

Indhold

side 3

Leder: Never Ending Story

FAST INDSLAG. *Da Vinci Mysteriet* væltede ikke Cannes over ende, men til gengæld fik bekymringerne over såvel romanen som Hollywoodformlen endnu et boost. *16:9* giver sit bidrag til debatten.



side 4

Det trettende århundredes største film

FEATURE. I en forstadsbiograf i 1970'ernes Århus så Otto Pretzmann for første gang Sam Peckinpahs udskældte film *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (1974). Han var ikke imponeret, og forlod hovedrystende biografen. Efter et glædeligt gensyn fortæller skribenten her begejstret om Peckinpahs dystre og surrealistiske mesterværk.



side 5

Kattemaden glimrer ved sit fravær

FEATURE. Fra hunde til kattemad, fra Robert Altman til Jørgen Leth. Lars Bukdahl når meget vidt omkring i sit forsøgsvisse goddag til Altmans udflugt til film noir-land og Raymond Chandlers hjemmebane i *The Long Goodbye* fra 1973.



side 6

Michel Gondry og den kunstneriske sensibilitet

FEATURE. Da *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* ramte det hvide lærred i 2004, fik verden for alvor øjnene op for Michel Gondry. Forud for spillefilmdebuten går imidlertid mere end ti års intensivt arbejde med musikvideo og videokunst. Kirstine Døllerup har set nærmere på den senmoderne franske auteur og hans eksperimenterende praksis i lyset af kunstneriske strømninger som surrealisme og pop art.



side 7

En scenes anatomi: Vinden i egetræerne

FAST INDSLAG. Billederne i Michelangelo Antonionis *Blow-Up* fra 1966 er behandlet til hudløshed. Filmens brug af lyd er derimod alt for sporadisk undersøgt. Steffen Moestrup kaster derfor alle ører ind på at udlægge lyden i *Blow-Up*.



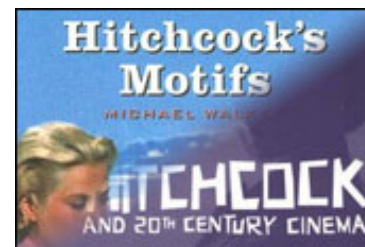
De belgiske minimalister

FILMANMELDELSE. Dardenne-brødrene lefler aldrig for publikum, og tematisk og stilistisk løber der en rød tråd fra *Løftet* over *Rosetta*, der indbragte dem deres første guldpalmer til *Sønnen* og nu *Barnet*, der automatisk leder tankerne i retning af det ofte misbrugte og efterhånden noget udvandede auteur-begreb. Søren Bastholm anmelder deres seneste film, der trods alt afviger en anelse fra forgængerne.



Hitchcock igen, igen

BOGANMELDELSE. To nye bøger vender vrangen ud på Alfred Hitchcock. Den ene kigger på nogle af de fingeraftryk mesterinstruktørens har efterladt sig i filmkunsten; den anden vender blikket indad og kigger på tilbagevendende motiver og temaer i Hitchcocks film. Henrik Højer anmelder.



Spielberg møder The Sims

SPILANMELDELSE. Som noget helt nyt har 16:9 denne gang kastet sig over computerspilsmediet. Lionheads *The Movies* er pc-spillet som tilbyder en spiloplevelse, der udfordrer ens evner som såvel manuskriptforfatter, instruktør og klipper. Claus Toft-Nielsen anmelder spillet som bekræfter, at ægte filminteresse er flermedial.



16:9 in English: The Artist and the Killer: Fritz Lang's Cinema of the Hand

FEATURE. Alfred Hitchcock once told Francois Truffaut that he thought the hands to be much more revealing of a character's emotions than facial expression. This fascinating essay by Joe McElhaney on the cinematic use of the hand is in this line of thought but McElhaney reveals a vastly more elaborate and intricate use in the films of Fritz Lang.



Præterea censeo: Jakkeost

FAST INDSLAG. En af verdens tilsyneladende bedst bevarende hemmeligheder afsløres i den kommende Tom Hanks blockbuster, hvor et specialforarbejdet mælkeprodukt spiller en ikke uvæsentlig rolle. Bamses Uvenner agerer mundskænk.



[Udskriv denne side](#)



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



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

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

Leder: Never Ending Story

Da *Vinci Mysteriet* synes at være historien, der aldrig bliver uaktuel. Først sensationen omkring en middelmådigt skrevet bog med en god intrige, der ramte bestseller-listerne som en orkan, så diverse interessenters bekymrede røster om dens historie- og bibelforvanskning, så diverse hype omkring retssagen i London.

På P1s "Mennesker og tro" har man således fx kunnet høre om unge katolikkers vendt sig bort fra den katolske kirke, og direkte fra 'den lille mand på gaden' - i skikkelse af en gratisavis-uddeleer i Madrid (!) - fremførtes mistanken om, at den katolske kirke bevidst har ført troende bag lyset i århundreder. For Dan Browns udlægning af bibelhistorien virker jo mere overbevisende end kirkens... Medierne har de sidste år være spækket med den slags historier, der måske siger mere om en dannelseskultur i krise og manglende kildekritik og mediebevidsthed end Dan Browns bog.

I maj ramte Ron Howards stjernespækkede filmatisering af romanen så Europa – dekadencens højborg i Cannes – og bekymringen fik endnu en dimension. Prompte blev den gamle travet om den suggestive og lydefrit forførende Hollywood-films farlighed hevet op af hatten. Hollywood-håndværket betragtes som globaliseret fastfood – effektivt markedsført, 100% konformt - og dybest set næringsfattig ligefrem farlig føde. Morgan Spurlock opfandt ikke den forestilling. De uoplyste folkemasser kaster sig hæmningsløst over hurtigføden og glemmer prompte sund skepsis og overleverede (kost)råd og viden.

Den narrative power fra Browns bog kombineret med Hollywoods fastfood-indpakning må da være ekstra farlig. Frygten for Hollywoods power er sejlivet som zombie-hæren i en Romero-film. They just keep coming. Således også i DR2s "Smagsdommerne", hvor skuffelsen over filmen var til at få øje på, og snakken derfor hurtigt blev vendt til en drøftelse af dens farlighed.

Jeg tvivler ikke et sekund på filmens middelmådighed, men angrib den dog for dén – ikke for dens pandemiske potentiale. Hverken romanen eller Hollywoodfilmen er farlig. Vi bør besinde os og hanke op i den måske gammeldags, men også sunde europæiske dannelsestradition og klæde os selv og hinanden bedre på. Hvis det spanske avisbud skal reddes, er løsningen vel ikke restriktioner på adgangen til farlige skrifter eller? En verden uden drømmefabrikernes levende billeder ville unægteligt være et kedeligt sted at være.

Hollywoods (kunst)håndværk er (som kritikken) evigt bestandig – og det eksisterer, fordi vi ønsker det. Ikke kun pga. kommercielle interesser, men også fordi drømmefabrikken fungerer som et spejl. I refleksionen bekræftes vi i vores egen identitet og smagspræferencer. Og hvis vi nu vender blikket mod de sidste års palmevindere; hvad var så Loach, Dardenne-brødrene, Polanski, Moore og van Sant (godt nok amerikanere af krop, men heldigvis ikke i ånd), Moretti – eller vores eget koryfæ Lars von Trier - uden det væsensforskellige spejlbillede fra Hollywood?

Må Gud – lige meget hvad hans søn så foretog sig - snart fri os fra rygmarvsreaktionerne mod Hollywoods håndværk. Og også snart lægge Da Vinci-mysterierne i graven.





[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, juni 2006, 4. årgang, nummer 17

3

Det trettende århundredes største film

Om Sam Peckinpah og *Bring me the Head of Alfredo Garcia*

Af [OTTO PRETZMANN](#)

Bloody Sam!

Mon ikke enhver filmelsker har enkelte titler med i sin bagage, som har haft skelsættende betydning for den personlige oplevelse af filmkunsten og dens muligheder, så alt stod i et forandret lys, når man forlod biografen? En sådan film var Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969) for mig selv og en del andre – men langt fra alle – i min generation (årgang 1949). Den sendte os i biografen gang på gang for at forvise os om, at det virkelig var sandt, hvad man havde set første gang. I mit eget perspektiv tåler denne filmoplevelse kun sammenligning med Godards *A bout de souffle* (1960). Måske forandrede disse film ikke kun oplevelsen af filmkunsten, men hele eksistensen – ”film, der ændrede mit liv”!

The Wild Bunch er en western, og det skal med i billedet, at mange drenge, der voksede op i 50'erne, tilbragte anseelige mængder af tid på imaginære hesterygge, når de da ikke var i biffen til eftermiddagsforestillingerernes uendelige kæde af seriefremstillede westerns. Genren var ganske enkelt almen dannelse. Selv om Peckinpahs film sikkert vil gøre indtryk på enhver til hver en tid, har disse forudsætninger alligevel betydning. Filmens voldelighed og måden, volden blev repræsenteret på, var under alle omstændigheder en udfordring, og som Peckinpah-tilhænger levede man livet farligt i det nymarxistiske og feministiske debatklime, som spirede frem af ungdomsoprøret. Hver ny film af den amerikanske instruktør kom til eksamen i ideologikritik og dumpede med et brag på påstande om kryptofascistiske, mandschauvinistiske tendenser. Var det et sådant menneske- og livssyn, man hyldede, når man lod sig forføre af filmenes kinetiske energier? Med sin store hengivenhed for Peckinpah (“there is a total physical elation in his work and in his own relation to it that makes me feel closer to him than I do to any other director except Jean Renoir” (Kael 671)) kæmpede den legendariske filmkritiker Pauline Kael med sig selv – og så døden i øjnene, da hun anmeldte ”*Straw Dogs*” (1972): ”What I am saying, I fear, is that Sam Peckinpah, who is an artist, has, with *Straw Dogs*, made the first American film that is a fascist work of art” (Kael 426). Det var i disse år, at Peckinpah erhvervede tilnavnet ”Bloody Sam”, samtidig med at en hel mytologi blomstrede op i kølvandet af produktionerne, baseret mere eller mindre løseligt – og løstagtigt – på anekdoter om alkohol- og senere kokainmisbrug, skilsmisser, knivkastning og slagsmål med meget mere, men først og fremmest om uhyrlige stridigheder med pengemændene bag filmene, *the suits*, der maltrakterede filmene ud fra (misforståede) kommercielle hensyn i en tid, hvor instruktøren ikke havde retten til final cut.

Selv for en fan blev det med tiden svært at holde af Peckinpahs film. *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) var en skuffelse, og *Bring me the Head of Alfredo Garcia* (1974) blev en anmelder-katastrofe i USA og herhjemme dårligt nok ænset. Som jeg husker det, fik den i Århus premiere i en forstadsbiograf og gik kun ganske få dage. En kammerat og jeg forlod hovedrystende biografen. Filmen virkede som en træet, men også dæmonisk og selvpogivende vrængen ad instruktørens eget image. Både Peckinpah selv (eller hans myte) og hans *main characters* havde altid haft et konfliktfyldt forhold til modernitet og samtid – ”unchanged men in a changing land” (Field 106) – men med



”If they move - kill 'em” lyder William Holdens replik inden sidste forkektst til *The Wild Bunch* præsenterer 'Bloody Sam'.

Alfredo var han tilsyneladende ikke bare *out of his time* men rent ud *out of his mind*.

Ved gensynet med disse film har jeg senere fået anledning til at ryste på hovedet, ikke af Peckinpah, men af mig selv. Hvor havde jeg dog mine øjne dengang? I sin restaurerede udgave fremstår *Pat Garrett and Billy the Kid* i dag som et værk, der nærmest fortrænger *The Wild Bunch* fra førstepladsen i denne sande auteurs værk, og *Alfredo* som et insisterende, selvrefleksivt mesterværk, der med surrealistisk dystrethed og makaber ironi ikke lader Buñuel noget efter.

A Peckinpah-movie!

Samtidens dom over *Alfredo* kan sammenfattes i følgende klip fra en anmeldelse: "So grotesque in its basic conception, so sadistic in its imagery, so irrational in its plotting, so obscene in its effect, and so incompetent in its cinematic realization that the only kind of analysis it really invites is psychoanalysis" (Simmons 207). I en del af den senere filmkritik opfattes Peckinpah stadig som en *one-shot* instruktør uden større filmhistorisk betydning. Ser man anderledes på tingene, kan man berede sig selv en masochistisk fornøjelse ved at blade i Mark Cousins såkaldte *Filmens historie*, der for nylig udkom i Danmark. Her end ikke nævnes *The Wild Bunch*, og Peckinpah selv omtales kun som Leone-epigon og macho-instruktør. Ifølge Cousins indrømmede Peckinpah, "at han intet ville have været uden Leone" (Cousins 288). Checker man efter i Christopher Fraylings oplysende og stærkt underholdende Leone-biografi, fremgår det klart, hvor forvrænget Cousins udlægning er (Frayling 355 og 491). Det er Leones egen ubekræftede påstand, at Peckinpah mente sig i gæld til Leones film, og i så fald kun i den forstand, at de "created the context which made *The Wild Bunch* possible". Men måske skal man prise sig lykkelig over, at Cousins ikke under Peckinpah sin opmærksomhed, når man læser, hvordan han maltrakterer en film, han anser for "et af periodens betydeligste værker", nemlig Polanskis *Chinatown* fra samme år som *Alfredo*: "I historien væves temaet om tyveri af land ind i et kompliceret familiedrama om en politimand, der opdager, at den kvinde, hvis sag han efterforsker, er blevet voldtaget af sin egen far, og at hun nu symbolsk voldtager landmændene ved at organisere tyveriet af deres vand(...)i filmens slutning dræber [faderen] sin datter ved at skyde hende i øjet" (Cousins 349-50). Den, der orker, kan sikkert finde flere absurditeter i Cousins bog, men her skal eksemplet blot illustrere, hvor arbitrære både kanoniseringer og detroniseringer kan falde ud i filmhistoriske fremstillinger.

