraet tager ikke side i denne indstilling, der fortællelemæssigt samler plottrådene. Det er som om den gør begivenhederne til tilfældige hændelser – vi ser lige så meget til tilfældige forbigående på pladsen som til hovedrolleindehaverne i plottet. På mange måder er afslutningssekvensen symptomatisk for filmen som et hele: Karakteren forbliver hele tiden tilfældige medspillere i en film som handler mere om skæbne, fremmedgørelse og identitet end om individer. Selv en så ikonisk stjerne som Nicholson bliver så ofte som muligt placeret i store, åbne vidder og tomme rum, hvor kameraet forlader ham til fordel for tomme billeder. De dramatiske højdepunkter og plotmæssige spor der er i filmen underspilles gang på gang og det er op til tilskueren selv at stykke dem sammen: Hvorfor går pigen nervøst rundt på pladsen udenfor? Ved hun noget som Locke og tilskueren ikke ved? Og hvorfor bliver hun ved med tilfældigvist at dukke op rundt omkring i Europa, når Locke har et møde om våbentransaktioner? **Spoiler slut.**

Om man syntes om filmen er bestemt en smags sag og afhænger helt og aldeles af om man er i tråd med dens måde af fortælles på. Mange af Antonionis film er *art film*, med stort A, og det kan derfor ikke undre at både Mel Brooks og Monty Pythos har taget dem under kærlig behandling. Thrillerplottet anvendes kun for hele tiden at blive punkteret. Den minder om en løs LeCarré spionhistorie, fortalt af Camus som en neo noir: En intetanende mandlig hovedperson og en kvinde, der – måske – er mere end blot en uskyldig og navnløs medpassager. Slutscenes lille spanske hotel bliver en sand inkarnation på genrens end-of-the-line. Resultatet er en katastrofe film i slow motion, hvor Nicholsons selvdestruktive karakter føjer sig til rækken af de dead-end personer han spillede gennem 70'erne fra den fallerede pianist Robert i *Five Easy Pieces* (1970) til Billy "Bad Ass" i *The Last Detail* (1973) og Jake i *Chinatown* (1974). Personligt syntes jeg, at Nicholson har gjort der bedre i andre underspillede roller – Penns *The Pledge* (1991) er et lysende eksempel herpå. Nicholsons spillestil, hans ekstremt cool og ikoniske nærvær på lærredet næsten modarbejder Antonionis fremmedgørelsesprojekt. Enkelte steder stikker den 'klassiske' Nicholson frem: Som når han i en lille kirke har fået første afbetaling på sin våbenleverance - en kuvertfuld af penge – stille udbryder "Jesus", kigger op og pænt undskylder det upassende udbrud. Det er svært at se ham som manden ramt af eksistentiel tomhed.

Men på trods af dette er det altid en fornøjelse af se Nicholson - og intetheden har aldrig været så cool eller set så godt ud som den gør her hos Antonioni.

Faktaboks

Wollen, Peter: *Signs and Meaning in the Cinema*, London: Secker and Warburg, 1969-1972



Kameraturens begyndelse ud gennem tremmerne.





[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ [16:9](#), april 2006, 4. årgang, nummer 16

8

En historie om film

Af OVE CHRISTENSEN

De fleste kender historien om en af verdens første filmforevisninger, hvor publikum flygtede for et tog, der ankom til stationen. Uanset om det er historisk korrekt, er fortællingen om det et glimrende eksempel på, hvor voldsom en oplevelse de nye levende billeder kunne være og måske stadig er, selvom publikum kræver mere sofistikerede virkemidler end blot billedernes tilsyneladende bevægelse for at reagere følelsesmæssigt og i visse tilfælde fysisk på en film. Historien er også et eksempel på den tiltrækning, bevægende billeder havde og stadig har på mange. For nyligt blev vi slået med forbløffelse af de svævende samuraier og standsede regndråber i den kinesiske film *Hero* (2003) af Yimou Zhang (fig.2) eller dybt imponeret af turen rundt om en svævende Trinity i Wachowski-brødrenes *The Matrix* (1999). Andre film frastøder publikum, der vender sig væk fra billederne for at holde en moralsk eller rent fysisk afstand til det, der ellers foregår for øjnene af dem. Det oplevede man fx med Gaspar Noés *Irréversible* (2002). (fig.3).



Fig.2: Vi reagerer følelsesmæssigt ved synet af film. Vi oplever måske forbløffelse ved synet af de svævende samuraier i Yimou Zhangs *Hero* (2002).



Fig.3: Eller vi frastødes som her ved synet af overgrebet i Gaspar Noés *Irréversible* (2002).

Forbløffelse og fascination; indlevelse og afsky; selvforglemmelse og medleven eller distanceret refleksion over filmmediet er forskellige måder at opleve film på, men alle siger de noget om de bevægende billeders virkning og tiltrækning. De taler til os på en anderledes måde end andre medier – i det mindste hvis man er en film buff eller cineast.

Filmen har en historie. Det kan de fleste blive enige om. Film har til forskellige tider set forskellige ud og har også tilgodeset forskellige behov. Hvordan man kan kortlægge filmens historie, er der derimod stor uenighed om. Der er mange måder at fortælle filmens historie på, og det er bestemt ikke ligegyldigt, hvordan man fortæller den. Den valgte vinkel kan bestemme, hvilke film der må betegnes som afgørende, og hvilke der må betegnes som fodnoter.



Mark Cousins' ambitiøse værk *Filmens Historie* er i den danske udgave desværre hæmmet af en række sproglige fejl.

Man kan eksempelvis tage udgangspunkt i den nationale film og her kortlægge filmen fra dens første spæde begyndelse til den sidste biografpremiere. Her vil man typisk beskrive de mange film kronologisk. Denne fremgangsmåde vil ofte være beskrivende, hvor man slavisk opremser om ikke alle så dog mange film, der følger efter hinanden i en lind strøm, som det sker i den seneste danske filmhistorie: *100 års dansk film* (fig.4).

En anden metode går ud på at beskrive filmhistorien ud fra betydningsfulde bølger. Her er udgangspunktet, at der på et bestemt tidspunkt i et bestemt geografisk område opstod film, der havde noget særligt tilfælles. Det kan være den sovjetiske montagefilm eller den tyske ekspressionisme fra 1920'erne, eller det kan være italiensk neorealisme fra 1940'erne eller den nye danske bølge fra 1990'erne. Udgangspunktet er her bruddene, der kan hævdes at opstå på forskellige tidspunkter. En filmbølge bliver netop til en bølge gennem filmenes fællestræk og deres brud med en hidtidig filmæstetisk praksis.

Beslægtet med den anden metode er historien beskrevet ud fra 'de store enere'. Det kan være skuespillere eller instruktører – det kunne også være fotografer eller set-designere, men skuespillere og instruktører er nu de foretrukne inden for denne undergenre af filmhistoriografi. Charlie Chaplin, Cary Grant, Buster Keaton, Orson Welles, Lars von Trier eller hvad de nu hedder alle sammen, kan så nævnes i sammenhæng med Steven Spielberg, D.W. Griffith og Jean Renoir (fig.5, 6 og 7) afhængig af temperament, og hvad man nu som historiker har ment var vigtigt at fremhæve. Auteurstudier, altså beskrivelser af særlige åndrige bidrag til filmens historie, kan her ses som en undergenre, der lægger vægt på instruktører som kunstnere, der adskiller sig fra mængden af håndværkere. I auteurstudier betragtes instruktøren som den romantiske kunstner, der i særlig grad står i kontakt med tidsånden.

Så er der også filmens kulturhistorie, hvor man betragter filmene som et særligt vidnesbyrd om den tid, de er blevet til i. Filmens historie bliver her betragtet som en del af en større historie, hvad enten det nu er samfundets, kulturens eller kunstens historie. Filmen kan her enten ses som en bekræftelse på tiden: som en illustration af den. Eller den kan omvendt ses som en flugt fra tidens generelle tendens, som vi kender fra storladne og showprægede film under økonomiske depressionsperioder. Endelig kan filmen ses som et brud med tiden, der viser hen til et alternativ til tiden. I den sidste finder vi ofte en sammenhæng mellem filmkunsten og en intellektuel kulturkritik, som kan eksemplificeres ved Jean-Luc Godards opgør med kapitalismen og den borgerlige kunstforståelse (fig.8).

Af andre typer af filmhistorie kan nævnes filmteknikkens historie, som beskriver hvordan filmen ændrer sig med nye opfindelser og forbedrede teknikker til optagelse, fremvisning eller lignende. Eller det kan være filmhistorie, der kigger nærmere på produktionsvilkår som studiesystemer, det økonomiske aspekt og de institutionelle rammer, der gør sig gældende for filmproduktionen. Det kan også være genrestudier, der kigger på hvilke genrer, der benyttes, og hvordan de udvikler sig, og det kan være undersøgelser af fortællemåder og så videre og så videre. Fælles for alle filmhistorier er, at de må vælge en vinkel for at danne et overblik over det materiale, alle de konkrete film udgør.