Sam Peckinpah håndterede flere forskellige genrer, men uanset hvilke og uanset forskelle i kvalitet blev resultatet altid *a Peckinpah-movie*. Alligevel er det rimeligt at klassificere ham som western-instruktør og dermed som forvalter og som fortolker af en af filmhistoriens store og rige genretaditioner. Man kan argumentere for, at han var den sidste, og at han tog genren med sig i graven. En af genrens klassiske repræsentanter, Howard Hawks, kommenterede efter at have overværet *The Wild Bunch*: "Oh, hell, I can kill and bury ten guys in the time it takes him to kill one" (Bogdanovich 250). Målt med traditionens øjne har Peckinpahs filmsproglige fornyelser formentlig taget sig foruroligende ud, og man overfortolker næppe, hvis man bag den lakoniske kommentar aner et ubehag ved kombinationen af hurtig klipning, parallelle handlingsforløb, flerhastigheds-optagelser og voldsudøvelse – måske ikke så meget på grund af voldeligheden i sig selv som på grund af de følger, den har for selve narrativiteten.

Fascinationen af den voldsomme kinetiske energiudladning og hele diskussionen om voldsrepræsentationen har nok i nogen grad skygget for Peckinpahs narrative særpræg og hans menneskestudium. Især i de senere film rummer fortællingen omstørende træk, der nærer sig ved en uhørt sensibilitet for stemninger, mennesker og locations. En film som *Pat Garrett and Billy the Kid* husker man snarere end for selve handlingen for de små vignetter, der river sig løs fra fortællingens hovedstrøm og synes undfanget i øjeblikket (hvad de også ofte var) og skrevet direkte med kameraet i den forbidragende luft. Et eksempel kan være Pat Garretts (James Coburn) møde ved floden med en familie på en drivende pram eller tømmerflåde. De skyder til måls efter en flaske, der flyder på vandet. Hvad laver den scene i sammenhængen, brølede producenten? Peckinpahs repræsentanter forsøgte sig spagfærdigt



Eksistentiel vold, fra *Pat Garrett and Billy the Kid*.

med et udtryk, som "eksistentiel vold", hvilket sendte producentens (den berygtede James T. Aubrey) ansigtskulør yderligere op i det røde felt. "No one is Peckinpah's master as a director of individual sequences", skriver Pauline Kael, "no one else gets such beauty out of movement and hard grain and silence" (Kael 674). Som det vil fremgå, gælder dette om noget også for *Bring me the Head of Alfredo Garcia*. Og hvad denne film angår, fik Peckinpah det præcis, som han ville: "I did *Alfredo Garcia*, and I did it exactly the way I wanted to. Good or bad, like it or not, that was my film" (Simmons 208).

En road-movie på afveje

En stenrig latinamerikansk storgodsejer og patriark med forbindelser til mafiaen udlover en dusør på 1 million dollars til enhver, der vil bringe ham hovedet af den mand, der har besvangret hans datter. Han torturerer datteren til at afsløre sin elskedes navn: Alfredo Garcia. Dette er den begivenhed, der sætter handlingen i gang i Peckinpahs film.

Sporene peger mod Mexico, og fra den arkaiske livsstil på den latinamerikanske *hacienda* forrykkes handlingen nu brat til modernitetens urbaniserede eksistenser i Mexico City. Her slår den lidt forhutlede Bennie sig igennem som pianist i en turistfælde af en bar, hvor han underholder charterturister på gennemfart med nødtørfte arrangementer af schlagere som Guantanamo. Mafiabossen Max har sat to af sine håndlangere, Quill og Sappensly, til at opspore Alfredo, og de forhører sig hos Bennie, der for 10.000 dollars påtager sig opgaven at bringe dem manden selv eller hans hovede. Gennem sin kæreste Elita, der har haft et forhold til Alfredo og i øvrigt ernærer sig som prostitueret, erfarer Bennie, at Alfredo er omkommet i en bilulykke. I en parodi på den heroiske traditions *quest* drager han nu sammen med Elita ud efter "det gyldne skind", dvs. Alfredo, som han forventer at finde nyligt begravet i den landsby, Alfredo stammer fra. Undervejs erkender han sin kærlighed til Elita. To af håndlangernes håndlangere, som blander sig i "skattejagten", angriber dem ved graven, myrder Elita, slår Bennie bevidstløs og stjæler Alfredos hoved. I et veritabelt hæventogt generobrer Bennie hovedet og likviderer undervejs alle medlemmer – inklusive Max, Quill og Sappensly - af mafiaorganisationen foruden Alfredos familie. Til sidst dræber han den latinamerikanske *don* samt en snes stykker af hans livvagter, inden han selv falder for en maskingeværssalve. Som Stephen Prince har iagttaget ødelægger Bennie succesive og systematisk hvert led i handlingens kæde, indtil den er trevlet helt op (Savage 192). Han opfatter vel nærmest Bennie som en dræbevirus, der af Peckinpah slippes løs i den narrative mekanik og fortærer alle dens impulser. Set i den belysning bliver Peckinpahs film et tidligt eksempel på dekonstruktiv, ironisk, postmoderne fortællekunst.

Som både bekræftelse og korrektiv til dette indtryk bidrager også den overraskende måde, hvorpå tid og rum blandes i fortællingen. Undervejs tager filmen form af en roadmovie, og under en af rejsens pauser fortæller Elita om et sted, en by, hvortil hun ønsker sig – en forestilling, der er sammenvævet af erindring og drøm. Hun kan ikke placere den tidsmæssigt: "I got mixed ud with the centuries". En lignende følelse kan man blive grebet af som tilskuer, hvad der formentlig forklarer en af de mere ironiske kommentarer, som filmen fremkaldte hos en anmelder: "This is the greatest film of the thirteenth century"! Elitas beretning rører imidlertid ved et væsentligt træk ved Peckinpahs filmkunst, både i hans tematik – "unchanged men in a changing land" – men også i hans udtrykks eminente sans for det usamtidiges fysiske nærvær i det samtidige. I *Alfredo* vagabonderer fortællingen og Bennies odysseé ind i et stedse mere og mere usamtidigt Mexico, hvor kameraet opsuger flygtige nuancer i de narrative pauser, og den enkelte locations nærvær spreder sin stank og skønhed. Peckinpahs elskede Mexico er uden glamour, men ligesom Elitas kvindelighed tilholdssted for filmens korrektiver til Bennies zombie-agtige amokløb, der dog også har nogle forvredne konturer af en dannelsesrejse.



Peckinpah-locations - Peckinpah i Mexico.

Ved vejs ende

Da John Huston i 1987 satte punktum for både liv og karriere med sin filmatisering af James Joyces novelle *The Dead*, blev han i et dokumentarprogram spurgt, hvad denne historie handler om. Siddende i kørestol – hvorfra han også havde instrueret filmen - og med iltslanger ført ind i næseborene fortalte den smukke olding: "This is a story of a man who is revealed to himself. And while we are watching this happen, we too are revealed to ourselves. Now, what a man thinks he is, and what he really is are two very different things. Recognizing *that* can be...a soulshaking experience". Med stor enkelhed sammenfatter Huston her et mægtigt og indflydelsesrigt tema, ikke kun i sin egen produktion, men også i amerikansk kultur i det 20. århundrede (med rødder tilbage til antikken). Peckinpahs værk ligger i forlængelsen – eller udløbet? – af denne tradition, og måske er det derfor, at han lader håndlangeren Quill (spillet af en uforglemmelig Gig Young) præsentere sig som Fred C. Dobbs, et navn fra Hustons *The Treasure of the Sierra Madre* (1948).

Der er gode grunde til – trods postmoderne ironi – at se *Alfredo* som et selvbiografisk, selvkonfronterende værk. Peckinpah har givet Bennie mange træk fra sig selv. Warren Oates spillede med i flere af Peckinpahs film og beskrev selv sit fjæs som "eleven miles of country road", en karakteristisk, der også kunne gælde instruktøren. "The only thing I can say about my life is that I have a will to survive, and in my business you need a sense of irony, no, a sense of humor that goes beyond irony", sagde Peckinpah om sig selv (Simmons). "A good whore" kaldte han også sig selv med henblik på sin relation til produktionsselskaberne. *Alfredo* er blevet tolket som en allegori over instruktøren i kamp med *the suits* om at fuldføre sit projekt. Når man oplever den mærkelige og fascinerende scene, hvor to motorcyklister (hvoraf Kris Kristofferson spiller den ene) intimiderer Elita og forsøger at voldtage hende, bliver den personlige karakter af *Alfredo* påtrængende tydelig (ikke mindst i kraft af de mange fugleperspektiv-indstillinger) – og finder et stærkt visuelt udtryk i night-for-day optagelserne af den urolige marehalm. Her falder en af filmens mest markante replikker, da Elita følger med Kris Kristofferson og advarende (og beskyttende) siger til Bennie: "I've been here before and you don't know the way". Replikken kaster både lys tilbage og frem på Bennies selvoptrevlende historie, tilbage på hans ynkværdige udgangspunkt og frem på hans surrealistiske dannelsesrejse – "he has made him grow-up in the most awful sort of way", som en af de tre Peckinpah-forskere udbryder i kommentaren til filmen på dvd-udgaven (Weddle, Simmons og Seydor).

Paul Seydor, som har skrevet standardværket om Peckinpahs westerns, afslutter sin bog med nogle indsigtfulde betragtninger om "The Masculine Principle" i amerikansk kultur, et princip han knytter til navne som Hemingway, Huston, Mailer. Princippet formulerer han således: "the insistence by the American artist that knowledge be gained absolutely firsthand, without any kind of mediation, to the end of having the courage to risk selfknowledge in the fullest sense" (Seydor 316). Når Peckinpah gang på gang – og ikke mindst i *Alfredo* – går til grænseområderne for menneskelig erfaring i henseende til seksualitet og vold, er det fordi han kun her finder muligheder for at dramatisere selverkendelsens afgørende øjeblikke, på "the edge of life and death". Sagens kerne for Peckinpah "is not between violence and nonviolence, but between personal violence, which contains redemptive possibilities, and impersonal, or state and mechanized, violence, which does not" (Seydor 318).

I en balancegang mellem ironi og indlevelse underkaster Peckinpah i *Bring me the Head of Alfredo Garcia* det maskuline princip en kompromisløs undersøgelse. "I could have died in Mexico City and not knowing what it was all about" siger Bennie sammenbidt til Elita på et tidspunkt. I filmens sidste replik siger han nøgternt til Alfredos flueomsværmede hovede: "Come on, Al, we're going home". Og som bekendt er Alfredos hjem hans grav.



Urolig marehalm - "I've been here before and you don't know the way", fra *Bring Me the Head of Alfredo Garcia*.

Faktaboks

Sam Peckinpah (1925-1984)

Filmografi

The Deadly Companions (1961)
Ride the High Country (1962)
Major Dundee (1965)
The Wild Bunch (1969)
The Ballad of Cable Hogue (1970)
Straw Dogs (1971)
Junior Bonner (1972)
The Getaway (1972)
Pat Garrett and Billy the Kid (1973)
Bring me the Head of Alfredo Garcia (1974)
The Killer Elite (1975)
Cross of Iron (1977)
Convoy (1978)
The Osterman Weekend (1983)

Bibliografi

Michael Bliss (ed.): *Doing it Right. The Best Criticism on Sam Peckinpah's The Wild Bunch*. Illinois 1994.

Bernard F. Dukore: *Sam Peckinpah's Feature Films*. Illinois 1999.

Syd Field: *Going to the Movies*. New York 2001.

Pauline Kael: *For Keeps*. USA 1994.

Richard Luck: *Sam Peckinpah*. Vermont 2000.

Stephen Prince: *Savage Cinema. Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austin 1999.

Stephen Prince (ed.): *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*. Cambridge 1999.

Paul Seydor: *Peckinpah. The Western Films. A Reconsideration*. Illinois 1980 og 1997.

Garner Simmons: *Peckinpah. A Portrait in Montage*. New York 1998.

Francisco Javier Urkijo: *Sam Peckinpah*. Madrid 1995.

David Weddle: *Sam Peckinpah. 'If They Move... Kill 'Em'*. New York 1994.

Øvrige titler

Peter Bogdanovich: *Who the Devil Made It. Conversations With Legendary Film Directors*. New York 1997.

Mark Cousins: *Filmens historie*. København 2005.

Christopher Frayling: *Sergio Leone. Something To Do With Death*. London 2000.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

Kattemaden glimrer ved sit fravær

Et forsøgsvist goddag til Robert Altmans *The Long Goodbye*

Af [LARS BUKDAHL](#)

Et forsøgsvis goddag til Altmans bud på film noir anno 1973, den solbeskinnede The Long Goodbye. Og Altman kommer vidt omkring og når både at gå i hundene og være profetisk inden det sidste skud affyres i en film, der ikke helt følger genrekonventionerne.

Senere, i tv-serierne *"Tanner '88"*, 1988, og *Tanner on Tanner*, 2004, splejser Altman direkte og subversivt fiktionen med den politiske verden, når f.eks. den tidligere (fiktive) præsidentkandidat Jack Tanner (Michael Murphy) i *Tanner on Tanner* ankommer til det demokratiske partikonvent og overrumpler af forsamlingens store, reelle begejstring, som imidlertid "i virkeligheden" ikke gælder Tanner/Murphy, men hans fiktive datter, den mislykkede dokumentarist Alex Tanner, spillet af Cynthia Nixon, som siden den første serie om Tanner er blevet A-listekendt for sin hovedrolle i tv-serien *Sex & The City*.

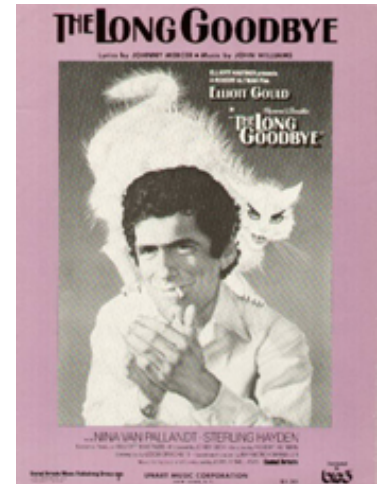
Men sikke et profetisk *pun* i *The Long Goodbye*, 1973, da privatdetektiven Philip Marlowe (Elliot Gould) i fuldskab og afmagt og indignation påkalder Californiens daværende guvernør, "Call Ronald Reagan!" på stranden i Malibu, efter forfatteren Roger Wade er vadet ud i havet, og så i den næstfølgende scene konfronteres med gangsteren Marty Augustine (Mark Rydell), der beordrer såvel den nu atter vitalt wisecrackende Marlowe som medlemmerne af sin bande, der inkluderer en tavst skulende og muskelbugnende gorilla spillet af Californiens nuværende guvernør Arnold Schwarzenegger, til straks at smide tøjet for at demonstrere deres (i sagens natur højst tvivlsomme) ærlighed.

Dette ironiske link mellem to B-skuespiller-guvernører, som tidens gang har forløst (og Ronald Reagans 8 år lange præsidentperiode, 1980-88, forstærket), er et kuriøst og fornemt eksempel på de "accidents", tilfælde, sammentræf, uheld, Altman til hver en tid selv fremhæver som processens og værkernes absolutte højdepunkter: "*The things that happen that are totally uncalculated, unprepared for, unanticipated, and take on the guise of discovery*" (interview-svar i *Breskin*: 271).

Altman går i hundene

Lad os f.eks. kaste et blik på hunde-sporet i *The Long Goodbye*: Først er der den store, bidske og gøende hund, som jager den lidet heroiske Marlowe op mod døren, da han første gang indfinder sig i Wade-villaen. Marlowe vægrer for sig med en afmægtig ordre, "stay", men snart resignerer han ironisk, "*whatever you say*", og selvfølgelig får femte fatalen Eileen Wade straks hunden på plads, da hun omsider dukker op.

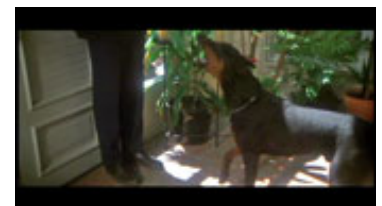
Man kunne også inkludere Marlowes møde i forbifarten med en plejer, der holder en gammel mand ved bukserne, i haven i Dr. Verringers sanatorium: "*He's holding the old mans pants*", konstaterer Marlowe nøgternt og undrende for sig selv, og straks tysses han på af plejeren. Da Marlowe vender tilbage til Wade-villaen med Roger Wade overdøves samtalen/skænderiet mellem ægtefællerne i forstyrrende grad af Wade-hundens højt gøende gensynglæde.



The Long Goodbye, 1973.



Arnold Schwarzenegger tagende sin trøje af sammen med de andre skurke; Den kommende terminator og guvernør i et afslørende øjeblik.



Når en genrehelt går i hundene, er ydmygelserne uden ende.

I den første af filmens to mexicanske sekvenser stiger Marlowe af bussen i en lille soveby, tænder sin tændstik på jorden (sit eget spor i filmen: at tænde tændstikker på dit og dat) og ser sig omkring. Og pludselig får det evigt rastløse kamera øje på to kopulerende hunde i baggrunden, som det straks zoomer ind på, og lige så abrupt, som den er begyndt, afsluttes hyrdescenen, og de to hunde går snerrende hver til sit, og filmen går videre med sin historie.

Marlowe ankommer sent til en fest i Wade-villaen, og i samme øjeblik han kommer ud på terrassen (i lyset), er Wade-hunden efter ham med sin aggressive gøen, og atter må Eileen Wade sætte den på plads. Da Marlowe og Eileen Wade leder i bølgerne efter Roger Wade, løber Wade-hunden frem og tilbage og gør desperat; efter de endelig har givet op og sidder forpustede i sandet, kommer den luntende med Roger Wades stok, men ingen tager imod den.

Tilbage i lillebyen i den anden Mexico-sekvens zoomes der kort ind på en hund, som tilsyneladende ligger død hen, men så pludselig ruller rundt og rejser sig så god som ny.

Det er det, og det er ikke meget, men det er alt nok. Episoderne med Wade-hunden er forholdsvis velintegrerede i den almindelige handling og underbygger finurligt de enkelte sceners konflikter: Marlowes uheroiske afmagt vs. Eileen Wades cool kontrol, ægteparret Wades kommunikationsbesvær, futiliteten i Marlowes og Eileen Wades redningsforsøg.

Glimtene af Mexico-hundene derimod har en digressiv hovsa-karakter, de fremtræder som sande *accidents*: "*things that happen that are totally uncalculated, unprepared for, unanticipated, and take on the guise of discovery*". Og formodentlig og tilsyneladende fremtvinger den første hunde-optræden den anden, forstået på den måde at der i den første mexicanske sekvens ikke decideret blev set efter hunde, men det gjorde der så, efter det første glimt *rent tilfældigt* kom i kassen, i den anden mexicanske sekvens, hvilket ikke gør den anden optræden til en mindre *kvalificeret* opdagelse (men måske nok en mindre *spektakulær* opdagelse), for hunden har jo immervæk selv "fundet på" den konkrete udførelse, og den kan da ærlig talt svært være "bedre" eller mere "rigtig". Dertil kommer, at der pga. Wade-hundens centrale rolle (som godt kan være blevet større end planlagt pga. hundens reelle ustyrlighed, jf. episoden med Roger Wades hjemkomst) må have været en forholdsvis højere hunde-sensibilitet, eller hvad vi skal kalde det, end sædvanligt hos instruktør og fotograf.

På trods eller måske faktisk på grund af Mexico-hunde-glimtenes henkastede, digressive karakter antager de lynhurtigt, og måske også hurtigere end Wade-hund-episoderne, symbolsk/allegorisk betydning hos visse læsere. Her er det Robert Philip Kolker, der tripper fortolkende på det første Mexico-hunde-glimt: "*A fortuitous, offhanded and incongruous as this particular zoom is, it enhances a narrative of offhanded and incongruous movements and of casual, Southern Californian couplings that lead to snarling and to death.*" (Kolker. 321) En firkantet fortolkning af det andet Mexico-hunde-glimt ville bare jævnføre hunden, der spiller død og kommer til live, med Marlowes ven, Terry Lennox, der har svindlet sit selvmord og lever i bedste velgående i Mexico.

Endelig fremstår plejeren med tag i patientens bukser som en planlagt improvisation, der på samme tid vrænger ad og leger videre på hundesporet og dets automatiske betydningsproduktion: patienten = Roger Wade, plejeren = Eileen Wade/ Dr. Verringer.

Med tilføjelsen af Mexico-hunde-glimtene (og plejer-patient-episoden) udvides hundesporet fra at være et kvikt turneret motiv i forholdsvis kort, episk snor til at blive sin egen lille, spilfærdige, på samme tid autonome og parasitære/parodiske film i filmen.

Tilfældets gaver

Hunde-sporet i *The Long Goodbye*, og særligt glimtene af Mexico-hundene, får mig til at tænke på Jørgen Leths digt "Hundene" i



I 70'erne er Altman kunstnerisk i løbetid.

samlingen *Billedet forestiller*, 2000, som handler om hundene på Haiti, hvor Jørgen Leth bor, og fortsætter samtalen om handlingens *hundske* og altafgørende periferi (Leth: 31):

De er der, det kan ikke nægtes, de kan ikke holdes nede, de er der allerede og snuser og søger og prøver at gøre sig ubemærkede, uden held, de har noget for som ikke er noget særligt og som de lader som om ingen andre ser. Hundene går sommetider lige over gaden, uden at tillade sig noget udtryk, kun bevægelsen, kun transporten, over på den anden side for at se hvad der er, om der er nogen åbning, noget at snuse i, parate til at løbe væk når uvenligheden vælter ned over dem. Hundene fortrænger det seneste nederlag, vrimler ind mellem ben og drinks, glemmer fortrædelser, vipper med halen som tegn på at det går nok bedre nu, hundeøjnene kigger, og kigger væk igen. Hundene udstiller deres berømte trofasthed, tigger om tegn på at de er tålt, tripper hysterisk efter at være mennesket nær.

Og så fordi Jørgen Leth tænker og praktiserer film meget ligesom Robert Altman. Fornylig formulerede Leth "En filmisk poetik", der lige ud er betitlet *Tilfældets gaver* og som indledes sådan her:

Tilfældet er min gode ven. Jeg har et fortroligt forhold til tilfældet. Det kommer mig ofte til hjælp i afgørende situationer. Det flytter tingene videre i små eller store hop. Sommetider har jeg en fornemmelse af at have en kontrakt med tilfældet. Det som inviterer tilfældet er, at jeg holder min dør åben, så det kan komme ind. At holde døren i et igangværende arbejde åben er en slags besværgelse.

Tilfældet ved sommetider bedre end jeg selv hvad jeg har brug for. Det er som når en voodoo-præst, en ougan, i ceremoniens lange, insisterende udstrækning påkalder sig Iwa-ernes, åndernes, tilstedeværelse. De åbenbarer sig lige pludselig og med ukendt styrke. Det er som regel ikke noget forskrækkende, men oftere noget muntert. Ja, alt det her lyder måske både hysterisk og mystisk. Hysterisk er det nu ikke, tværtimod er selve modtagelsessituationen et koldsindigt, nøgternt arrangement. Det er absolut ikke hemmelighedsfuldt eller ceremonielt. Jeg er der, jeg er klar. Tilfældet kommer ikke tilfældigt med sine gaver. Der skal være plads til det, og ydmyghed til at modtage det.

Nøgleordet: åbenhed.

(Leth, *Tilfældets gaver*. 3)

Sammenlign bare med fortsættelsen af Altman-citatet ovenfor om "accidents":

*That can happen at any time in the proces. In fact, I count on it happening. It's the only time I'm truly put in the position of the audience, for whom I'm supposed to be monitoring this activity. (...) I don't have any examples ... yes, I do. The easiest one is when Shelley Duvall's yellow skirt got caught in the door of her car in *Three Women* [1977, LB] and everybody yelled "Cut" and "Stop the cameras." No, no, no – leave it there. And see that it happens every time. But those are the kinds of things, that, when I finish the day's work, and change my temperature I look back on and it puts a grin on my face. (...) If you anticipate it, you've already experienced it. If what you see is what you expect then you've already done a better job than the event.*
(Breskin: 271)

Kattemaden, der glimrer ved sit fravær!

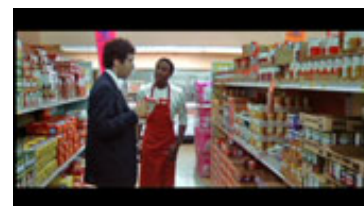
Hundesporet oprettes bogstaveligt talt i mangel af bedre, nemlig i mangel af Marlowes kat, som forsvinder til slut i indledningssekvensen, hvorefter Marlowe trip-trap-træsko bliver involveret i Lennox/Wade-affæren(e) og alt går galt, herunder hunde-sporet, indtil Terry Lennox foran poolen i Mexico kalder ham en "born loser" og han svarer: "Yeah, I even lost my cat" og skyder sin ven død, og filmen (næsten) er slut. Det er nærliggende simpelthen at påstå, at alt går galt, fordi Marlowes kat er forsvundet, og det vil jeg derfor gøre. Indledningssekvensen, dvs. Marlowes del af den, er nemlig udenfor (kriminalistisk) nummer en elegant, suveræn *showcase* for Marlowes/Goulds/Altmans improvisationskunst over så godt som ingen verdens ting, en til stadighed og i al evighed selvfølgelig forførende forfilm til/i filmen. Der imidlertid har som sit udgangspunkt, at noget er gået galt, en lillebitte, kritisk (så godt som ingen verdens) ting: Det er midt om natten, og Marlowe er udgået for sin navnløse og kræsne kats særlige kattermad, *Coury Brand Cat Food*.

Lad os begynde helt forfra, med MGM-løven, der brøler sit traditionelle brøl, som går over i en ridset, knitrede udgave af "Hooray for Hollywood", der også lyder til allersidst, da Marlowe vandrer (og hopper og danser) ned ad alleen i Mexico efter at have skudt Terry Lennox. Så er vi inde i Marlowes lejlighed, hvor en dæmpet, instrumental-version af titelsangen (fra en radio) overtager, mens kameraet bevæger sig dvælende fra et monstrøst, utydeligt relief af en slags og hen til soveværelset, hvor Marlowe fuldt påklædt og med tændt lys ligger og sover. Katten springer ned og vækker ham, han konstaterer, at katten er sulten og at klokken er tre om natten og tænder en cigaret på væggen. Gennem resten af indledningssekvensen (og filmen for den sags skyld) mumler Marlowe med cigaret i mund en løbende, ironisk-resigneret kommentar til alt, hvad der foregår omkring ham, som om han er sit eget græske kor (og når han ikke mumler, nynner han), med det faste refræn: "It's OK with me". Således også, da han kommer ud i køkkenet og i mangel af *Coury Brand Cat Food* improviserer noget hytteost med salt, som katten blankt afviser: "Why don't you think of all the tigers in India they're killing who don't get enough to eat?". Katten springer op på Marlowes skulder og river ham let (forvarsel om Terry Lennox' anderledes melodramatiske rivemærker). Marlowe ser ingen anden udvej end at gå ud i byen og købe noget *Coury Brand Cat Food* (gentaget igen og igen gennem indledningssekvensen antager produktnavnet efterhånden en egen nonsensisk-magisk anti-betydning, som et dadaistisk, men ultimativt nyttesløst sesam-luk-dig-op). En af de helt og halvt afklædte, evigt yogatrænende piger, *crazy girls*, der er hans naboer, spørger Marlowe, om han ikke vil tage noget "brownie mix" med fra butikken, og det vil han gerne: "You're the nicest neighbor we ever had". "I'd better be. I'm a private eye. It's OK with me".

Marlowe stiger ind i elevatoren, og filmen klipper abrupt til Terry Lennox kørende i sin bil og en højlydt version af titelsangen sunget af en dyb mandsstemme og de første fortekster; Lennox stopper op et minuts tid for at konversere med portvagten, der giver en Barbara Stanwyck-parodi til bedste. Klip til Marlowe i sin bil foran et døgnsupermarked og titelsangen sunget af kvindestemme og fortsatte fortekster; da Marlowe entrer det grelt oplyste og kulørte supermarked – og tænder en cigaret på væggen - overtager en muzak-version af titelsangen. En storhåret ekspedient gør Marlowe opmærksom på, at han ikke har slukket billygterne. "Thanks a lot" siger Marlowe bare og fortsætter ind i butikken. Klip til Lennox kørende gennem en tunnel og titelsang og fortekster. Hurtigt klip til muzak og Marlowe, der finder Brownie-mixet til pigerne og mumler absurde salgstekster for sig selv: "Super buy. Extra discount. 21 cents for macaroni." Klip til Lennox, der tager sig til det store rivemærke, han (ser vi først nu) har på kinden, og titelsang og fortsatte fortekster. Klip til muzak og Marlowe, der forgæves leder efter *Coury Brand Cat Food* i kattermadsafdelingen; han spørger en ekspedient, der beder ham om at stave det, men før han er færdig, erklærer ekspedienten: "We're out of that. Why don't you get this. All this shit is the same anyway." Marlowe: "Oh yeah, you don't happen to have a cat by any chance." Ekspedienten, på vej væk: "What do I need a cat for, I got a girl." Marlowe, til sig selv: "Ha-ha, he's got a girl, I got a cat." Klip til Lennox, der bremser op, tjekker sårene på sin hånd, tager handsker på og kører videre i natten, og titelsang og de sidste fortekster.