Typisk vil en filmhistorie være at finde inden for et af de ovennævnte områder, men der findes også forsøg på at tænke flere af indgangsvinklerne sammen. Et eksempel på dette er Mark Cousins værk *The Story of Film*, der nu også foreligger i en dansk oversættelse som *Filmens historie*. På knap 500 sider har Cousins sat sig for at fortælle filmens verdenshistorie med fokus på de enkelte værker, deres instruktørers opfindsomhed og den filmiske teknik. Værket, siger Cousins, fokuserer hovedsagligt "på, hvad jeg betragter som de mest nyskabende film fra et hvilket som helst land i en hvilken som helst periode." (s.7) Det lille 'jeg betragter' er her vigtigt, for det markerer en delvist subjektiv orientering i værket, der samtidig relativiserer fremstillingen.



Fig.4: Den nationale filmhistorie opremser typisk filmene kronologisk i en lind strøm, som det eksempelvis skete i den seneste danske filmhistorie *100 års dansk film*. Blandt de nævnte film i det værk er Carl Th. Dreyers *Vredens Dag* (1943).



Fig.5, 6 og 7: Filmhistorien kan også anskues som auteurstudier, hvorved de store enere såsom Orson Welles, Lars von Trier og Jean Renoir vil tegne fortællingen.

At fortælle filmens samlede historie er på mange måder en imponerende bedrift, der langt hen ad vejen lykkes for Cousin, især hvis man holder fast ved, at det er *historien om film* i betydningen en fortælling om film, Cousin har villet skrive – og ikke, som den danske oversættelse antyder, den mere autoritative filmens historie. Der er stor forskel på at skrive filmens *Story* og *History*, og Cousin retter i sin indledning en kritik mod forestillingen om at skrive en filmens historie ud fra History-perspektivet, som han mener ligger inden for en historiefilosofisk retning (Hegel), der ikke holder i vor tid. Men dette er kun ét eksempel blandt mange andre, hvor den danske oversættelse ikke fungerer og ikke er loyal over for Cousins bog. Dette vender jeg tilbage til senere.

Teleologien som blind vej

Et af problemerne med en filmhistorie, der bygger på en traditionel historieopfattelse, er forestillingen om fremskridt. Den historieforståelse, som ideen om modernitet bygger på, går ud fra, at vi bevæger os fra ét stadie til et andet, der repræsenterer noget bedre. Det handler om udvikling og fremskridt af teknik, økonomi, organisation, politik og så videre. Men en sådan forståelse rækker ikke til kunsten. Som den tyske kunstteoretiker Adorno har gjort opmærksom på, så kan det godt være, at det giver mening at tale om fremskridt i udviklingen fra krudtet til atombomben, men det giver ikke mening at hævde, at der er sket fremskridt fra Beethoven til den nyere kompositionsmusik. Ny kunst – og det gælder også filmkunst – er ikke en forbedret udgave af ældre kunst, der gør det ældre forældet. Det er muligt, at der udvikles nye metoder, og at materiale beherskes på en anden måde end tidligere, men det gør ikke værkerne bedre. Dette betyder ikke, at der ikke sker afgørende og nødvendige brud i kunstens historie, men det betyder, at der ikke er et endemål, hvorudfra man kan se de enkelte værker og retninger som trin på vej mod dette mål. Kunstens historie må ses i det enkelte værks forhold til andre værker og til den tid, det bliver til i. Derfor betyder afvisningen af fremskridt heller ikke en afvisning af kvalitet. Cousin udvælger netop sine værker ud fra, at det er værker med en kvalitet, der adskiller dem fra andre værker.

Et andet problem med fremskridtstanken er, at den reducerer udviklingen til én bestemt forståelse af film. Men film er ikke kun en ting, og det vil ikke være rimeligt at betragte filmens historie som filmteknikkens historie eller fortælleformernes udvikling. Film tilgodeser netop mange forskellige behov og indgår i mange forskellige sammenhænge, som giver bestemte perspektiver på film – og dermed på den historie, der kan fortælles om filmens forskellige forskydninger i tid eller geografi. I sin tilgang til filmens historie trækker Cousin på forestillingen om, at der kan etableres forskellige perspektiver på den, og der er derfor mange filmhistorier – og ikke én autoritativ historie. Derfor er det også problematisk at oversætte titlen som *Filmens historie* – men måske har oversættelserne ikke læst og forstået Cousins indledning.

Verdens filmhistorie

Ambitionen i værket fejler ellers ikke noget. Cousin vil faktisk dække hele filmhistorien og hele verdens filmhistorie, selvom filmvidenskabens vestlige orientering så klart skinner igennem også i hans bog. Han får dog dækket de forskellige kontinenter som Asien, Sydamerika og Afrika rimeligt, selvom det kræver mere af værkerne og instruktørerne for at blive anerkendt, hvis de kommer fra 'de mørke kontinenter' frem for fra Europa eller Nordamerika. Inddragelsen af film fra ikke-vestlige lande betragter Cousin selv som en del af værkets berettigelse. Det er nemlig et af områder, hvor hans bog adskiller sig fra så mange andre filmhistorier.



Fig.8: Når filmhistorien betragtes som en del af en større kultur- og samfundshistorie er det også muligt at sætte filmene i forhold til den tid, de udkommer i. Det kan føre til tolkningen af eksempelvis Godards film som et opgør med kapitalismen og den borgerlige kunstforståelse. Billedet her er fra filmen *À Bout de Souffle* fra 1960.

Et andet område, hvor *Filmens historie* adskiller sig fra gængse filmhistorier er, at han ikke betragter den nuværende udvikling inden for filmen som problematisk. Film som kunstart – eller underholdningsmedie – er ikke ved at gå sin egen død i møde, hvilket andre har hævdet med henvisning til udviklingen af digitale medier, hvor det digitale videokamera har erstattet filmkameraet. Yimou og Wachowskis film (fig.9), som allerede er nævnt, viser, at den digitale udvikling betyder nye udtryksmuligheder og dermed en revitalisering af filmmediet – og det netop ud fra den begejstring for selve teknikken i forbindelse med filmarbejdet, som også var afgørende i filmens tidlige barndom for over hundrede år siden.

Sluttet romantisk realisme

Ud over disse to områder, hvor Cousin hævder, at hans bog adskiller sig fra andre filmhistorier, har han også en tredje revision af filmhistorien, der går på forståelsen af den amerikanske mainstreamfilm fra Hollywoods guldalder – det vil sige perioden fra 1915 til 1960. Her går Cousin i rette med den meget udbredte opfattelse af, at Hollywoodprodukterne skal kaldes 'klassisk amerikansk film' eller 'den klassiske periode i amerikansk film'. Selvom det muligvis er filmenteoretikeren David Bordwell, der primært er skydeskiven, har betegnelsen 'klassisk amerikansk film' vundet indpas, så vi alle ved, hvad vi taler om, når vi siger det. Det betyder nemlig film, der vil være defineret i forhold til den genre, den indgår i. Det vil være muligt at følge filmen ud fra dens klare fortællestruktur, hvor personerne handler på en måde, som giver mening ud fra deres mål – og vi vil som tilskuer på den ene alle anden måde, på det ene eller andet tidspunkt få indsigt i, hvorfor tingene udvikler sig, som de gør. Historien vil være bygget op efter et fast skema, hvor der i begyndelsen hersker en ligevægt. Denne bliver forstyrret, og tilsyneladende er det ikke muligt at genvinde den. Det kan dog lade sig gøre, når den vigtigste person har gennemgået en indre modningsproces, som gør at han (eller i sjældnere tilfælde hun) bliver i stand til at handle og genindstifte ligevægtssituationen, og han vil dermed også have vundet den kønne pige, som han kan kysse på et bagtæppe af en nedgående sol. Filmens billeder og klipning vil under hele forløbet understøtte fortællingen, så tilskueren hele tiden kan se og opleve det, der er vigtigt for fortællingens fremdrift, ligesom billederne også vil prioritere den handlende hovedperson og hans perspektiv på tingene.