Kun en tåbe snyder med kattermaden.



En Altman-film har alt undtagen lukket.

Klip til Marlowe, der stiger ud af sin elevator og konverserende-mumlende afleverer brownie-mixet til pigerne. Tilbage i lejligheden, hvor instrumental-versionen af titelsangen stadig spiller og katten miaver, låser han sig inde i køkkenet, nynnende "*I love the cat*" og stopper forkert kattermad ned i en dåse med *Coury Brand Cat Food*. Han låser døren op og agerer overrasket: "*Oh, the cat's hungry!*", tænder sig en cigaret og går i gang med at "åbne" dåsen, men naturligvis nægter katten at røre den forkerte kattermad, Marlowe: "*OK, so it's not Coury Brand Cat Food, it's okay with me*", og forlader fornærmet lejligheden gennem sin kattelem, "*El porto del gatto*." Klip til Terry Lennox, der parkerer udenfor Marlowes lejlighedskompleks, og omsider kan kriminalhistorien tage sin begyndelse ...

Cat, hat, fat

Jeg beklager (ikke), at jeg har refereret indledningssekvensen så ekstensivt. Jeg kunne og ville godt have gjort den endnu længere, f. eks. ved at citere den fulde ordlyd af Marlowes løbende mumle-kommentar, men ovenstående må række. Ikke færre end fire minutter går der, fra katten vækker Marlowe, til han træder ind i elevatoren, og yderligere seks minutter til Lennox ankommer hos Marlowe, og det er altså i enhver film lang tids improvisation i noget nær *real time* over så godt som ingenting, men især i en kriminalfilm. Det er snarere sådan noget, man ville forvente at finde i en dokumentarfilm af Jørgen Leth, man kan f.eks. komme i tanke om den legendariske scene i *66 scener i Amerika*, hvor Andy Warhol med pokerface spiser en whopper. Halvvejs inde i indledningssekvensen begynder Lennox-klippene at presse vældigt på med deres hast og plot-reklame (rivemærkerne) og pågående musik, men Marlowe/Gould/Altman insisterer distræt flanerende på Kattermads-aktionen. Først da katten er skredet *for good*, ser filmen ingen vej udenom at overgive sig.

Og så ved jeg bare ikke noget bedre, *overhovedet*, end denne indledningssekvens, ikke på film i hvert fald, og jeg ved stadig ikke *helt* hvorfor. Derfor kan jeg ikke lade være med at se de 10 fortryllede minutter igen og igen og igen.

Da Marlowe kommer hjem fra at have kørt Lennox til Mexico, spørger han pigerne, om de har set hans kat, og følgende absurde ordveksling udspiller sig: 1. Pige: "*I didn't even know you had a cat, Mr Marlowe.*" 2. pige: "*Say you wanted a hat?*" (kan hentyde til fraværet hos Marlowe af privatdetektivens emblematiske bløde hat). Marlowe: "*No, you don't look fat*". Og så glemmes katten ellers helt til fordel for al kriminalistikken og melodramaet indtil den sidste scene, hvor Marlowe gør Lennox og sig selv og publikum opmærksom, hvad hele miseren startede med: "*Yeah, I even lost my cat.*"

Det er jo ikke fordi, Marlowe/Gould/Altman efter indledningssekvensen holder op med at improvisere elegant, tværtimod, jf. bare hundesporet, men resten af tiden forbliver Marlowe i plottets vold, uhjælpeligt fanget i dets bedrageriske spind, selv og især når han tror at have gennemskuet det hele. I indledningssekvensen er i han al beskedenhed suveræn, bortset fra, at det er han jo ikke, for han får ikke fat i noget *Coury Brand Cat Food*, og han snyder ikke sin kat med den forkerte kattermad, og katten går sin vej og kommer ikke tilbage, for på trods af al Marlowes kærlige, legende umage føler den sig akkurat ligeså bedraget som Marlowe, da denne til slut opdager, at hans bedste ven har løjet sig død og myrdet sin kone og i det hele taget snydt ham godt og grundigt.

Morale: Man skal huske at have rigeligt med *Coury Brand Cat Food* på lager. På den anden side uden det akutte fravær af den rigtige kattermad ingen forfilm eller film eller film i filmen. Kattermaden glimrer ved sit fravær!



The End, it's OK with me!

Faktaboks

David Breskin: *Inner Views. Filmmakers in Conversation*, 1992.
Robert Philip Kolker: *A Cinema of Loneliness. Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, 1988 (second edition)
Jørgen Leth: *Billedet forestiller*, 2000.
Jørgen Leth: "Tilfældets gaver. En filmisk poetik", *Kritik* 179, 2006.



[Udskriv denne artikel](#)




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



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

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

.....
 16:9, juni 2006, 4. årgang, nummer 17

5

Michel Gondry og den kunstneriske sensibilitet

Af [KIRSTINE DOLLERUP](#)

"He probably would have belonged to the surrealist group and been one of the leading creative member, along with Duchamp, Ernst og Buñuel. Today, there is no group like that anymore, and he's just one-of-a-kind." Sagt om Michel Gondry af producer Georges Bermann.

Den franske musiker, billedskaber og filminstruktør Michel Gondry er en mand af få ord (fig.1). Da han i 2004 i selskab med Charlie Kaufmann og Pierre Bismuth modtog en Oscar for manuskriptet til *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* var han faktisk ikke i stand til at gøre andet, end at nikke kejtet til den høfligt smilende horde af Hollywood glamour og skynde sig væk fra scenen igen. Til gengæld er denne generte franskmænd én af de mest innovative instruktører i nyere tid, og hans værker har gang på gang sat nye standarder for video-, reklame- og filmkunst. Gondry er et eksempel på en senmoderne filmauteur, der er i stand til at brede sin kunstneriske integritet ud på flere medier end blot det historisk autentiske filmmedie, og det er karakteristisk, at han i sin visuelle leg ofte genoptager tidligere avantgardestrømningers kunstneriske greb og eksperimenterende træk og blander dem med populærkulturelle udtryk. Dermed bliver han en del af den *retrogarde*, der, efter postmodernismens begrænsende proklamering af grænseløs frihed, igen skæver til traditionens store fortællinger og kunstneriske ikoner, og det er tydeligt at spore i hans visuelle sprog, der langt fra savner ord og glamourøs charme.

Michel Gondry omtales ofte som en egenrådig instruktør, der tager aktivt del i hele produktionsprocessen fra spirende idé til færdigt produkt. Han visualiserer sine tanker tidligt i processen i form af skitser, storyboards og små animationer og fører ofte sine umiddelbare idéer ud i livet, om det så handler om en 20 meter høj bamse i Björks skov (fig.2), 32 ens rød- og hvidstribede trommesæt i Central Park med orkesteret The White Stripes (fig.3) eller en kloning af sangerinden Kylie Minogue (fig.4). Gondry startede sin kreative karriere som kunststuderende i Paris, men han brugte det meste af sin tid på at være trommeslager i det nystartede band Oui Oui og droppede ud af skolen efter et år. I stedet begyndte han at lave musikvideoer til Oui Oui, og det var da Björk så disse tidlige videoværker, at hun hyrede Gondry til at lave videoen til *Human Behavior* i 1993. Flere af de tidlige musikvideoer med Oui Oui vidner om Gondrys forkærlighed for animation, stop-motion og cut-out effekter, og disse stiltræk går igen i *Human Behavior*, hvor den filmede Björk bl.a. interagerer med en animeret natsværmer skåret ud i pap og den førnævnte 20 meter høje stop-motion bamse. Videoen blev et kommercielt gennembrud for både Gondry og Björk, og Gondry blev pludselig den eksperimenterende instruktør, der kunne kaste glans over ethvert produkt. I 1995 instruerede han den berømte *Drugstore* reklame for Levi's (fig.5), der stadig er noteret i Guinness rekordbog som den mest vindende reklamefilm nogensinde, og med Schmirnoff-reklamen *Smarienberg* fra 1996 præsenterede han den *frozen moment* teknik (fig.6), som Larry og Andy Wachowski måske har skelet en anelse til, før de planlagde deres Matrix eventyr.

Med et væld af musikvideo-, reklame- og kortfilmsproduktioner i bagagen tog Gondry i 2001 springet til Hollywood og instruerede sin første spillefilm *Human Nature*, der desværre fik en noget blandet



Fig.1: Michel Gondry med et billede af sit indre legebarn.



Fig.2: *Human Behavior* fra 1993. Björk og Gondry har i alt produceret seks videoer sammen, der alle vidner om et unikt samspil mellem Björks magiske musik og Gondrys legende, surrelle billeder.



Fig.3: Gondry brugte 32 identiske Ludwig trommesæt, 32 forstærkere og 16 mikrofonstativer til *The Hardest Button to Button* med The White Stripes. For hvert beat i musikken skulle der opstilles og filmes et nyt

modtagelse. Filmen har en stærk billedside med masser af skæve elementer, som f.eks. den døde Nathan, der fortæller sin version af historien fra en meget hvid himmelkulisse (fig.7), men fortællingen er ret karikeret, og selv om det tydeligvis er tænkt som et bevidst humoristisk træk, kan det ikke helt bære filmen hjem på trods af diverse små narrative tvists.



Fig.4: I *Come into my world* komponerer Gondry fire billedspor oven på hinanden i postproduktionen og kloner dermed Kylie Minogue til fire ens ikoner.



Fig.5: *Drugstore* fra 1994. Den unge fløs køber kondomer af en apoteker, der viser sig at være kærestens far. What are the odds.

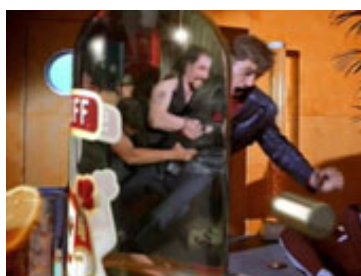


Fig.6: *Smarienberg* fra 1996 med frozen moment effekter og hæsblæsende perspektiv-illusioner.



Fig.7: Den døde Nathan i himmerigets skriftestol. *Human Nature* fra 2001.

I 2004 udkom den væsentlig mere vellykkede *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, der både blev en succes hos publikum og anmeldere, og i 2005 instruerede og producerede Gondry musikfilmen *Dave Chapelle's Block Party*, der i højere grad er en dokumentarisk musikfilm end en typisk Gondry feature. Gondrys nyeste udspil *The Science of Sleep* havde forpremiere på The Sundance Festival i januar måned i år. Filmen har desværre først premiere i Europa om nogle måneder, men stills fra filmen (fig.8) og svævende rygter fra Sundance festivalen tyder på, at filmen er værd at vente på. Indtil da må vi nyde de mange stilistiske og narrative skønheder, der er at finde i den franske instruktørs allerede omfattende værkerproduktion.

Evigt solskin

Idéen til *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* startede tilsyneladende, da konceptkunstneren Pierre Bismuth sendte et notat til flere af sine venner, deriblandt Michel Gondry, hvori han proklamerede, at han ville få dem slettet fra sine erindringer for at se, hvordan de ville reagere efterfølgende. Michel Gondry pitchedede idéen til Charlie Kaufmann, og sammen med Bismuth udviklede de historien om Clementine og Joel, der efter et længerevarende forhold får minderne om hinanden slettet hos firmaet Lacuna Inc. Filmens titel er hentet fra nogle få linjer af digtet *Eloisa to Abelard* af Alexander Pope: "*How happy is the blameless Vestal's lot! The world forgetting, by the world forgot; Eternal sunshine of the spotless mind! Each pray'r accepted, and each wish resign'd*". Et digt som Mary Svevo (Kirsten Dunst) citerer hen mod slutningen af filmen, da hun forsøger at forføre sin chef Mierzwiak – for anden gang.

trommesæt, og på trods af videoens enkle udtryk, forløb optagelserne næsten non-stop over tre dage.



Fig.8: Kaninører, voksende hænder, naive animationer og groteske kulisser. *The Science of Sleep* skulle efter sigende være en ægte Gondry-feature.

Eternal Sunshine of the Spotless Mind er en slags omvendt rammefortælling, der trækker sit publikum til at tro, at Joel og Clementines møde i starten af filmen er rammen omkring den fortælling, der nu skal til at udspille sig. Men i virkeligheden er dette møde i starten af filmen, deres andet "første møde", efter de har fået minderne om hinanden slettet (fig.9), og den egentlige rammefortælling starter først i det øjeblik, filmens credits toner frem, og Joel pludselig kører grædende rundt i regnen. Tilskueren ved det ikke endnu, men da Joel kører rundt i regnen har han lige opdaget, at Clementine har fået ham slettet fra sine minder, og efterfølgende vælger han at få foretaget det samme indgreb. Efter scenen med Joel i bilen sættes endnu en fortælleramme i gang, hvor Patrick og Stan fra Lacuna Inc. ankommer til Joels lejlighedskompleks for at slette Joels minder om Clementine, og sådan danner filmens små spring i tid narrative rammer inde i den overordnede fortælleramme, der først for alvor sættes i gang, da Joel sidder i konsultationen på Lacuna Inc., hvor Mierzwiak forbereder indgrebet i Joels minder. Joels oplevelser med Clementine slettes én for én, startende med slutningen af deres forhold, men efterhånden som indgrebet nærmer sig de gode minder fra dengang parret var lykkelige, fortryder Joel og vil pludselig ikke give slip på Clementine alligevel. Derfor forsøger han at "gemme" hende andre steder i sin erindring for at tricke maskinen og drengene fra Lacuna Inc., og Joel og Clementines kamp i grænselandet mellem drøm og virkelighed bliver fortællingens magiske omdrejningspunkt (fig.10).