Problemet, som Cousin ser det, består ikke i denne beskrivelse af indholdet i 'klassisk amerikansk film', men udelukkende betegnelsen 'klassisk', der jo ikke betyder 'traditionel', 'guldalder' eller noget i den retning. Tværtimod betyder klassisk 'harmonisk og i ligevægt', altså klassicisme, hvilket netop ikke gælder den amerikanske film, hvor både billedstilen, underlægningsmusikken og skuespillet er stærkt overdrevet og overtydeligt. "Amerikansk film er mere tilbøjelig til overdrivelse end til balance", skriver han (s.15), og han foreslår, at man bruger betegnelsen 'sluttet romantisk realisme' om disse film. Denne betegnelse får fat i grundskemaet for filmene – i det mindste hvis man accepterer en definition af realisme, der går på, at det betyder høj grad af forståelighed, psykologisk motiveret handling og billeder der giver et højt informationsniveau ud fra fortællingens behov for gennemsigtighed. Dermed også være sagt, at Cousin lægger alt for meget i *betegnelsen* 'klassisk', der jo ikke længere henviser til 'klassicisme', som Cousin vil have det til. Klassisk betyder snarere noget i retning af institutionaliseret og traditionel, altså langt hen ad vejen det modsatte af sin oprindelige betydning. Men sådan er det med ord og betegnelser. Og Cousin tager jo heller ikke selv højde for problemet med betydningen af 'realisme', hvor en intuitiv betragtning netop vil sige, at den amerikanske guldalderfilm ikke er realistisk, fordi den lægger så stor vægt på det handlende individ, der kan gøre en forskel for et helt samfund, som vi kender det fra de store genrer som western, krigsfilm, politi- og detektivfilm. Hovedpersoner i amerikanske film er nok genkendelige hverdagsmennesker, men de handler næsten altid på en ikke-genkendelig måde. De er, som det hedder, *larger than life*.



Fig.9: Mark Cousins betragter i modsætning til mange andre filmhistorikere ikke den digitale udvikling som en trussel for filmen som kunstart. Tværtimod betragter han at den nye teknologi som blandt andet har muliggjort film som Yimous Zhangs *Hero* (2002) som en revitalisering af filmmediet.

Cousins revision af betegnelsen for Hollywoods produktioner af mainstreamfilm er alligevel ikke ligegyldig, selvom hans valg af at gå i rette med betegnelsen 'klassisk' virker som en ligegyldighed. Meget vigtigere end, hvad man vælger at kalde hollywoodfilmen er, om den kan siges at være en norm for filmen andre steder end i Hollywood. Og det kan den ikke, viser Cousins. Udviklingen af den amerikanske film følger et mønster, som ikke kan siges at være beskrivende for udviklingen af andre nationale filmkulturer – mest markant er den japanske filmudvikling med Ozu som den mest fremtrædende repræsentant helt forskellig fra udviklingen i USA (fig.10). At Hollywood-skemaet har fået så stor udbredelse, at mange tror, at disse film er udtryk for filmens norm, skal mere ses i lyset af nogle økonomiske forhold, hvor det er lykkedes USA at få eksporteret deres film i rigt mål. Udenrigspolitisk har det været et mål for amerikanerne at få andre lande til at se netop deres film, for, som de siger, så følger der så megen anden handel med filmene. Filmmidiet er blevet brugt som en løftestang til at anspore til forbrug af amerikanske varer og værdier. Derfor er den 'klassiske amerikanske film' blevet klassisk. Den har været brugt som en eksport af en bestemt ideologi.

At udviklingen selvfølgelig er mere kompliceret end som så, siger sig selv. Blandt andet kan man jo se, at det fortælle-mæssige skema i Hollywoodfilmene ligger tæt op ad folkeeventyrets, så fortælleformen må have en bred appel. Men stadig kan man ikke opstille Hollywood-formlen som en norm, ligesom det heller ikke giver sig selv, at filmen udviklede sig til et fortællende medie. Lumièrebrødrene, som var filmens opfindere, havde ingen forestillinger om, at film skulle bruges til at fortælle historier med. De troede på, at filmen primært skulle være en støtte til videnskabelig forskning. Heller ikke de tidligste film viste hen i retning af det fortællende, de var tværtimod mere i variete- og cirkusforestillinger, hvor attraktionen bestod i det enkelte bravurnummer.

De nationale film

Cousins revision i forhold til andre filmhistorier åbner for en større forståelse for forskellighederne i udviklingen af nationale film. Dette peger så i øvrigt også på den enorme interesse, der på det seneste er opstået for nationale film i et forsøg på netop at forstå disse i deres egen ret. I det mindste er nationale film blevet et forskningsområde, der bekræfter Cousins mistro til den måde, hvorpå man har forstået Hollywood som indbegrebet af den norm, andre film skulle måles efter – uanset om man har ville omklamre den som noget eftertragtelssværdigt eller modsat afskyr den som det, man netop skal undgå.

Ifølge Cousins udvikler film sig, fordi filmskabere tager udgangspunkt i deres behov for at give en film et bestemt udtryk. De må derfor gøre, som alle andre filmskabere gør, men de må også gøre noget andet. Den 'almindelige' måde at lave film på, udgør et skema for en film – eller et hvilket som helst andet kunstværk for den sags skyld – og dette skema må en filmskaber benytte. Men derudover tilføjer den interessante instruktør noget til skemaet, som åbner for nye udtryksmuligheder. 'Skema plus variation' er Cousins formel for filmkunsten, som han er blevet inspireret til af kunsthistorikeren Ernst Gombrich.

Filmens historie falder i tre dele. Den første handler om stumfilmen og anden del om lydfilmen, mens den tredje del tager sig af beskrivelsen af den seneste udvikling med digitale film. De fleste af indsigterne i Cousins bog er velkendte. Det er i vægningen af de enkelte værker og opmærksomheden over for asiatiske og andre ikke-vestlige film, at *Filmens historie* markerer sig som anderledes.



Fig.10: Amerikansk film er ikke en norm for filmen på internationalt plan, skriver Mark Cousins og påpeger at Ozu, der står bag film som *Higanbana* (1958), er en markant repræsentant for en anderledes filmnorm end den amerikanske.

Denne del skal læseren selv have lov til nyde – og det er en nydelse, der dog delvist spoleres af den danske oversættelse, som desværre skæmmes af dårligt sprog, fejl og misforståelser og teknisk ubehjælpssomhed. Der er sider med dobbelttryk, der gør dem svære at læse. Der er fejlagtige henvisninger i registeret, der også gør det til en prøvelse, hvis man leder efter noget bestemt. Der er forkerte eller fejlagtige billedtekster, ligesom en række årstal er forkerte – og nogle skifter frem og tilbage gennem bogen. Navne staves forkert, og eksempelvis Harmony Korine er kommet til at hedde Julien, formentlig fordi han har lavet filmen *julien donkey-boy* (1999), der i øvrigt fejlagtigt skrives med store begyndelsesbogstaver (fig.11). Sproget i den danske oversættelse er omstændeligt og lever ikke op til, hvad man kan forvente af en formidrende filmhistorie. Det er også tydeligt, at oversætterne kun har en mådelig beherskelse af det danske og det engelske sprog. De kender ikke forskel på at blive 'forført i' og 'forført af', som når det hævdes, at i Hollywoods etableringsfase, blev mange kvinder forført i det sydlige Californien. Det er sikkert rigtigt, men ikke hvad Cousin forsøger at sige. En sætning som: "Buñuel fik en af de mest internationale karrierer i kunstfilmbranchen", kan man kun ryste på hovedet af. Det ville have klædt forlaget at have ladet bogen gennemgå af henholdsvis en filmekspert og en, der kender til danske sprognormer. Som bogen foreligger nu, minder den om den opfattelse, Coenbrødrenes 'lille mand' har i forhold til verden: "En verden, han finder uforståelig og helt til søs."



Den danske oversættelse er desværre skæmmet af mange sproglige fejl. En af de mindre fejl er, at instruktøren Harmony Korine kaldes Julien, sandsynligvis fordi han har lavet filmen *Julien donkey-boy* (1999).

Faktaboks

Cousins, Mark: *Filmens Historie*, Nyt Nordisk Forlag, 2005. 512 sider, 299 kroner.

Oversat af Nené La Beet og Lorens Juul Madsen.

Mark Cousins er forfatter, filmkritiker, producent og dokumentarfilminstruktør. Han er æresdoktor i film- og mediastudier på University of Stirling og underviser i filmæstetik på Edinburgh College of Art.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....

■ 16:9, april 2006, 4. årgang, nummer 16

9

The work of director Jonathan Glazer

Af [PIA STRANDBYGAARD FRANDSEN](#)

"It's all about questions if it's about anything."
Jonathan Glazer.

Selv hvis navnet Jonathan Glazer ikke umiddelbart skulle få en klokke til at ringe, vil mange sikkert have stiftet bekendtskab med den unge, engelske instruktør gennem originale musikvideoer med Jamiroquai, Radiohead, Massive Attack eller Blur.

Op gennem 1990'erne har Jonathan Glazer etableret sig som en af de mest anerkendte 'video wizards' på linie med Spike Jonze, Michel Gondry og Chris Cunningham. Og ligesom adskillige andre, heriblandt Gondry, der i 2004 instruerede spillefilmen *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, og David Fincher, som bl.a. lavede videoer for Madonna, inden gennembruddet med *Seven* og *Fight Club*, har Jonathan Glazer taget springet fra MTV til Hollywood. Udover en håndfuld unikke musikvideoer, inkluderer hans arbejde som instruktør de to bemærkelsesværdige spillefilm *Sexy Beast* (2000) med Ben Kingsley og Ray Winstone i hovedrollerne, og *Birth* (2004) med Nicole Kidman og Lauren Bacall. Dertil kommer en række prisbelønnede reklamer for bl.a. Levis, Guinness og Wrangler.