Da indgrebet er sat i gang hjemme hos Joel, får vi et hint om, at alt ikke helt går som planlagt. Patrick bliver sat til at tjekke strømforsyningen, for Stan har problemer med at slette minderne helt rent, og pludselig står Joel midt i de erindringer, der langsomt forsvinder. Herfra begynder flere af Michel Gondrys karakteristiske stiltræk at folde sig ud, og både det visuelle og det narrative plan bliver mere surrealistisk og eksperimenterende.

Det store perspektiv

Nogle af de stilistiske elementer, der går igen i flere af Gondrys værker, og som ligeledes optræder i *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, er brugen af visuelle tricks og en til tider grænsebrydende cinematografi, der nærmest fornægter billeddrammens afgrænsede rum. Gondry gør sjældent brug af avanceret computerteknologi, men søger i stedet at "snyde" sin tilskuer ved hjælp af fleksible kulisser eller narrative elementer, der kan tage fokus væk fra det punkt i billedet, hvor det visuelle trick rent faktisk udføres. I ét af Joels sidste minder om Clementine, der som nævnt bliver slettet først, følger han efter hende rundt i lejligheden og ud på badeværelset, kun for at opdage at hun er væk og i stedet dukker op ude i køkkenet. Kameraet følger Joels søgen i ét langt take, og for at opnå effekten måtte Gondry lave en hemmelig dør i badeværelsekulissen, så Clementine aka Kate Winslet kunne løbe ud af den usynlige dør og ind i køkkenet, hvor Joel opdager hende igen, mens kameraet filmer hele scenen uden klip. Et lignende trick brugte Gondry i videoen til Lucas' *Lucas with the lid off*, hvor et steadycam føres rundt i en stor hal fyldt med kulisser og møblerede rum i ét langt take. Musikerne og statisterne dukker op igen og igen i nye kulisser, men for at undgå klip og opnå effekten af det lange take, lader Gondry sine aktører løbe fra kulisse til kulisse off camera, så de helt naturligt er på plads, i det øjeblik kameraet når den næste kulisse.

Efterhånden som grænsen mellem drøm og virkelighed sløres mere og mere i *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, præsenteres vi for en række sekvenser, hvor perspektivet eller miljøet pludselig ændrer sig og former en helt ny præmis for fortællingen, og dette er ligeledes et typisk Gondry-træk. Halvvejs inde i filmen ser vi det, der faktisk er Joel og Clementines første tur til den tilfrosse Charles River. Joel genoplever mindet, men pludselig ligger de ikke på isen længere men midt i Central Stations indgangshal i New York. Senere får Joels forsøg på at gemme Clementine i et barndomsminde det til at regne inde i lejligheden, og i én af filmens sidste drømmescener ligger parret i en seng på Joels teenageværelse, men da kameraet zoomer ud, står sengen pludselig på den strand i Montauk, hvor de første gang mødte hinanden (fig.11).

Denne drillende leg med tilskuerens blik har Gondry også brugt i



Fig.9: Først til sidst i *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* ser vi Joel og Clementines første møde på stranden i Montauk. I virkeligheden endte dette møde med, at Joel fik kolde fødder og stak af fra Clementine, men i mindernes drømmeunivers beslutter de sig for at skabe en ny slutning i håbet om, at Joel kan beholde dette sidste minde. I drømmen går Joel tilbage til Clementine for at sige ordentlig farvel, og Clementine når lige at hviske "meet me in Montauk", før dette sidste minde er slettet og Lacuna Inc. er færdig med deres procedure. Næste dag står Joel op og tager impulsivt til Montauk, hvor parret mødes for anden gang.



Fig.10: I Joels lykkelige minder om Clementine og deres første forelskelse, har Clementine rødt hår, og det er primært denne rødhårede Clementine, som Joel kæmper for at gemme og beholde. Det er ligeledes den rødhårede Clementine, der begynder at interagere med Joel i grænselandet mellem drøm og virkelighed, da hun pludselig heller ikke er interesseret i, at deres fælles minder skal forsvinde.



Fig.11: I takt med at konflikten intensiveres mellem Joels kamp for minderne og maskinen fra Lacuna Inc. fragmenteres fortællingen yderligere, og Gondrys eksperimenter med filmens mise-èn-scène intensiveres.

tidligere værker, bl.a. i *Smarienberg*, hvor perspektivet ændrer sig, hver gang en Schmirnoff flaske triller forbi. En stejl væg på et højhus vendes 90 grader og bliver til dækket på et skib, dækket på skibes vendes 180 grader og bliver til undervognen på et tog, togvognen ændrer sig til et ørkenlandskab, og sådan bliver det ved. Lignende transitioner fra ét perspektiv til et andet kan bl.a. findes i videoerne *Everlong* med Foo Fighters og *Let Forever Be* med Chemical Brothers samt de tidligere nævnte *Human Behaviour* og *Lucas with the lid off*.

Surreel sanselighed

Gondrys visuelle balancegang mellem drøm og virkelighed leder tankerne hen på den surrealistiske kunst og idéen om det rene, sanselige og umiddelbare udtryk. Netop renheden i udtrykket er kendetegnende for Gondrys billedstil, men hans naive fortællestil og brug af surrealistiske elementer vidner også om et evigt legebarn, der bruger sit arbejde som den ultimative legeplads.

I 1998 blev Gondry bestilt til at lave en kortfilm til fransk tv, der skulle omhandle årtusindskiftet. Filmen *La Lettre* blev en fortælling om to brødre, der mødes på gangen i deres hus midt om natten og taler om piger, kærlighed og årtusindskiftet. Den yngre bror, Stéphane, er ved at forstørre et fotografi af den pige, han er forelsket i, mens den ældre bror, Jérôme, er på vej ud at tisse. Jérôme belærer Stéphane om, at han "altid gemmer sig bag sit kamera", og senere på natten drømmer Stéphane, at han er til nytårsfest med et kæmpe kamera, der hvor hovedet burde være (fig.12). Han forsøger at kysse pigen, men hun bliver væltet omkuld af den kæmpemæssige kameralinse, og da år 2000 indtræffer, styrter Eiffeltårnet ned i huset. Lignende surreelle elementer kan findes i kortfilmen *One Day...*, hvor Gondry jagtes i New Yorks gader af sin egen afføring, der senere bliver til en nazi-officer, eller i *Three Dead People*, hvor tre animerede skeletter finder en bunke lyskugler i et månelandskab, kaster dem op i luften og skaber fyrværkeri, hvorefter filmen drejer i en helt ny retning med en animation af en pige på en hest, der rider hen over en række landskabsbilleder i baggrunden (fig.13). I førnævnte *Everlong* er forsangeren i Foo Fighters udstyret med en hånd, der pludselig kan vokse til det dobbelte, et visuelt trick der tilsyneladende vender tilbage i den kommende feature *The Science of Sleep*, og i Björk-videoen *Army of Me* trækker en stor Gorilla i tandlægekittel en diamant ud af Björks mund.

Drømmesekvenserne i *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* indeholder ligeledes et væld af surreelle træk f.eks. i form af biler, der falder ned fra himlen, ansigter der viskes væk eller er dækket af hår, Joel og Clementine, der svømmer rundt i en kæmpe håndvask, eller elementer der simpelthen forsvinder, mens Joel forsøger at holde fast på Clementine. De mange fortællerammer, der flettes ind i hinanden er med til at forstærke filmens drømmende og surreelle karakter, og der gives løbende hints om en tilsyneladende underbevidst kontakt mellem Joel og Clementine. Selv om Clementine allerede har fået slettet Joel fra sin erindring, synes hun at reagere voldsomt på indgrebet i Joels minder, og hun beklager sig bl.a. til Patrick over, at hun føler, hun forsvinder og at ingenting giver mening mere. Dagen efter Joels indgreb, hopper han instinktivt på toget til Montauk, og Clementine drages af ham endnu engang. Gondry har udtalt, at filmens oprindelige slutning skulle vise en loopet sekvens af Joel og Clementine, der går på stranden i Montauk og leger i sneen. Den repeterende sekvens skulle antyde, at de bruger resten af deres liv på at mødes, blive forelskede, bryde op og få hinanden slettet, hvorefter de mødes igen og gentager mønstret igen og igen. Som en evig instinktiv, surreel og poetisk cyklus.

Motivgentagelser og iscenesat pastiche

Surrealismen er ikke den eneste avantgarde-strømning, der kan spores i Gondrys billedstil. Hans forkærlighed for kunstlede elementer og ikonografisk materiale vidner også om en stor inspirationskilde i pop arten, og selv om eksperimentet med *Human Nature's* bevidst karikerede stil ikke helt lykkedes, har Gondry haft stor succes i andre produktioner med at bruge kunstlede og naivistiske elementer i sin visuelle stil. Det ultimative eksempel er uden tvivl visualiseringen af Daft Punks *Around the World* fra 1997, der stadig fremhæves af branchefolk som én af de bedste musikvideoer nogensinde.



Fig.12: Den skæbnesvangre nat, hvor Stéphanes hoved blev til et kæmpe kamera.



Fig.13: *Three Dead People* er én af Michel Gondrys tidlige kortfilmsproduktioner, tilsyneladende uden datomærkning. Filmen er inspireret af et stort naturalistisk billede, der hang i Gondrys barndomshjem.

Around the World er en gennemført visuel parafrase over Daft Punks retrochikke elektroniske loops og et studie i enkel og stilistisk danse- og billedkoreografi. Gondry har udtalt at: "This was my first try to do choreography and I was sick to see choreography being mistreated in videos like filler with fast cutting and fast editing, really shallow. I don't think choreography should be shot in close-ups." Derfor valgte Gondry at skyde videoen med en helt simpel kameraføring uden brug af close-ups, uden brug af hurtig klipning og med fem maskerede dansegrupper, bestående af discopiger, robotter, atleter, mumier og skeletter, som de eneste aktører. Udover at være en visuel parafrase over musikken enkelte lydmønstre er *Around the World* også en gennemført pastiche, hvor Gondry leger med ømt ironiske stilreferencer. Han gør f.eks. ikke specielt meget ud af, at få skeletter, mumier eller robotter til at ligne "virkelige" væsner fra fortiden eller det ydre rum, så de forskellige kostumer og masker, der vitterligt ligner kostumer og masker, understreger værkets selvreflekterende og bevidste imitation (fig.14). Skeletterne er iført et typisk fastelavnskostume, der gør dem næsten komiske. Atleternes små hoveder er tydeligvis påsatte ovenpå dansernes virkelige hoveder, og robotterne er udstyret med små fjollede antenner, der får dem til at ligne filmhistoriens tidlige science fiction visioner af besøgende fra det ydre rum. Faktisk har Gondrys robotter indtil flere ligheder med det robotlignende rumvæsen, der lander midt i Washington D.C. i Robert Wise's *The Day the Earth Stood Still* fra 1951. Gondrys næsten konsekvente brug af distancerende halv- og heltotaler understreger hele tiden det faktum, at der er fire dansere i hver gruppe og ingen individer, og motivgentagelsen i hver af de fem dansegrupper har flere intertekstuelle referencer til pop art og især Andy Warhols konceptkunst (fig.15). Gondrys fire discopiger er fuldstændig ens i iscenesættelsen bortset fra deres badekostumer, der har hver sin farve, og dette minder om Warhols portrætmotiver af fx Marilyn Monroe, Jackie Kennedy og Elizabeth Taylor, der blev gentaget i én uendelighed blot med forskellige farvekombinationer. Aktørerne i *Around the World* er enten maskeret eller blottet for personlig udtryk, og det gør dem i højere grad til iscenesatte ikoner à la Warhols Marilyn end til egentlige personligheder.

Gondry bruger lignende karikerede stil i *Human Nature*, hvor hver enkelt karakter i større eller mindre grad bliver en iscenesatte pastiche. Nathan bliver en imitation af den typiske videnskabsmand, der har et grotesk eksperiment med mus, assistenten Gabrielle er en imitation af det klassiske femme fatale ikon, der naturligvis er iført neglige og selvsiddende strømper på arbejde, og Lila bliver en pastiche over den forsømte husmor med paryk og plastikoverflade i et hjem, der er taget ud af en reklame fra 1950'erne. *Human Nature* indeholder også flere motivgentagelser, bl.a. i form af Lilas bog, der i starten af filmen iscenesættes i et utal af eksemplarer som Warhols iscenesættelse af Campbell's Soup dåser. I *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* får Clementine ligeledes et touch af Warhol med den skiftende hårfarve, der samtidig er med til at symbolisere fire forskellige versioner af Clementine: en grøn da hun første gang møder Joel, en rød i den første forelskelse, en orange da hun impulsivt vælger at slette ham fra sine erindringer, og en blå da hun møder Joel på ny.

Den kunstneriske sensibilitet

Michel Gondrys visuelle stil vidner om en helt særlig kærlighed til både det eksperimenterende, det enkle og det iscenesatte karikerede. Hans brug af intertekstuelle referencer, iscenesatte ikoner og legende visuelle tricks skaber en kompleksitet i det minimalistiske, og netop denne balancegang mellem leg og alvor, ironi og ømhed og sanselighed og intellekt er essensen af Michel Gondrys kunstneriske sensibilitet. I Gondrys rekontekstualisering af naive, surrelle og kunstlede træk, frigører han elementerne fra deres oprindelige alvor og forstærker deres fantastiske natur i en hyldest til det enkle og umiddelbare. Derfor udtrykker Gondrys værker ofte et spændingsfelt mellem det maksimale og det minimale – som rene og poetiske skønheder i den overdrevne iscenesatte kliché.



Fig.14: Den messende "around the world" bliver med vocoderstemmen og robotternes maskinelle gang på podiet en både visuel og musikalsk hommage til Kraftwerk og deres "we are the robots" fra 1976.



Fig.15: Motivgentagelser og farverig pop kunst. Mumierne er efter Gondrys eget udsagn en reference til hans personlige helt Michael Jackson, der som bekendt har fået foretaget adskillige operationer på sin krop. Denne ømt ironiske hyldest til en falden stjerne, som Gondry stadig fremhæver som sin personlige helt, understreger endnu engang den sensibilitet, Gondry besidder og udtrykker i sine værker.

Faktaboks

www.director-file.com/gondry/ giver et godt billede af Gondrys mange musikvideo-, reklame- og filmproduktioner. Siden er spækket med billeder, citater, anekdoter, videoklip og links til andre relevante websider.