The work of director Jonathan Glazer indeholder både Glazers musikvideoer, reklamer og uddrag fra hans to spillefilm. Den er en kærkommen gave til enhver, der interesserer sig for filmkunst i bred forstand, og særligt for stil, formsprog og virkemidler.

If you're simple, you're effective

Det, der først slår en ved Jonathan Glazers produktion af musikvideoer, reklamer og film, er den ekstreme stilbevidsthed og enkelthed, som gennemsyner hele hans kreative univers. Uanset mediet er Glazers stil uhyre sikker og kendetegnet ved en visuel opfindsomhed, der placerer ham blandt de allerbedste billedskabere indenfor den filmiske udtryksform i bred forstand. Typisk for hans arbejdsmetode er en nærmest konceptuel tilgang til materialet; et klart idémæssigt udgangspunkt, som realiseres i et originalt og ofte meget enkelt formsprog. Glazers baggrund indenfor teater og kunst, de såkaldte 'fine arts', fornægter sig ingenlunde. Den afspejler sig bl.a. i Glazers forkærlighed for afgrænsede, sceniske rum, der gør det muligt at kontrollere billedet ned til mindste detalje, samt et stærkt visuelt udtryk, som skyldes Glazers formidable evne til at fortælle ved hjælp af billeder fremfor ord.



The work of director Jonathan Glazer.

En af Glazers mest enkle og effektfulde musikvideoer er den både fascinerende og chokerende U.N.K.L.E. video *Rabbit In Your Headlights*. I kraft af sin idémæssige klarhed og minimalistiske stil er den emblematiske for Glazers arbejde. Handlingsforløbet kan nedskrives til følgende: En mand går gennem en trafikeret tunnel, mens han taler med sig selv. Undervejs bliver han kørt ned flere gange, men rejser sig hver gang og går videre. Ved udgangen af tunnelen stopper han op. Stående i bar overkrop med udbredte arme smadrer en bil imod mandens arrede krop, uden at han kommer til skade. Slutbilledet viser manden som en genopstanden Kristusfigur indhyllet i et inferno af røg og støv. Umiddelbart efter udgivelsen blev videoen bortcensureret af MTV p.g.a sin kontroversielle, voldelige billedside, - et tydeligt bevis på Glazers stærke, meget virkningsfulde visuelle stil. Chokeffekten ligger selvfølgelig i de brutale påkørsler af manden, men det geniale greb er den umærkelige sammenblanding af realisme og fiktion til et stærkt, nærmest fysisk udtryk, der samtidig indeholder et symbolsk niveau. Videoen rummer på en gang fortællingen om en anonym mand, som kynisk køres ned af hensynsløse bilister, fordi han tilfældigvis befinder sig på kørebanen, samt et ekstra betydningsniveau, der undersøger begreber som menneskelig styrke og vilje.

Rabbit In Your Headlights er et lysende klart eksempel på Glazers talent for at skabe unikke billedfortællinger. Samtidig illustrerer videoen, at Glazers grundsætning om enkelhed langt fra betyder, at han giver afkald på indholdsmæssig dybde eller kompleksitet.

Mellem lys og mørke

De otte musikvideoer er afgjort højdepunktet på DVD'en. De udgør korte, selvstændige film med hver deres markante visuelle signatur. Videoerne er et destillat af Glazers filmiske formsprog og et veritabelt katalog over hans karakteristiske virkemidler: En stemningskabende lysætning og en suggestiv anvendelse af lyd, samt hans foretrukne locations: Anonyme rum, hoteller, korridorer og tunneller. Som antydnet kommer Glazers sans for det enkle til fuld udfoldelse i musikvideoerne samtidig med, at de indeholder en uudgrundelighed, der åbner dem mod flere betydningslag. Glazer bevæger sig ubesværet mellem lys og mørke, men synes at befinde sig bedst i enten den ene eller den anden ende af skalaen. Han henlægger typisk handlingen til dunkle rum som i videoerne for Radiohead, Massive Attack, Richard Ashcroft og U.N.K.L.E., eller til overbelyste, futuristiske settings som det er tilfældet med videoerne til Jamiroquais *Virtual Insanity* og Blurs *The Universal*. Glazer anvender tydeligvis lysætningen som en effektiv metode til både at skabe visuel intensitet og indholdsmæssig tvetydighed. I de mørke videoer tildeler hans nærmest Rembrandtske belysning billedet en betydningsladet dobbelthed. Det meget begrænsede lys sætter skarpt fokus på genstanden, personen eller stedet, der oplyses, samtidig med at det tætte, omgivende mørke får en påtrængende, nærmest fysisk karakter. Noget tilsvarende gør sig gældende i de overbelyste videoer, hvor det skarpe lys og den ekstreme hvidhed udviser rummets konturer, så det opnår en steril, immateriel karakter, der virker fremmedartet og foruroligende.

Seks af de otte musikvideoer benytter sig i større eller mindre grad af mørket som et centralt element. En af dem er den hypnotiske Radiohead-video *Karma Police*, som Glazer selv betragter som en ufuldkommen udgave af *Rabbit In Your Headlights*. På bagsædet af en førerløs bil ses forsanger Thom Yorke med hovedet hvilende på ryglænet foran og et fjernt udtryk i øjnene. Bilen er omgivet af et tæt nattemørke, kun et stykke af den øde vej oplyses af bilens forlygter. Pludselig fanger lyset fra lygterne en skikkelse foran bilen - en mand, som vaktende løber fremad i mørket. Bilen kommer stadig nærmere, og manden løber for livet, indtil han udmattet stopper op og vender sig om. Bilen standser, trækker sig lidt tilbage og afslører et vådt benzinspor. Med ét er rollerne byttet om og bilen bakker hurtigt tilbage for at undslippe det brændende spor, som manden har antændt. Bilen indhentes til sidst af ilden og går op i flammer. Sekvensen kunne være taget ud af David Lynchs *Lost Highway*, hvor en køretur i mørket kan gøre det ud for en mental rejse gennem subjektets afkroge. I Radiohead-videoen, som i adskillige andre af Glazers videoer, optræder mørket som et stærkt middel til at løfte handlingen ud af virkeligheden, så begivenhederne udspiller sig på et mentalt plan snarere end i et konkret rum.



U.N.K.L.E. *Rabbit In Your Headlights*.



Jamiroquai, *Virtual Insanity*. Jay Kay bevæger sig elegant rundt i rummet mellem de bevægelige vægge og møbler. Hvidt og enkelt.



Blur, *The Universal*. Futuristisk og fremmedartet.



Radiohead, *Karma Police*. Mørket danner en klaustrofobisk tunnel omkring hovedpersonerne. Det fungerer som en stærk visuel effekt og løfter den enkle handling ud af 'virkeligheden'.

Den lurende uhygge er et andet typisk træk, der gennemsyrligt Glazers arbejde. Videoen til Richard Ashcrofts *A Song for the Lovers* er et mesterligt eksempel på dette. Handlingen udspiller sig på et hotel, hvor sangeren fordriver tiden alene. Interiøret består af en minimalistisk indrettet hotelsuite holdt i dæmpede farver. Hotelværelsets tomhed og fremmedhed fremhæves som en fysisk karakter ved rummet primært ved hjælp af inciterende billedudsnit og kameragange. Kameraet optager ikke bare det, der befinder sig i rummet foran linsen, men synes at agere selvstændigt; det trækker sig tilbage, lurer, afventer og antyder - med det resultat til følge, at rummet fyldes med en intens fornemmelse af suspense og paranoia. Lydsiden understøtter billedsiden, mest effektivt i en sekvens, hvor Richard Ashcroft skruer helt ned for musikken og anspændt lytter et øjeblik, før han skruer op igen. Stilheden slår tilbage fra rummets vægge og skaber et øjeblikks åndeløs spænding. Med få og simple midler skaber Glazer en foruroligende atmosfære og en følelse af fremmedhed, som de fleste, der har boet alene på et hotel, vil kunne genkende.

At hotellet med dets rækker af lukkede rum, lange korridorer og latente suspense er en af Glazers foretrukne locations understøttes af videoen til Massive Attacks *Karmacoma*. Her udspiller begivenhederne sig på et gammeldags hotel befolket af underlige eksistenser. I værelserne skjuler sig de mest bizarre scenarier, og de tæppebelagte korridorer hjemses bl.a. af et par enigmatiske tvillingsøstre, der uvilkårligt henleder tanken på Kubricks rædselsvækkende hotel i *The Shining*. Glazer synes også at give hommage til den legendariske instruktør andre steder. Tydeligst i Blurs *The Universal*, hvor Damon Albarns hvidklædte frontfigur giver associationer til den kyniske, ultravoldselskende hovedperson, Alexander 'Alex' de Large i *A Clockwork Orange*. Og det er næppe tilfældigt, at Glazer netop synes at demonstrere en forkærlighed for filmskabere som Kubrick og Lynch, der begge må siges at være nyskabende, både hvad angår det visuelle og det narrative. I deres film udforsker begge instruktører derudover gråzonen mellem den synlige virkelighed og det, der ligger udenfor – drømmen og det imaginære. Noget, der også synes at gælde for Jonathan Glazers arbejde. "It's all dream imagery. Or it's presented like dream imagery so you connect it in your head like you would the scenes in a dream. It has its own logic," pointerer han.