Kortfilm:

Tiny, Three Dead People, La Lettre (1998), *One Day...* (2003), *Pecan Pie* (2004).

Features:

Human Nature (2001), *I've Been 12 Forever* (dokumentarfilm om og af Michel Gondry, 2003), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), *Dave Chapelle's Block Party* (2005), *The Science of Sleep* (udkommer oktober 2006)

Udpluk af Michel Gondrys omfattende musikvideoproduktion:

Ma Maison (Oui Oui), *Bolide* (Oui Oui), *Junior et Sa Voix d'Or* (Oui Oui), *Les Cailloux* (Oui Oui), *Un Joyeux Noel* (Oui Oui), *La Ville* (Oui Oui), *Like a Rolling Stone* (the Rolling Stones), *Army of Me* (Bjork), *Isobel* (Bjork), *Protection* (Massive Attack), *Lucas with the Lid Off* (Lucas), *Human Behavior* (Bjork), *Le Me (I Am)*, *La Tour de Pise* (Jean Francois Coen), *The Hardest Button to Button* (the White Stripes), *Come Into My World* (Kylie Minogue), *Dead Leaves & the Dirty Ground* (the White Stripes), *Fell in Love with a Girl* (the White Stripes), *Star Guitar* (the Chemical Brothers), *Let Forever Be* (the Chemical Brothers), *Joga* (Bjork), *Deadweight* (Bjork), *Bachelorette* (Bjork), *Everlong* (Foo Fighters), *Around the World* (Daft Punk), *Sugar Water* (Cibo Matto), *Hyperballad* (Bjork).

Udpluk af reklamefilm:

Drugstore, Mermaids, Bellybutton og *Swap* (Levi's), *Smarienberg* (Schmirnoff), *Resignation* (Polaroid), *Snowboader* (Coca Cola), *The Long, Long Run* og *Leo* (Nike), *Pure Drive* (BMW) og *Le Nuage* (Air France).

De nævnte musikvideoer kan ses på DVD-udgivelsen *The Work of Director Michel Gondry – Directors Series Volume 3* (Directors Label 2003), der ligeledes indeholder de nævnte kortfilm og en række reklamefilm.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

En scenes anatomi: Vinden i egetræerne

Om lyd i Michelangelo Antonionis *Blow-up*

Af [STEFFEN MOESTRUP](#)

En scenes anatomi dækker for en enkelt gangs skyld en hel film - eller rettere lyden i en hel film. Gennemgangen nedenfor er kronologisk, men det anbefales varmt, at man selv ser og ikke mindst hører Blow-Up.

Blow-up var Michelangelo Antonionis anden film i farver (fig.1). Og den blev hans kommercielle gennembrud. Publikum strømmede til for at se den sælsomme skildring af den moderne storby og de mennesker, der beboder den. De ønskede at følge den uengagerede, fremmedgjorte og livsfjerne fotograf Thomas, der kun lever gennem sine fotografier og ikke bekymrer sig stort om den virkelige verden, førend fotografi og virkelighed smelter sammen og måske – måske ikke – viser Thomas et mord (fig.2).

Samtidig blev filmen fremragende modtaget hos kritikerne. Allerede fra start af blev den udnævnt til et mesterværk, og siden da er der skrevet spalte op og ned om filmen. Om hvordan filmen skal aflæses som en film om det at lave film. En metafilm, der påviser, hvorledes alt det, vi ser på skærmen, altid er subjektivt, og at man altid må stille spørgsmåltegn ved, om film og kunst i al almindelighed kan sige noget meningsfyldt om virkeligheden.

Eller hvordan Thomas bruger sit kamera som penisstatning og dermed nedlægger de kvinder, som han ellers ikke vil have noget at gøre med i den virkelige verden. Eller hvordan den faktisk omhandler det moderne menneskes fremmedgjorthed i en verden, hvor tingene har mistet deres substantielle betydning, og alt er blevet overflade – som et fotografi.

De kritikere, som for alvor har taget filmens stilistik under behandling, skriver næsten udelukkende om filmens visuelle univers. Og det er selvsagt betydningsfuldt i en film, der netop omhandler visualitet. En film, der i sin basale form handler om at se.

Jeg vil i dette essay argumentere for, at man i en forståelse af filmens tematik ikke kan se bort fra Antonionis stilistiske brug af lyd. *Blow-ups* lydum er en mangefacetteret og kompleks konstruktion, der let kan blive væk i de svimlende billeder og den fortættede fortælling, men som i høj grad bidrager til filmens form. Jeg vil primært fokusere på to elementer, som jeg mener er dominerende i filmens lydunivers: brugen af selektiv lyd og af lydige afbrydelser. Undervejs vil jeg dog – hvor der er særlig grund til pointere det – koble til filmens andre stilistiske virkemidler såsom brugen af farve og framing.

Forvirringens lyd

Filmens åbner med en grafisk titelsekvens, hvor ordet *Blowup* kommer frem på en baggrund af grønt græs (fig.3).

Inde i bogstaverne ses billeder af kvindelige modeller, der poserer for fotografer. Allerede i titelsekvensen kommer et af filmens grundtemaer således frem: fotografiets rolle. Rent eksplicit kan meningen derfor

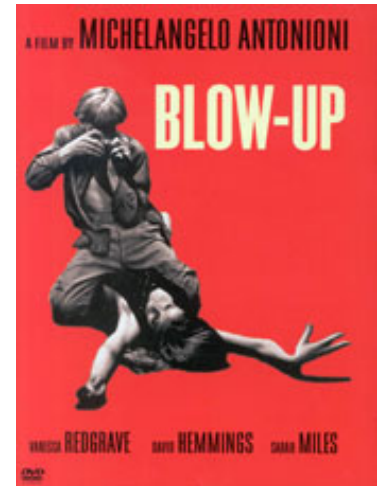


Fig.1: *Blow-Up* (1966) blev Michelangelo Antonionis gennembrudsfilm. Publikum strømmede til, og anmelderne elskede den.



Fig.2: David Hemmings brillerer som fotografen Thomas, der bliver fanget i et fotografisk dilemma og et filmisk mysterium af rang.



Fig.3: Allerede i titelsekvensen ses et af filmens hovedtemaer; den arbitrære skellen mellem virkelighed og fiktion, mellem objektivitet og subjektivitet. Som tilskuer kan man vælge at læse de objektive titelbogstaver, der danner ordet BLOWUP, eller man kan kaste sit blik bag eller rettere ind i bogstaverne og se hvad ordet dækker over – her i

aflæses som en film om fotografiet, men mere implicit ligger et udsagn om skelnen mellem virkelighed og fiktion, mellem objektivitet og subjektivitet. Som tilskuer kan man træffe valget enten af læse bogstaverne på en baggrund af 'virkeligt' græs (altså objektive oplysninger i form af såvel filmtitel som de credits der ruller over skærmen), eller man kan vælge at læse bag overfladen, ind gennem bogstavernes vinduer og se, hvad ordene dækker over.

Lydigt starter sekvensen midt i en (dengang) moderne jazzkomposition af Herbert Hancock. Umiddelbart har musiksekvensen kun stemningsættende karakter. Den forbereder tilskueren på en moderne filmoplevelse; en film, der er med på beat'et. Men midt i titelsekvensen erstattes melodien af en anden jazzkomposition. Den moderne musik erstattes af anden moderne musik. Der afbrydes, og der zappes. Det er essensen af det moderne liv, der høres her. Springet fra et til andet. Dette er den første af en lang række af lydlige afbrydelser, som Antonioni helt stilistisk bevidst gør brug af filmen igennem. Musikken – hvad end den er af diegetisk eller ikke diegetisk karakter – serveres i bidder. Sjældent afsluttes et nummer, og sjældent påbegyndes et nummer fra begyndelsen af. Karakterer sætter en plade på, og musikken starter, men ofte forsvinder den igen, selvom karakteren ikke har stoppet pladen. Det er som om, at det der begynder som diegetisk musik, løftes ud af diegesen og ind i det ikke-diegetiske rum, hvorfra den derefter bliver kontrolleret. Ofte er man tillige som beskuer i tvivl om, hvorvidt musikken er diegetisk eller ej. Ikke altid ser man karakteren *on-screen* starte musikken men finder ud af, at det faktisk var diegetisk musik, der blot var sat i gang *off-screen*. Andre gange viser det sig, at det, man tror, er musik iværksat af en karakter, faktisk er ikke-diegetisk musik. Denne tvivl hos tilskueren må knyttes sammen med et af filmens grundlæggende temaer; at vi bør tvivle på vores opfattelse af virkelighed. Desuden er musiknumrene filmen igennem så enslydende (de er alle komponeret af Herbert Hancock, som var et stort jazznavn i 1960'erne), at de er svære at skelne (fig.4).

Der er ganske enkelt tale om variationer over det samme tema, hvilket kan ligestilles med filmens grundlæggende form, hvor det samme tema netop undersøges i forskellige variationer, hvilket jeg vil komme nærmere ind på senere.

I filmens første scene kører en flok unge studenter, som alle er malet hvide i ansigterne og mest af alt ligner klassiske pantomine-spillere, rundt i en jeep på en tom, åben plads. Herpå præsenteres vi for værkets protagonist, fotografen Thomas. Han kommer gående ud fra et herberg, hvor han har overnattet. Ikke fordi han er fattig, men for at fotografere herberget og dets beboere. I den første scene er der skrål og råb fra de vilde unge, mens næste indstilling er de tavse fattige, der forlader herberget. En markant lydlig kontrast, der bør forstås som den kontrast mellem det objektive og det subjektive, som filmen søger at problematisere. Det objektive, her i form af Thomas' dokumentation af samfundets udstødte; en klassisk fotografisk disciplin, der netop søger af afdække virkeligheden så sandt som muligt. Og det subjektive, her i form af pantomine-spillerne på den mærkeligt mennesketomme plads midt i storbyen. Disse mennesker forestiller sig en virkelighed, de spiller en virkelighed, velvidende at al virkelighed er subjektiv, at det entydigt sande næppe eksisterer.

I mangel på ord

Thomas springer i sin Rolls Royce og kører mod sit atelier. Undervejs taler han i telefon med noget, der lyder som en telefoncentral (fig.5). Samtalen er yderst kryptisk, minimalistisk og abrupt. Den er typisk for filmens dialog. Dialog er vel nærmest det forkerte ord at bruge. Oftest taler karaktererne til hinanden men ikke med hinanden. De spørger i øst og svarer i vest. Dialogen – eller rettere manglen på samme – er med til at fastholde karakterernes afsondrethed. De lever muligvis i samme verden, men de har alle hver sin opfattelse af den verden.

form af en række forskellige modeller, som poserer for fotografier.



Fig.4: Herbie Hancock står bag musikken til filmen. De enkelte numre er vanskelige at skelne fra hinanden og bidrager dermed til filmens form som en art gentagelse af variationer over det samme tema.



Fig.5: Thomas taler med noget, der mest af alt minder om en telefoncentral. Samtalen er kryptisk og minimalistisk. Og den er meget sigende for filmens dialog, der generelt er kendetegnet ved, at karaktererne taler til hinanden snarere end med hinanden. Dette element er med til at fastholde karakterernes afsondrethed.

Hjemme i atelieret påbegynder Thomas en fotosession med en smuk model. Thomas sætter en plade med jazzmusik på, og fotograferingen får karakter af samleje stærkt understøttet af scenens lydige sammensætning, hvorunder Thomas råber "Let it come. Yes. Yes. Give it to me!" og slutteligt synker sammen, udmattet og tilfreds. Herpå fører en lyd handlingen fremad. I dette tilfælde er det en telefonens ringen, hvilket sammen med dørklokken er en tilbagevendende lyd (fig.6). De to typer ringen får enten handlingen til at skride fremad eller afbryder ligefrem handlingen. Sidstnævnte kan således kobles til de musikalske afbrydelser, jeg omtalte tidligere blot med omvendt fortegn. Her er det lyden, der afbryder, og ikke lyden der bliver afbrudt. Enkelte gange i filmen får lyden ligefrem så megen kontrol over filmen, at alt andet tilsidesættes for den. Dette ses tydeligst hen mod slutningen af filmen, hvor popgruppen *The Yardbirds* optræder. Publikum står som zombier – eller måske snarere som på et fotografi – helt stille. Billedet hviler og musikken tager over. Telefonsamtalen her er i sig selv ubetydelig men har den funktion, at den ene fotosession kan afløses af en ny. Lyden går her ind og bliver motiverende. Det er et gennemgående træk i filmen, at det sjældent er karaktererne, der selv er motiverende for deres handlinger. De drives i stedet frem af eksterne faktorer, hvoraf lyde altså er en af dem.

I næste fotosession er fem modeller underlagt Thomas' beordrende tilgang. De irettesættes og objektiviseres. For Thomas er kvinder noget, der tilhører fotografiets verden og som ikke egner sig til virkeligheden. Måske skræmmes han af 'de virkelige' kvinder men i stedet for at komme ind på psykoanalytiske tolkninger (smuligheder) af scenen, vil jeg blot nøjes med at konstatere, at også lydsiden understøtter Thomas' objektivisering af kvinder, i og med at en popmelodi med ordene "all you need is a girl" høres i baggrunden (fig.7).

Stilisering er at uddrage essens

Efter denne fotosession går Thomas over til nabolejligheden, hvor hans ven Bill bor. De taler om malerier. Igen er dialogen alt andet end dialektisk. Bill begynder at forklare, hvordan han maler. Han fortæller, at billederne intet siger ham undervejs, men at han til slut finder en lille detalje, som han kan arbejde videre med, og han sammenligner processen med en kriminalroman. Thomas lytter ikke interesseret. Dialogen henvender sig snarere til filmpublikummet, der dermed får såvel et indtryk af Antonionis metode som et varsel om det, der skal komme. At fokusere på detaljen er jo netop, hvad Thomas vil blive nødt til at gøre senere.

Tilbage i galleriet fortsætter den abrupte handling. To teenagepiger, der gerne vil fotograferes af den famøse fotograf, kommer forbi og afvises af Thomas. Som tilskuer virker disse små handlings-segmenter mærkelige og unødvendige. Som filmen skrider frem vil man dog i mange af dem se førømtalte form, hvori et tema netop gentages i variationer. Samtidig kan man aflæse disse små episoder symbolsk som et signal om, at den moderne verden er et mangetydigt sted, hvor intet længere har fast identitet. Det moderne er en stadig strøm af fænomener, der ikke hænger sammen, og som ofte intet betyder. Den vaklende identitet, usikkerheden omkring tingenes betydning kan direkte aflæses i en senere scene, hvor en kvindelig opsynsmand i parken er iført mandeuniform og i scenen, hvor to skikkelser med langt hår (mænd eller kvinder?) går rundt med en puddel i snor.

Thomas hopper ud i sin Rolls Royce og kører gennem Londons gader. Han slår på radioen og skærer grimasser i takt til musikken. Rytmen dikterer handlingen. Så slukker han pludselig igen for musikken, og filmens opbyggede rytme rykkes som et tæppe væk under tilskueren. Rastløsheden og kedsomheden skærer igennem. Samtidig betoner lyden køreturens elementer. I turens første del er Thomas ude i tæt trafik, der høres kraftigt på lydsporet, hvor musikkens klang former en grundtone. Han passerer højhuse, som er malet med en faretruende rød farve. Derpå følger *jump cuts* til en ny gade, hvor et stort blått hus passerer. Og musikken bliver mindre kraftig, ligesom trafikken svinder hen. Slutteligt ender turen på en gade med mere neutrale, brune bygninger, hvor trafik er helt borte og ligesådan musikken. Farvebrugen er behandlet af blandt andre Ned Rifkin (Rifkin 1982: 102-109) og skal ikke yderligere diskuteres her, men jeg vil gerne pointere, at også lyden er med til at tegne dette særegne og stærkt stiliserede portræt af



Fig.6: Ringen fra telefon eller dørklokke er en tilbagevendende lyd i filmen. De to typer ringen får enten handlingen til at skride videre eller afbryder ligefrem handlingen.

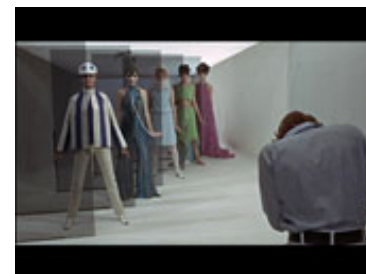


Fig.7: Thomas irettesætter og objektiviserer sine modeller, hvilket understøttes af lydsporet, hvor en popmelodi med ordene "all you need is a girl" høres.

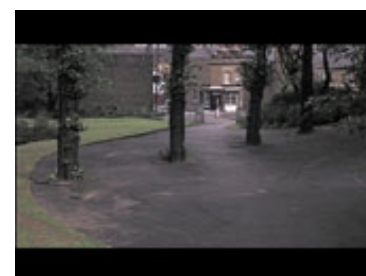


Fig.8: Et skelsættende øjeblik, hvor lyden påny dikterer handlingen. Thomas hører fuglekvidder og drages mod parken; det sted hvor de skæbnesvangre fotos bliver taget.

1960'ernes London. Da filmene kom ud, blev den kritiseret for at skitsere et uvirkeligt, ja nærmest kliche-befængt London. Men Antonioni ønsker netop ikke at være realistisk. Han har valgt enkelte elementer af storbyens liv ud og giver sin egen subjektive udlægning af disse (elementer som trafik, narko, sex, koncert, natur vs. civilisation). Netop denne tilgang er helt i tråd med filmens overordnede budskab om, at enhver objektivitet sløres af øjnene, der ser. Havde Antonioni forsøgt med en realistisk gengivelse af London – i stil med de italienske neo-realister – ville han blot have begået en selvmodsigelse.

Hverdagens lyd

Thomas gør holdt ved en antikvar. Den moderne film pauser her ved den gamle verden. Indenfor er objekter fra gammel tid, som Thomas viser en alt andet end dybfølt interesse for. Hvad han vil med de gamle ting er at placere dem i nye sammenhænge (eksempelvis den gamle propel). Dialogen mellem Thomas og den gamle antikvar-assistent er kortfattet og præget af selvmodsigelser. Assistenten siger, at han ingen malerier har, da Thomas spørger efter dette, men der hænger indtil flere malerier i butikken. Senere spørger Thomas efter ejeren men får intet svar. Som et modtræk henter Thomas sit kamera i bilen og tager nogle billeder af antikvariatet. Hvad han ikke kan eje, kan han i det mindste fotografere.

Thomas går udenfor, og en lyd signalerer, hvor han er på vej hen. Fuglekvidder drager ham op mod parken (fig.8). Inde i parken kommer Antonionis karakteristiske brug af selektiv lyd for alvor frem. Her høres lyden af vinden i træerne og af fuglenes kvidren. Lyden af parret der løber rundt i parken – og som man burde kunne høre – er bevidst udeladt (fig.9).

Dette træk høres filmen igennem. Umiddelbart får man en fornemmelse af et realistisk lydbillede. Der bruges sjældent direkte stemningsfremmende musik i form af eksempelvis dystre underlægningstoner eller suspense-skabende thrillermusik. I stedet er det hverdagens lyde, der dominerer. Det karakteristiske er blot, at ligesom Antonioni har valgt segmenter af London ud, som han betoner, er det samme tilfældet med lydbilledet. Her vægtes foruden ovennævnte dørklokke og telefonen, der ringer, henholdsvis lyde af fodtrin, af vind i træer, fuglekvidder, trafikstøj og kameraet, der tager et fotografi. Der er selvsagt andre lyde i filmen, men det er disse seks-syv lyde, der går igen filmen igennem*. Det stilistiske brug af selektive lyde er med til at fremme filmens fortættede atmosfære og følelsen af, at man ikke kan vide, hvad der er virkeligt, og hvad der er forestilling. En direkte lydlig kobling, der afspejler denne problematik, ses i brugen af den samme lyd (vinden i træerne), her i parken, hvor Thomas fotograferer parret og hjemme i studiet, hvor Thomas kigger på billederne.

Parret fjoller omkring, og man er som tilskuer i tvivl om, hvad der foregår. Endelig høres kvindens latter, der får kameraet til at skifte retning. Thomas fotograferer interesseret parret, men kvinden opdager det og ønsker, at Thomas skal stoppe. Man fornemmer, der er noget galt. Samtidig siger kvinden til Thomas: "you never saw me". Et varsel om at noget forkert er sket, noget som ikke andre skulle se (fig.10). Samtidig kan sætningen tolkes som en underbygning af filmens tese; at Thomas måske/måske ikke har set, hvad der virkelig er sket.

Virkelighed og perception

Tilbage hos antikvaren er en ung pige nu til stede. Hun lytter til plader. Og hun er rodløs og usikker, som det er et gennemgående træk fortrinsvis hos filmens yngre karakterer. Måske vil hun gerne til Nepal, men på den anden side er det måske bedre med Marokko. Thomas ser en gammel propel, som han gerne vil eje.

Ude i trafikken ses samme teknik som tidligere. Trafikken larmer, og Thomas kører i et rødt miljø. Klip til brunligt miljø, hvor kun Thomas' bil støjer. Han gør holdt ved en restaurant, hvor hans forlægger Ron 'tilfældigvis' er til stede. Han taler med ham om den kommende udgivelse (billeder fra herberget) og nævner de billeder, han netop har taget i parken. Thomas ser, at en mand roder i hans bil og løber ud til



Fig.9: Umiddelbart giver filmen en fornemmelse af et realistisk lydbillede, men lytter man efter tager det sig helt anderledes ud. Eksempelvis her i parken, hvor man udelukkende kan høre vindens susen og fuglenes kvidren men altså ikke parret, som løber rundt og "leger" i parken. Brugen af selektiv lyd, hvor bestemte lyde udvælges og gengives, mens andre sies helt bort, er et markant træk ved *Blow-up*.

* Et andet interessant lydligt træk ved filmen – som jeg af pladshensyn desværre må udelade – er den udprægede brug af stilhed. Mange scener er fortrinsvis tavse. Stilhed kan tolkes som et forsøg på at tvinge tilskueren til at fokusere på billedsiden, som det påpeges af Birger Langkjær (Langkjær 1997: p. 158), men det mener jeg ikke er tilfældet i *Blow-up*. De mange – og ganske varige – momenter af stilhed skal høres i samspil med Antonionis selektive lyd. Således bliver de seks-syv lyde, som omtales ovenfor desto stærkere i deres fremtoning, da de mestendels omgives af stilhed. Samtidig ligger stilheden sig som et slør over filmen. Den fordunkler omstændighederne, og den gør det klarere, at filmens karakterer – bogstaveligt talt – siger hinanden så lidt.

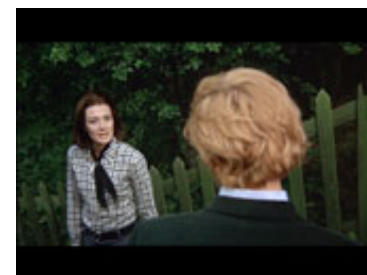


Fig.10: Kvinden ønsker ikke at blive fotograferet og konfronterer Thomas med sætningen "You never saw me" – som et varsel om at noget forkert er sket.

bilen, men manden stikker af. På vej hjem træffer Thomas en demonstration, og igen er den hvor selektive lyd kendetegnende. Demonstrationerne høres ikke, man ser dem blot. Et af skiltene vender forkert så 'no' er blevet til 'on'. Et meningsløst budskab men som koblet med fraværet af lyd måske signalerer Antonionis holdning til effekten (manglen på samme) af demonstrationer. Samtidig er her i ON-NO måske en symbolik omkring fotografering og fremkaldelse (negativ å positiv).

Hjemme i atelieret dominerer de forstyrrende lyde. Løbende skridt høres*, og kvinden fra parken kommer til syne. Hun vil have negativerne, men i stedet kommer samtalen til at handle om hendes potentiale som model. Han sætter en plade på og musik høres, som forsvinder igen. Så kommer ny musik (ikke et nyt nummer så det er ikke pladen, der fortsætter, men musik andetsteds fra, fra et ikke-diegetisk rum). De lytter til musikken (parret kan altså høre musikken, som nu må være diegetisk)*. Musikken styrer handlingen. Thomas siger, at kvinden skal ryge en cigaret ude af takt med musikken (hvordan ryger man i takt?). Telefonen ringer og forstyrrer handlingen. Senere er det dørklokken og manden med propellen, der bryder ind i handlingen. Kvinden fra parken får de forkerte negativer med sig, og Thomas går ind i mørkekammeret for at fremkalde billederne fra parken. I mørkekammeret høres kun lyden fra vandet i bassinet, hvori han skylder fotografiene. Det er en næsten naturlig lyd, som minder om en rindende bæk, der bringer tilskueren tilbage til parkens naturalistiske lydunivers (fig.11).

Thomas kigger på fotografiene i stuen. Han ser, at kvinden i parken har sine øjne rettet mod noget i venstre side af billedet. Han går tilbage til mørkekammeret for at forstørre op. På forstørrelsen ser han uro i kvindens ansigt. Thomas bliver selv urolig. Det understreges af hidsige bongorytmer i denne scene. Han kigger på det punkt på billedet, som kvindens øjne er rettet mod. Afgrænser det med en tusch og går tilbage til mørkekammeret. I udkanten af fotografiet ser han en mand, der holder en pistol. Han undersøger det forstørrede område med et forstørrelsesglas. Han ønsker at vide, hvad der sker, men kan kun gisne, kan kun stykke sammen. Som en tilskuer af en fragmentarisk film. Hans konklusion bliver, at han har forhindret et mord.

Han hænger billederne op og forsøger at finde en narrativitet i rækkefølgen. Kameraet zoomer ind på billederne, og vi får en række stillbilleder at se underlagt med lyden af vinden i træerne fra scenen i parken (fig.12).

Der kan være tale om en *internal* lyd, som finder sted inde i Thomas' hoved, fordi han bliver mindet om episoden i parken, eller der kan være tale om en *non-simultaneous* lyd, et lydligt flashback, der bringer tilskueren tilbage til parken. Under alle omstændigheder knyttes virkelighed og perception tæt sammen. Så tæt at de ikke kan skelnes.

Ting skal kaldes ved navn

Thomas ved ikke, hvad han skal tro. Han ringer til sin forlægger Ron men bliver forstyrret, da det ringer på døren, og de to teenagepiger kommer brasende ind. Handlingen skubbes nok en gang til side og fokus flyttes til Thomas' *menage a trois* med de to wanna-be-modeller. Herpå fokuserer Thomas igen – bogstaveligt talt – på fotografiene. En ny detalje dukker op. Der ligger et større objekt ved kvindens fødder. Endnu en forstørrelse afslører konturerne af et lig. Thomas konkluderer nu, at han har været vidne til et mord.

Han er ikke sikker. Han må ty til virkeligheden. Derfor drager han tilbage til parken, hvor han ganske rigtig finder liget af en gammel mand. Men hvad er virkeligheden? Som Thomas nærmer sig parken, høres igen vinden fra træerne (og ikke mindst fra fotografiene). Som han går ind i parken, er billedindramningen præcist, som den er på fotografiene. Man fornemmer derfor i højere grad, at Thomas vandrer rundt i sine fotografier, end at han er tilstede i den virkelige park. To gange i parken hører vi igen en lyd, der afbryder. En kvist der knækker eller er det lyden af et kamera, der knipser (og fanger en ny udgave af mysteriet)?

* Lyden af fodtrin er, som tidligere nævnt, en udpræget lydeffekt filmen igennem. Thomas' skridt er altid hørbare, ligesom personer, der kommer og går, ofte høres, inden de træder ind i billedet. Generelt giver disse fodtrin-lyde et indtryk af bevægelse, af rodløshed og rastløshed.

* De mange stykker afbrudte musik kan også knyttes tematisk sammen med de mange afbrudte interesser, der finder sted i filmen. Eksempler er guitaren, som Thomas bare skal have fat i for blot at smide den væk bagefter eller i scenen, hvor Patrizia viser interesse for fotografiet, men ikke tilstrækkelig til at hun synes, at hun bør kontakte politiet – selvom der måske er tale om et mord.



Fig.11: Lyden i mørkekammeret er udelukkende lyden af det rindende vand. Lyden bringer tilskueren tilbage til parkens naturalistiske lydunivers og der med tilbage til fotografiernes motiver.