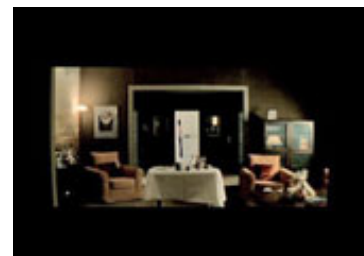
Sexy Beast og Birth

Denne karakteristiske blanding af virkelighed og det imaginære spiller også en væsentlig rolle i Glazers to spillefilm, hvor også hans typiske valg af locations samt den visuelle intensitet og opfindsomhed, der er emblematiske for hans musikvideoer, går igen. Selvom *Sexy Beast* og *Birth* er så godt som diametrale modsætninger, er begge umiskendeligt Glazerske i deres visuelle originalitet og stemningsfulde iscenesættelse.

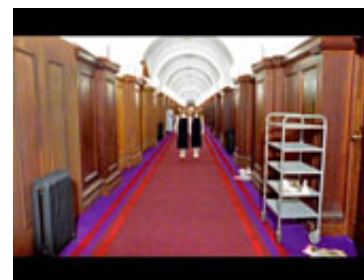
Sexy Beast er historien om ex-gangsteren Gary 'Gal' Dove (Ray Winstone), der fører en paradisisk tilværelse med sin kone i Spanien, langt fra det regnfulde Storbritanien. Idyllen får en brat ende, da den uberegnelige Don Logan (Ben Kingsley) opsøger Gal for at hyre ham til et sidste job. Don Logan er ikke typen, der accepterer et nej, og Gal må se sig fanget i saksen - der er kun en udvej: At gennemføre jobbet. Det lyder som opskriften på en gangsterfilm, men det er langt fra tilfældet. *Sexy Beast* er snarere en kærlighedshistorie kombineret med komedie og drama. En særdeles original film, der formår at undgå stereotyper, og som på trods af sin åbenlyse humor ikke gør nar af sine figurer. Man fornemmer en alvor og en kærlighed til filmens hovedpersoner, som gør, at den undgår at blive kynisk men i stedet vedkommende og bevægende.



Richard Ashcroft, *A Song for the Lovers*. Et af Glazers trademarks: Minimalistiske rum omsat til ekstremt stiliserede billeder. Ashcroft har kortvarigt forladt sit hotelværelse for at se, om der er nogen udenfor.



Et eksempel på Glazers inciterende kameraarbejde og billedudsnit. Kameraet har trukket sig langt tilbage og 'betragter' sangeren fra det tilstødende rum. Tilsvarende billedudsnit findes mange andre steder i Glazers produktion, bl.a. i *Birth*.



Massive Attack, *Karmacoma*. Hotellet er et genkommende motiv i det Glazerske univers. Tvillingerne fra *Karmacoma* genkalder et af filmhistoriens mest skræmmende hoteller: Kubricks fra *The Shining*.



Blur, *The Universal*. Endnu en hilsen til Kubrick. Damon Albarn som Alexander 'Alex' de Large.

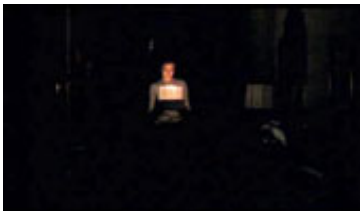
Birth handler om Anna (Nicole Kidman), som en dag bliver opsøgt af en 10-årig dreng, der påstår, han er hendes afdøde mand, Sean, som døde for ti år siden. Hvor grotesk denne påstand end måtte lyde, overbeviser drengen langsomt Anna, og de to indleder en slags forhold. Ligesom *Sexy Beast* kan *Birth* vanskeligt kategoriseres i forhold til eksisterende genrer. Det er en dvælende og kontemplativ film, der udfolder sig i et roligt tempo, uden at handlingen af den grund går i stå. Atmosfæren er på en gang klaustrofobisk og mystisk. Der lurer hele tiden noget under overfladen – en forventning om at noget skal ske, en venten og en uforløst længsel. Følelser og stemninger, der ikke blot kommer til udtryk gennem skuespillerne og dialogen, men som i lige så høj grad visualiseres i omgivelserne (den kliniske, hotellignende bygning), lyssætningen (dunkelt halvmørke), kameraarbejdet (lange, glidende kørsler) og billedudsnit (inciterende vinkler og beskæringer).



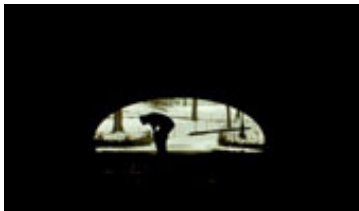
Som i Richard Ashcrofvideoen går det minimalistiske interiør og det stiliserede formsprog igen i *Birth*. De rensede, næsten lufttomme omgivelser og rum indlejrer historien i et univers, præget af en let fremmed, spøgelsesagtig atmosfære.



Det hotellignende interiør, korridoren og de lukkede rum er emblematiske for *Birth*.



Glazers Rembrandske lyssætning er et virkningsfuldt middel til at skabe en stemningsfuld atmosfære. Som i mange af Glazers musikvideoer anvendes mørket som et betydningskabende element.



Tunnelen er et essentielt motiv hos Glazer. Det indrammende billedudsnit er typisk for Glazers visuelle måde at fortælle på. Den næsten sort/hvide indledning til *Birth* har et virkningsfuldt, grafisk udtryk.

For begge film gælder det, at de udfolder et surreelt univers, hvor den almindelige rationelle logik er suspenderet, og hvor virkelighedens skjulte lag - drømmen, det ubevidste og det irrationelle - eksisterer på lige fod med den synlige verden. Her er den sproglige logik sat ud af spillet, og det visuelle har forrang. I *Sexy Beast* antager det surreelle konkret form i skikkelse af en pelsklædt dæmonisk mandsfigur med kaninører, som hjem søger Gal. Figuren dukker op flere gange i filmen som en slags fortidens spøgelse eller en personificeret fortrængning, der pludselig springer frem som en trolde af en æske. I *Birth* er det surreelle derimod til stede gennem hele filmen som en fundamental usikkerhed i forhold til filmens virkelighedsplan. Begge film demonstrerer en visuel opfindsomhed, en narrativ uforudsigelighed og en stilistisk sikkerhed, som vi kender fra Glazers øvrige produktion. Mens *Sexy Beast* især er bemærkelsesværdig på grund af sine sanselige, farvestærke scener fra Sydens sol, humoren og den gribende personkarakteristik, imponerer *Birth* med stramme kompositioner og en stilistisk strenghed, der indlejrer filmens handling i et fortættet, stemningsfuldt univers.



Intense og farvestærke, lange indstillinger indleder *Sexy Beast* til lyden af Gary 'Gal' Doves voice over: "Bloody hell – I'm sweating here, roasting, boiling, baking... it's like a sauna... you could fry an egg on my stomach... it's ridiculous. Tremendous. Fantastic."



Den dramatiske lyssætning og tunnelmotivet genfindes bl.a. i den visuelt imponerende og handlingsmæssigt intense boresekvens under vand i *Sexy Beast*. Sekvensen er et narrativt klimaks i filmen. Den krydsklippes med det forløsende drab på Don Logan, som vi først her får at vide er død.



Gal i mararidets surreelle univers.

Som Nick Cave lakonisk påpeger i et interview om Glazers video til balladen *Into My Arms*, er en af farerne ved instruktørens påtrængende stil og hans fokus på det visuelle, at billedsiden kvæler musikkens udtryk. En anke, som til dels har sin berettigelse i forhold til *Birth*, der er på nippet til at give køb på historien til fordel for sin konceptuelle stramhed og sin stilistiske stringens. Det er dog stadig en fantastisk film med et forfriskende mod til at være anderledes. At Glazer havde tre filmiske forbilleder i tankerne under arbejdet med *Birth*, nemlig Kurosawas *Rashomon*, Kubricks *The Shining* og Dreyers *Jeanne D'Arc*, kan fornemmes i filmen. Det kan også samarbejdet med mesterfotografen, Harris Savides (*Elephant*) og den franske manuskriptforfatter, Jean-Claude Carrière (*Belle de jour* og *Le charme discret de la bourgeoisie*).

Compilation med pil opad

På DVDen findes kun uddrag af filmene, som til gengæld behandles gennem interviews med skuespillerne og nogle af folkene bag de to produktioner. Men det er først og fremmest musikvideoerne og de originale reklamefilm, der er interessante. Og her er som antydning masser at hente. Som compilation er DVDen et godt udgangspunkt for videre udforskning af det spændende krydsfelt mellem de traditionelt adskilte discipliner: musikvideo, reklame og spillefilm. I sin egenskab af auteur og kunstner, fremfor traditionel filmskoleuddannet instruktør, er Jonathan Glazer et fremragende eksempel på den generation af unge filmskabere, som de senere år har bidraget til at forny spillefilmen. Et nærmere kig på den fornemme samling af musikvideoer og reklamefilm fra hans hånd er både inspirerende og interessant for det videre arbejde med såvel Glazers hidtidige som fremtidige filmproduktion. Eneste indvending mod DVDen er, at man savner et interview med Glazer selv. Han optræder kun mellem de forskellige delmenuer i en pseudodokumentarisk, selvironisk rolle som en instruktør på jagt efter gode tips til sine projekter. Det er unægtelig en pointe, men det kunne alligevel have været interessant at høre Jonathan Glazers egne kommentarer til sit arbejde. For en god ordens skyld skal det nævnes, at den medfølgende booklet indeholder et interview med instruktøren, som imidlertid må siges at være temmelig tyndt.

"If you just do film all the way through your life, you learn the craft without the art," udtaler Jonathan Glazer andetsteds. DVDen med hans 'samlede værker' er et strålende bevis på, at Glazer om noget arbejder kunstnerisk med mediet. Det er tydeligt, at han henter inspiration fra en bred vifte af visuelle udtryksformer, der omfatter både kunst, teater, musik og film, og det skal blive interessant at se, i hvilken retning hans næste filmprojekt kommer til at bevæge sig.

Faktaboks

The work of director Jonathan Glazer – Directors Series Volume 5
Directors Label 2005
Ca. 105 min
Undertekster: Engelsk, fransk, tysk, italiensk, spansk

Musikvideoer

Street Spirit (Radiohead), *Virtual Insanity* (Jamiroquai), *A Song for the Lovers* (Richard Ashcroft), *Into My Arms* (Nick Cave and the Bad Seeds), *Rabbit in Your Headlights* (UNKLE), *The Universal* (Blur), *Karma Police* (Radiohead), *Karmacoma* (Massive Attack)

Reklamer

Wrangler – Ride, Guinness – Surfer (extended), Guinness – Swim Black, Guinness – Dreamer, Volkswagen – Protection, Stella Artois – Last Orders, Stella Artois – Whip Round, Levis – Kung Fu, Levis – Odyssey, Barclays – Bull (med Samuel L. Jackson), Barclays – Chicken (med Samuel L. Jackson)

Interviews og kommentarer

Bl.a. Nick Cave, Richard Ashcroft, Jamiroquai, Denis Lavant, 3D, Blur og James Lavelle.



Inspireret af Dreyers *Jeanne D'Arc* dvæler kameraet ved Annas ansigt i et flere minutter langt nærbillede, der skildrer hendes indre, følelsesmæssige tilstand forandre sig.



Surfer. Prisbelønnet reklame for Guinness. Som musikvideoerne er Glazers reklamer visuelt imponerende og originale i deres idémæssige enkelthed.



Swim Black. Reklame for Guinness.

Film

Sexy Beast (uddrag) – “You’re the Problem”

Interviews med Ray Winstone og Sir Ben Kingsley

Birth (uddrag) – “Central Park”

Interviews med Nicole Kidman, Danny Huston, Harris Savides, Milo Addica og Jean-Claude Carrière

56 siders booklet

Inkluderer fotografier, sketches, storyboards og interview



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

16:9, april 2006, 4. årgang, nummer 16

10

16:9 in English: Tashlinesquerie

By [ETHAN DE SEIFE](#)

Frank Tashlin is the director of such superb comedies as Artists and Models (1955), The Girl Can't Help It (1956) and Will Success Spoil Rock Hunter? (1957). Though revered by avowed fans Jean-Luc Godard, Peter Bogdanovich and Joe Dante, little has been written on Tashlin and although laudatory in essence the little scholarly and critical work that exists has not viewed him in the correct perspective. Hence we have yet to disclose what it truly means for a film to be Tashlinesque.

In the mid-1960s, the career of Frank Tashlin, like those of many other veteran directors of the Hollywood Studio System, began a steady downslide. When his decade-long partnership with Jerry Lewis ended with *The Nutty Professor* in 1964, Tashlin began a slow fade into an obscurity which, save for isolated pockets of adulation composed of *auteur* idolaters like Peter Bogdanovich, has continued to the present day.

Tashlin has not yet been reclaimed by the *cognoscenti* in Hollywood or academe, though several of his contemporaries have been either officially recognized (Stanley Donen and Blake Edwards have both received "lifetime achievement" Oscars) or are the objects of devoted film-studies academic cults (Robert Aldrich, Anthony Mann, Nicholas Ray). Though his films show up in the odd repertory series, and still appear fairly regularly on cable channels such as Turner Classic Movies and The Cartoon Network, Frank Tashlin is anything but a household name.*

But the films of Frank Tashlin are well worth serious study, for they reveal a great deal about the nature of mid-century American film comedy. One of the most important facts about Tashlin's career – and one which is seldom mentioned in the scant critical literature on the director – is that he worked almost exclusively within the genre of comedy. John Ford, the director most famously associated with a single genre, also made dramas and war pictures; Tashlin's contemporaries Howard Hawks and Billy Wilder were and are celebrated precisely for their ability to make their authorial presences felt in multiple genres. Considering Tashlin through the prism of comedy sheds a great deal of light on his films, as well as on American comedy in general.

Comedy, though, has never been a particularly well-respected field – a fact which partially explains the dearth of good work on Tashlin. After first exploring the reasons for the general critical dismissal of Tashlin, this essay suggests some of the reasons that Tashlin's style and career are significant and important.

Tashlin's Critical Reputation

Almost without fail, in the small body of literature which addresses his work, critics and historians observe that Tashlin's cartoons look forward to his features, and that his features resemble cartoons. It cannot be overstated how pervasive is this assumption: virtually everything ever written about Tashlin makes reference to the apparent connection between his cartoons and his features. It is summed up succinctly in the opening sentences of animation historian Dewey McGuire's piece



Frank Tashlin.

*In the spirit of full disclosure: I programmed one such film series at the University of Wisconsin-Madison Cinematheque in the autumn of 2003.

on Tashlin's cartoons: "There are two things everyone knows about Frank Tashlin. One, he made animated cartoons using the language of live-action features. Two, he made live-action features using the language of animated cartoons." (McGuire, 1)

The major problem with McGuire's argument is that he never explains what this "language" is. The same is true for just about all of the critics whose assessments of Tashlin are built on the same platform. Tashlin's move from animation to live-action, it seems, is far too interesting a "hook" for most critics to pass up. To acknowledge that there may be some connections between Tashlin's cartoons and features is one thing; arguing that one "realm" of Tashlin's filmmaking can offer a thoroughgoing explanation of the other is a major critical leap. For the most part, the standard evaluation of Tashlin's works is oversimplified and teleological in a very pat way. Most critics, such as McGuire and the influential Leonard Maltin, hold, very simply, that Tashlin's cartoons resemble features and that his features look like cartoons, and that these facts serve to explain Tashlin as a director, *Q.E.D.*

For example: Greg Ford's essay "'Cross-referred Media': Frank Tashlin's cartoon work," in which the author flatly states, "It is foolhardy to even approach Tashlin's feature comedies without referring back to his days at Warner Bros. Cartoons." (p. 81) Ford is determined to forge links between the animated work and the live-action work, but his conclusions are generally unconvincing.

Tashlin's taste for the language of feature films was evident from the very beginning in his first stint as an animation director at Warners in 1936. Tashlin's first Warners cartoon, *Porky's Poultry Plant* (1936), contains delirious high and low angled shots (and rapid-fire editing) of a daredevil aerial dogfight with a marauding buzzard. He employs elaborate montages of bugles blown and bayoneted rifles raised high in ... *Little Beau Porky* (1936) ... *Little Pancho Vanilla* (1938) utilizes simulated "camera movement" that was quite unusual for animated films of the period; ... *Wholly Smoke* (1938) opens with a fancy "tracking shot" ... [and also] incorporates atmospheric "dissolves" that chronicle Porky's mounting cigar sickness and tobacco-bred hallucinations. (p. 79-80)

It is unclear how these techniques – high- and low-angle shots, montages, camera movements, dissolves – are peculiar to the realm of live-action cinema, and how Tashlin's use of them in his animation is evidence that he was directing his cartoons in a feature-like style. The tools which Ford enumerates are just that: tools, and they had long been available, even in the 1930s, to filmmakers in both live-action and animation. It may be true that, at that time, these (and/or other) techniques were more common in live-action film than in animation, and/or that most cartoon directors did not use such techniques, but such claims require vast amounts of research and are not easily made. * I suggest we abandon the idea of searching for easy stylistic connections between Tashlin's cartoons and features, and look instead to the comic lineage shared by both types of film.

Another reason for Tashlin's diminished place in the pantheon of American comedy has to do with the critical reputation of his most important star, Jerry Lewis. Lewis's undeniable acting and directing talents made him a perfectly reasonable candidate for *auteur* status. The problem was that, in his eight Tashlin films, Lewis was the star (or costar), not the director, and it is the director, who, in the strictest definition of the *politique des auteurs*, is anointed "*auteur*." Lewis's own directorial career began squarely in the middle of his career collaboration with Tashlin: from 1960 to 1964, Lewis alternated between directing himself and starring for Tashlin.

By making auteurist exceptions for Jerry Lewis, critics such as Robert Benayoun and Jonathan Rosenbaum have diminished Tashlin's creative role in the Tashlin/Lewis films. By the early 1960s, Tashlin was known largely as a director of Jerry Lewis films. As a result, Tashlin's critical reputation suffered, and continues to suffer – his is not a recognizable name to the everyday film enthusiast like those of his

*Of course, there are no camera movements or high-angle shots *per se* in animation: such effects are simulated by the animator's hand.

The problem is even more complicated. When Jerry Lewis was a popular and bankable motion picture star, and when his reputation among critics was at its zenith – from, approximately, the early 1950s through the mid-1960s – his talent and presence often overshadowed those of Tashlin, the man who, Lewis freely admits, taught him much that he knows about directing. “[Tashlin’s] knowledge of comedy far surpassed that of any director I had ever worked with,” Lewis writes (Gluck, 200). But when Lewis’s reputation started its lengthy nosedive in the mid-1960s in both America and Europe, Tashlin went down with him.

To reclaim Tashlin, we need to consider him within a comedy context; not only that, but within the historical, aesthetic, and economic contexts which are most relevant to understanding his work, for these, too, have been largely ignored. Considering Tashlin as part of a generic tradition helps to explain the roots of his humor and visual style. How, for instance, might we compare Tashlin’s style of animation to that of Tex Avery, whom Tashlin identified as an influence? How does Tashlin compare to the *auteurs* of mid-century Hollywood comedy such as Howard Hawks and Billy Wilder? To disagree with the claims for Tashlin’s uniqueness or unusualness is not to deny his directorial talents. Rather, it is to the benefit of Tashlin’s legacy to take a serious look at what it means for a film to be, as avowed fan Jean-Luc Godard once put it, Tashlinesque.

Defining Tashlin’s Style

Tashlin is an interesting director for a number of reasons. The relationship between his animated work and his live-action work is one of the most interesting, but not necessarily because the one is the stylistic forerunner of the other. Rather, the fact that Tashlin found success in both of these realms of filmmaking suggests that they are more closely related than is usually acknowledged. Most of the literature on Hollywood animation does not treat it as part of the genre of comedy; most of the literature on Hollywood comedy does not include animation – two reasons for the continuing ghettoization of animation in general. The creative artists in the fields of both animated and live-action comedy drew from the same, deep well: vaudeville, the music-hall tradition, comedian comedy, slapstick. Buster Keaton’s influences are the same as Daffy Duck’s. Tashlin, as it happens, was one of the few to bridge the gap between cartoons and live-action. More than anything, this fact indicates the depth of the common comic heritage; in a way, it is more surprising that more people did *not* make the leap from animation to live-action than the fact that Tashlin *did*. Tashlin’s films, then, provide probably the most useful and thorough case study of the give-and-take between animated and live-action comedy.

Tashlin also occupies a curious middle ground between *auteurs* and programmers. If we define an *auteur* as a filmmaker whose distinctive stylistic/thematic stamp is apparent in all of his films, and a programmer as a director who churned out genre pictures to fit a studio’s release schedule, Tashlin splits the difference neatly. He is perhaps best considered as an extremely talented program director: Tashlin’s stylistic, thematic, and comic strategies are present to varying degrees in nearly all of his films, but his films are, for the most part, program comedies, a class of film which, during the studio era, neither allowed for nor rewarded stylistic consistency: no Frank Tashlin or Jerry Lewis film was ever nominated for an Academy Award. The fact that Tashlin worked within a single genre is the principal reason for the *auteur/*programmer complication.

Careful viewing of all of Tashlin’s extant films reveal a number of recurring stylistic/comic techniques that, when taken together, comprise his style. We may usefully gain an understanding of Tashlin’s style as the sum of the following components: performative comedy; sexual humor; satire; the rupturing of the diegesis; and visual gags (as well as what I call “non-gags”). These currents (and more: this is not a comprehensive list) run through all of Tashlin’s films – animated and live-action – to some degree, with Tashlin exploring some or all of them to different degrees in different films.

Tashlin's Comic Style

Tashlin can most fruitfully be considered in the context of American comedy traditions, not only on screen but on the vaudeville and variety stage; in the context of directors who worked with “comedian comics”; and, most importantly, in a stylistic context: we still do not have a good handle on what makes Tashlin's style his own – how his methods of camera placement, color usage, editing, and sound compare to those of other directors of the period. In sum, we can refrain from promulgating his uniqueness by first studying Tashlin as the product of the historical forces that influenced him. This does not mean that there is no room for a description of Tashlin's own particular style, for there is a space in which we can argue for Tashlin's idiosyncrasy not in spite of these systems, but *because* of them.

Sight gags and what I call “non-gags” are crucial to Tashlin's style. The sight gag is self-explanatory; the non-gag, which also often takes visual form, is not. I use the term to refer to gags which are more clever than funny, which elicit a knowing grin rather than a belly-laugh. Jacques Tati is surely the best-known master of the non-gag: *Play Time* is composed of literally hundreds of them. Tashlin, while not Tati's equal, did have a particular interest.

A rich example of a sight gag comes from the first scene in *Artists and Models*, in which Eugene (Jerry Lewis) knocks several cans of paint onto his boss and a number of passersby on the street below (fig.1). The vivid hues of the paints are made more vivid by the Technicolor photography; the richness of the colors emphasizes the drabness of the clothes of the men on whom the paint falls, and of the men themselves. Here, Tashlin uses color to bring into relief an additional level of humor: the gag *is*, on one level, the colors themselves.*

A good example of a non-gag appears later in the same film, in a scene in which Lewis's and Eddie Mayehoff's faces are distorted when seen through a water cooler (fig.2 & 3). The gag is not particularly funny, or even clever: it's something every child has noticed upon looking through a fishbowl. And yet Tashlin employs such gags frequently, indicating that he was at least as interested in playful visual experimentation as he was in visual comedy *per se*.

Tashlin is a director for whom *mise-en-scène* is far more important than editing: his is a visual style which relies heavily on humorous props, sets, and performances. Comic performance is of particular interest, for the simple reason that Tashlin's films are often comedian comedies, as defined by Steve Seidman in his influential monograph *Comedian Comedy: A Tradition in Hollywood Film*. Moreover, much of the performative comedy in Tashlin's films can be traced to performance traditions of the vaudeville stage. Henry Jenkins's book *What Made Pistachio Nuts?* argues for the dominance of vaudeville as an influence on early film comedy; Tashlin worked with many of the comedians in whom Jenkins identifies a particularly strong vaudeville influence: Bob Hope, Bing Crosby, Dean Martin, Jerry Lewis, and Danny Kaye. To say nothing of Bugs Bunny, Daffy Duck, Porky Pig, and the stable of Tashlin's frequent cartoon stars, all of whom derive their performance styles very directly from the vaudeville tradition.

Again, space prohibits a full explanation of the ways in which Tashlin employed the performances of these important comedians; it must suffice for now to argue that he was especially adept at synthesizing comedians' individual talents with his own. Indeed, this very talent is, in part, responsible for the conflation of Tashlin and Lewis in much of the critical literature. Comedians and comic performance in general are essential components of Tashlin's style, with Porky Pig, Bob Hope, and Jerry Lewis assuming special importance.

Reflexivity and Rupture

It is true that the comedy that emerges from the rupturing of the diegesis is an important facet of Tashlin's style; however, it is also true that this kind of comedy was not unprecedented: in fact, it is a crucial feature of many silent film comedies and comic vaudeville routines. Tashlin's films take their place within the established generic traditions



Fig.1: Color as comedy in the opening scene of *Artists and Models*.

*The joke is interesting because it is one of the very few Tashlin gags which makes use of the comic potential of color. As Tashlin is a comedy director whose films are generally regarded to make particularly rich use of color, this comes as something of a surprise.



Figures 2 & 3: Tashlinian non-gags: Lewis and Mayehoff distorted by a water cooler in *Artists and Models*.

of American comedy, but this is not to say that Tashlin could not or did not employ this and other devices in forging his own style. His style, like that of any other artist, is surely best considered as a function of the combination of certain aesthetic strategies which appear to be particularly relevant to him. The shattering of the fourth wall, which Tashlin handles adroitly, is one such feature.

A fine example of diegetic rupture occurs in *The Disorderly Orderly*, in a scene which also illustrates the importance of performative comedy to Tashlin's style. In a very funny scene, Lewis, playing the overenthusiastic orderly of the film's title, commences brushing the teeth of a hospital patient. In belatedly discovering that the man is actually toothless, Lewis pauses, looks directly into the camera and exaggeratedly mouths the following words to the audience: "They're in the glass. [pause] They're in the glass. I didn't know they were in the ... Did you know? [to the patient] Did you know they were...? [to camera] He didn't know they were ..." (fig.4) Lewis, as a Borscht Belt veteran, was well-versed in the direct address of his audience; this tactic became an important device for Tashlin, as well.

Satire and Sexual Comedy

Tashlin, especially at his peak, is a formidable satirist, and is at his most compelling when his films embrace a certain ambiguity. Equally important is the sexual humor in Tashlin's films, a strain of comedy which often overlaps with the satirical: Tashlin directs much of his best and most ambiguous satire at contemporary sexual mores. However, not all of Tashlin's sexual comedy is satirical. A great deal of it, in fact, is often little more than comic displays of prurience. As nearly every writer on Tashlin has accurately noted, a vibrant strain of blue humor runs through his films – clearly, he was especially interested in jokes of a sexual nature. Though Tashlin's particular approach to sexual humor is his own, it is hardly the case that films were "clean" until Tashlin came along. American film, nearly from the very point of its inception, is laced with sexual jokes. As well, many of the traditions from which Hollywood comedy drew – vaudeville, the Borscht Belt – are rife with their own forms of bawdy humor. The sexual comedy in Tashlin's films must be considered not only as an important facet of his style, but also as a tradition into which he inserts himself.

An excellent example of the combination of the sexual and the satirical is found in *The Girl Can't Help It*, one of Tashlin's best films. In a scene in which Jerri Jordan (Jayne Mansfield) prepares breakfast for Tom Miller (Tom Ewell), Tashlin places Mansfield at the left edge of the CinemaScope frame so that her body is visible from just below her shoulders to the middle of her thighs (fig.5). It is an especially blatant case of the objectification of the female form, and Tashlin gleefully employs it for laughs. Moments later, Jerri expresses her dissatisfaction that "everyone figures [her] for a sexpot!" She leans in, exposing ever more of her cleavage to Ewell, and says, "No one thinks I'm equipped for motherhood!" The scene ends with another shot of this same restricted view of Mansfield, her breasts jutting unmistakably into the frame. Ewell does his best not to gaze at them (fig.6). In this and many other jokes, Tashlin uses Mansfield as an emblem of overheated sexuality who quite literally embodies his ambivalent approach to sex and satire. On one hand, her voluptuousness is itself an object of ridicule; but the object of even greater ridicule is Miller, who is confused and astonished by Jerri's body. Jerri may be humorously voluptuous, but the more cutting sexual satire is reserved for Miller, whose speechlessness stands in for the befuddlement of the modern American male when he is confronted with self-assured femininity. This ambivalence complicates the sexual humor in Tashlin's films, and represents a key development in his style.



Fig.4: Jerry Lewis addresses the audience in *The Disorderly Orderly*.



Fig.5: Jayne Mansfield's breasts jut into the frame...



Fig.6: ... and Tom Ewell does his best to avert his gaze.

Above all other considerations is that of comedy itself. With two small exceptions, Tashlin worked exclusively in the genre of comedy.* A study of Tashlin's films has the potential to expand and complicate our conceptions of both auteurism and genre itself. Can a director be said to be an *auteur* if he worked exclusively in a single genre? Can *auteurs* carve out a place for themselves as the directors of "low" comedies, or is such a notion a contradiction? In short, how does an adherence to a single, non-"serious" genre compromise the claims for a director's authorship? Tashlin may be an *auteur* who worked in program pictures, or he may be an unusually skilled program director; the difference is largely academic. But what I wish to suggest is that there is room within our conception of authorship for a director whose strength was not in subverting, combining, or spanning genres, but in adhering to the conventions of one genre in particular. Tashlin surely established a style of his own – a style that was especially dependent on the conventions of the comedy genre.

*The only two non-comic films Tashlin made are *The Way of Peace* (1947), a very strange, very rare, church-funded animated film about a nuclear holocaust; and *Say One for Me* (1959), which makes small overtures to the subgenre of the romantic comedy, but which, due to its subject matter (the Catholic priesthood), had its teeth yanked out by the Production Code Administration and which is, therefore, a relentlessly unfunny, even dour, film.

Facts

Quoted literature:

Ford, Greg. "'Cross-referred Media': Frank Tashlin's cartoon work," in Garcia, ed. *Frank Tashlin*. London: BFI Publishing, 1994.

McGuire, Dewey. "Well, what do you know? The little light: It stays on!," *APATOONS* #121, August 2002.

Jenkins, Henry. *Who Made Pistachi Nuts?: early sound comedy and the vaudeville aesthetic*. New York : Columbia University Press , 1992.

Jerry Lewis with Herb Gluck. *Jerry Lewis in Person*. New York: Atheneum, 1982.

Seidman, Steve. *Comedian Comedy: A Tradition in Hollywood Film*

Other Sources:

Seife, Ethan de. *Cheerful Nihilism: The Films of Frank Tashlin*. Unpublished PhD-dissertation, The University of Wisconsin-Madison, 2005.

Garcia, Roger, (ed.). *Frank Tashlin*. London: BFI Publishing, 1994.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

Præterea censeo: Discount Dogme

Af [BAMSES UVENNER](#)



Så kører det igen for dansk film - internationalt set. Efter et par magre år er der endnu engang røget fine internationale priser ind på vores alle sammens kulturkonto. Der er naturligvis tale om Pernille Fischer Christensens debutfilm,ammerspillet *En Soap*, der vandt hele to priser ved februar måneds filmfestival i Berlin - først og fremmest den fornemme Sølvbjørn.

Filmen handler om en romantisk transvestit og hendes overbo, og den udspringer sig stort set kun i de to personers lejligheder i det københavnske nordvestkvarter.

En Soap er samtidig en debut for *New Danish Screen*, som er navnet på Det Danske Filminstituts nye talentudviklingspulje. Puljen er blevet kritiseret for, at støtten er for lav til at der kan produceres professionelle film, men det har Fischer Christensen tilsyneladende allerede modbevist.

Om *Præterea censeo*
Præterea censeo er et fast indslag i *16:9*. Her får skiftende skribenter og tegnere spalteplass til - under pseudonym - at komme med mere eller mindre seriøse ud- og indfald mod alle sider af filmens verden. En skønsm blanding af ucensurerede krigs- og kærlighedserklæringer. Ordet er frit ...

Nu er det jo heller ikke første gang, at dansk film har leget *Kejserens Nye Klæder* med det internationale filmmarked. I 1995 gjorde Dogme-brødrene en dyd ud af low-budget under dække af herligheder som anti-bourgeois, udfordring af det konventionelle filmsprog og en søgen efter autencitet og sandhed. Og folk hoppede i med begge ben.

Denne gang skrider man så lidt mere under-cover-agtigt til værks for ikke at blive beskyldt for at plagiere. Luften er som bekendt feset ud af Dogme-ballonen, så nu hedder kaninen altså *New Danish Screen* - men konceptet er det samme. Man skal lave film for et budget, som enhver nordjysk landmand kan være stolt af - og så skal man huske at bilde de andre ind, at det i sig selv er en kunstnerisk kvalitet.

Med de to bjørne in mente, ser det ud til, at den gamle vin kan sælges igen, og derfor er der også allerede lagt i kakkellovnen til den næste danske low-budget low-budget-film. Deres udsendte celluid-sporhund har således fået færden af, at Fiser Christensen og anus-forfatter Kim Fupz Aakeson sidder og lummer-ruger på en ny film med arbejdstitlen *En Prut*.

En Prut har de garvede kræfter Lars Bommelum og Jesper Assholt i de to hovedroller som henholdsvis den kønsskifteopererede hermafrodit Laktulose og gas- og vandmesteren Bette-Skid. Af uransagelige årsager er de to endt i den samme køjeseng i en meget lille kahyt på Rødby-Pruttgarden-overfarten. Filmen udspiller sig udelukkende i de to herrers underbenklæder, hvor der - grundet nogle bivirkninger og en lille smule lægesjusk under kønsskifteoperationen - rent faktisk sker en skid.

Man har ikke, som det var tilfældet med Dogme udfærdiget et egentligt manifest med en række faste kyskhedsregler, som *skal* overholdes, men et internt papir afslører dog, at lyd og billede aldrig må optages hver for sig. Der skal med andre ord 'skydes' direkte på location uden brug af kål, pruttepuder eller andre rekvisitter.

Filmen kommer efter planen til at fremstå som en symbiose, hvor tarm og indhold ikke kan skilles ad, men hvor de tilsammen fortæller en enkel historie om komplekse følelser i et emotionelt rum mellem humor og smerte. Anus-forfatterens dialog kommer som sædvanlig til at sparke røv, så der både bliver noget for latter- og ringmuskler.

Nej, ok ... det er bare fis.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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