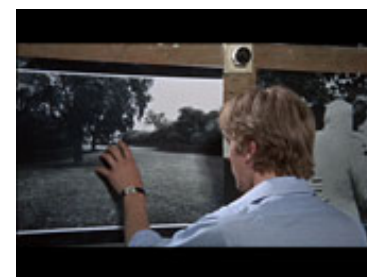


Fig.12: Virkelighed og perception knyttes tæt sammen, idet lyden af træernes susen bliver gengivet som eneste lyd, da Thomas undersøger billederne i håb om at konstruere en narrativitet i dem.

Tilbage i atelieret er fotografierne nu blevet stjålet. Endnu en gang bliver virkelighed og fiktion filtret sammen, denne gang i dialogen. Kvinden i naboeligheden, Patrizia, kommer forbi (efter at Thomas har overværet hende og Bill have samleje), og de begynder at snakke om Thomas' fotografier, hvoraf kun et har undsluppet tyvens opmærksomhed. Der henvises direkte til Bill og Thomas' samtale tidligere, i det Patrizia siger om fotografiet: "it looks just like one of Bills paintings". I samtalen er der en antydning af interesse fra begge parter, og idet Patrizia skal til at forlade rummet, standser hun op, og for en kort stund får man indtryk af, at nu er der nogen, der vil handle for alvor.. Men, nej, hun kaster blot et svagt smil mod Thomas, nøler og går ud.

Thomas hungrer stadig efter nogen, der skal fatte interesse for fotografiet (og måske nogen der kan handle der, hvor han ikke selv er i stand til det). Han leder derfor efter Ron. Han kører gennem byen, ser et glimt af en kvinde, der kunne være kvinden fra parken men mister hende af syne. Så hører han musik. Han drages ind i et rum, hvorfra moderne popmusik lyder. Billedet fryser fast, og kun musikken høres. Thomas finder derefter Ron – i et gammelt hus, hvor unge mennesker ryger sig skæve omgivet af antikke møbler – men Ron er ikke interesseret i fotografierne. Han er mere optaget af modellerne. En af modellerne tilstede er Verushka, som Thomas fotograferede i starten af filmen. I det gamle hus spørger Thomas hende: "Shouldn't you be in Paris?" hvortil hun svarer: "I am in Paris". Objekter, udtryk og steder har mistet sin betydning. Tingene er blot, hvad vi vælger at kalde dem.

Hvordan lyder en bold, der ikke findes? Sådan....

Filmen slutter i parken, hvor Thomas fotograferede 'et eller andet'. Vinden høres på ny. Liget er til gengæld borte, og dermed også Thomas' eneste bevis på, at det han fotograferede var virkeligt. Han standser og kigger op. Som om han lytter til lyden af vinden. Er den da virkelig?

Der klippes til kraftig lyd, og pantominefolkene fra begyndelsen af filmen dukker op med skrig og skrål. De standser ved en tennisbane i parken og begynder at spille. Men de har hverken bold eller ketscher. Kameraet følger alligevel 'spillet'. Spillerne lader som om de skyder bolden ud af banen og beder Thomas samle den op. Han tøver et øjeblik, men tager så den imaginære bold op i hånden, leger lidt med den og kaster den tilbage (fig.13). Thomas accepterer Pantominefolkets udlægning af virkeligheden. Han indser, at alt det sete afhænger af øjnene, der ser. Med denne accept kan han også modstå uroen omkring de mystiske fotografier. På billederne var det, han selv ønskede at se. Alligevel forbliver derhos beskueren en snert af uforløsthed. Mange spørgsmål dukker op, når man fordøjer filmen. Hvorfor ville kvinden egentlig så gerne have de negativer? Var der et mord, og ville hun i så fald fjerne beviser? Og hvorfor kom hun ikke tilbage, da hun – må vi gå ud fra – opdager, at hun har fået den forkerte film? Var liget overhovedet virkeligt? Filmen besvarer bevidst ikke disse spørgsmål, men lader uvisheden hænge i luften. Filmens pointe er jo netop at påpege tilværelsens kompleksitet og de deraf følgende besværligheder, man har med at definere, hvad der egentlig er virkeligt. Derfor fortsætter tennisspillet, og mens kameraet hviler på Thomas, hører vi lyden af en tennisbold, der rammes af ketscher. Lyden af en kunstnerisk udlægning af et virkeligt fænomen. Sådan lyder det, når en bold, der ikke findes, bliver ramt.

Sidste billede er Thomas på grønt græs. Fuglekvidder og vind. Og derpå jazzmusik og ingen Thomas. Kun græs.



Fig.13: Thomas samler den imaginære tennisbold op og kaster den tilbage til pantominespillerne. Det sete afhænger af øjnene, der ser. På den måde kan han færdes i en virkelighed, der aldrig giver entydige svar.

Faktaboks

Film:

Blow-up.

Region 2.

1.85:1 Widescreen. 106 minutter.

Ekstramateriale: Kommentarspor af Peter Brunette og to trailers.

Kan købes for £5.99 [her](#).

Litteratur:

Bordwell D. & Thompson K. 2004. *Film Art – An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Cameron I. & Wood, R. 1968. *Antonioni*. London: Studio Vista.

Langkjær, B. 1997. "Ny-ekspressivitet, de-spatialisering og musikalisering: Det moderne lydtrum" in: *Filmlyd & Filmmusik*. København: Museum Tusulanum.

Rifkin, N. 1982. *Antonioni's Visual Language*. Michigan: UMI Research Press.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

16:9, juni 2006, 4. årgang, nummer 17

7

De belgiske minimalister

Filmanmeldelse: *L'Enfant* (2005). Instruktion: Jean-Pierre Dardenne og Luc Dardenne

Af [SØREN RØRDAM BASTHOLM](#)

*I løbet af det sidste årti har de to belgiske brødre Jean-Pierre og Luc Dardenne etableret sig i den europæiske art-cinemas absolutte elite med deres små naturalistiske hverdagsdramaer. Med guldpalmerne i Cannes sidste år for deres seneste film, *Barnet*, indskrev de sig i det eksklusive selskab af dobbelte guldpalmevindere. Den kradse realisme og konsekvent superminimalistisk stil gør, at Dardenne-brødrene mildt sagt ikke har bred appel, men både tematisk og stilistisk løber der en rød tråd gennem deres værk, der automatisk leder tankerne i retning af det ofte misbrugte og efterhånden noget udvandede auteur-begreb. *Barnet*, der netop nu er biografaktuel i Danmark, lægger sig da også i naturlig forlængelse af deres hidtidige, sparsomme, men ubetinget fremragende produktion, men skiller sig dog også ud på enkelte punkter, og ikke kun af det gode.*

I filmens åbningsscene kommer den unge nybagte moder, Sonia, hjem til sin lejlighed med sin få dage gamle søn, Jimmy, men da det viser sig, at hendes kæreste – barnets far og filmens hovedperson – Bruno har fremlejet den til et andet kærestepar, må hun gå igen. Efter nogen søgen finder hun Bruno på gaden og præsenterer stolt deres nyfødte søn, som han dog på ingen måde udviser interesse for. På trods af Brunos eklatante mangel på engagement i forhold til Jimmy er der dog ikke tvivl om parrets forelskelse. De lever på randen af decideret social nød med Brunos tasketyverier og småhæleri som den væsentligste indtægtskilde, men det er et langt stykke af vejen selvvalgt eller selvforskyldt, om man vil, idet de ødsler pengene væk – især Bruno, der aldrig bekymrer sig om morgendagen. Bruno lever i et sorgløst her-og-nu uden ambitioner om at klatre op ad samfundets sociale rangstige. Som han stolt proklamerer: "Jeg skaffer altid penge. Der er ingen grund til at holde på dem" og "Arbejde er kun for narrøve."

I en spontan indskydelse vælger Bruno bag Sonias ryg at sælge deres barn for 5000 euro. For Bruno var barnet blot gode – og nemt tjente – penge, og som han siger i naiv alvor: "Vi kan bare få et andet". Men Sonia bryder fuldstændig sammen, da han fortæller hende det, og Bruno beslutter sig for at købe sønnen tilbage. Det lykkes ham, men ikke uden en regning på yderligere 5000 euro fra bagmændene. Et beløb som Bruno aldrig vil komme i nærheden af at kunne tilbagebetale med indtægterne fra sin småkriminalitet. Med denne gæld og Sonias brud med ham er der pludselig kommet en helt anderledes alvor og desperation ind i Brunos liv.



Jérémie Renier i den centrale rolle som den infantile Bruno, der sælger sit eget barn.

Skyld, tilgivelse og frelse – og en skønhedsfejl

At titlen *Barnet* (originaltitel: *L'enfant*) ikke bare refererer til Jimmy men også til Bruno kommer næppe som den store åbenbaring. Bruno besidder ikke mere ansvarsfølelse over for sig selv eller andre end et femårsbarn, og hans og Sonias gensidige drillerier, evindelige slåskampe på skrømt og pjankede kådhed, gør det hurtigt klart for tilskueren, at deres forhold er umodent grænsende til det infantile, og at ingen af dem nok var klar til at blive forældre. Sonia vokser imidlertid med ansvaret i modsætning til Bruno, der er særdeles uvillig til at engagere sig i barnet. Konflikten lurder mellem de to unge forældre og bryder ud i lys lue, da Bruno vælger at sælge deres søn.

I filmen tjener denne handling som en katalysator, der sender Bruno ud på en gevaldig deroute, og er således et centralt element i filmens plot, men det er også et noget problematisk element, idet det groft sagt ikke er en handling, filmen for alvor formår at præsentere som troværdig. Problemet ligger hverken i Jérémie Reniers præstation som Bruno – den er fremragende, som alle skuespilpræstationerne generelt er det i de to belgiers film – eller i en egentlig uoverensstemmelse mellem handlingen og Brunos karakter, men simpelthen i uoverensstemmelsen mellem handlingens ekstremitet og Brunos motiver til salget. Ekstrem armod, sult, narkomani, fødselspsykoser eller skizofreni kunne forklare en sådan handling, men Bruno er på ingen måde desperat, og selv om filmen antyder, at Bruno måske ræsonnerer, at barnet er bedre tjent med bedre (mere velhavende) forældre, så forklarer den i sidste ende Brunos handling med hans fundamentale mangel på ansvarsfølelse og hans verdensbillede, hvor alting har en pris, og er prisen god nok, så sælger man.

I filmens univers giver salget såmænd fin mening, men for tilskueren, der jo bringer sin egen virkeligheds referenceramme med sig ind i biografens mørke – ikke mindst når filmen dyrker så ekstrem en realisme som tilfældet er her – ja så forekommer handlingen – og for så vidt også Brunos overraskelse over Sonias reaktion – aldeles usandsynlig. I andre typer film kunne vi nemmere acceptere et sådant uplausibelt element i handlingen, når bare det bidrog til at drive handlingen fremad (hvad salget af Jimmy jo ubetinget gør), men i *Barnet* skurrer det mod filmens realisme.

Spørgsmålet er jo så, hvor stort et problem det er for filmen. I mine øjne er det en urenhed – en knast, der skæmmer en ellers meget helstøbt film, og umiddelbart synes jeg, det er svært at pege på tilsvarende svagheder i deres tidligere film, men det er trods alt i sidste ende en skønhedsfejl, som man lærer at leve med. I modsætning til Boyd van Hoeij, der i sin anmeldelse på Europeanfilms.net giver udtryk for den opfattelse, at Bruno er for depraveret en karakter, til at man interesserer sig for hans skæbne, mener jeg ikke, at Brunos salg af Jimmy forhindrer tilskuerens identifikation med Bruno. Hans handling er naturligvis moralsk forkastelig, men gør det Bruno til en afstumpet og usympatisk karakter? Det skulle man jo umiddelbart tro, men sådan forholder det sig ikke, for filmen er på ingen måde optaget af at dømme ham. Dette er i øvrigt ganske karakteristisk for brødrene Dardenne – de stiller sig ikke til dommere over deres karakterer. I tilfældet *Barnet* ville det heller ikke være videre interessant, for der jo ingen formildende moralsk tvetydighed omkring det at sælge et andet menneske. I stedet stiller filmen spørgsmålet: Er der tilgivelse og frelse at finde for en person som Bruno?

Spørgsmål om skyld, tilgivelse og frelse er også centrale i *Løftet* (1996) og *Sønner* (2002). Tilgangen og konklusionen varierer, men overordnet kan man sige, at for brødrene Dardenne er erkendelsen af skyld en betingelse for frelse. I *Barnet* bliver Brunos umodenhed den centrale forhindring for ham i forhold til at opnå den frelse, han har brug for. Bruno magter kort sagt ikke at forstå, at hans handlinger har konsekvenser endelige at tage ansvaret for dem.



Bruno venter på at få sønnen tilbage, men som tremmemotivet bag ham antyder, slipper han ikke så let.

Dardenne-stilen

Dardenne-brødrene har baggrund i dokumentargenren, og det skinner tydeligt igennem. Deres film opnår en usædvanlig grad af realisme og følelse af autenticitet gennem den upolerede, superminimalistiske stil, der kendetegner hele deres fiktionsproduktion. *Senses of Cinemas* Rhys Graham har beskrevet deres første guldpalmevinder *Rosetta* (1999) som en observerende dokumentarfilm om en fiktiv karakter, men egentlig kunne det lige så godt være sagt om deres andre spillefilm. Kameraet er håndholdt og registrerende. Der klippes ikke i den enkelte scene, og kameraet synes ikke at udøve nogen kontrol over filmens karakterer, men må tværtimod tilsyneladende indrette sig efter karaktererne og halser således ofte efter dem i et vandrende over-the-shoulder-shot. Det sidste gør sig især gældende i *Sønnen*, hvor kameraet i lange passager tydeligvis har svært ved at følge med. Dardenne-brødrene fravælger konsekvent ikke-diegetisk underlægningsmusik, og det gælder også under start- og slutteksterne. *Barnet* indeholder en smule diegetisk musik, men det er værd at bemærke, at den ikke bruges som stemningskabende virkemiddel.

I mine øjne er *Barnet* en anelse rundere og mere poleret end deres tidligere film og markerer dermed et skridt væk fra den ekstreme dokumentariske minimalisme, der præger *Sønnen*. Umiddelbart vurderet klippes der lidt mere end tidligere, for eksempel når Bruno går fra et rum til et andet. Tidligt i filmen er der sågar ansats til decideret kontinuitetsklipping over tre-fire indstillinger med blandt andet et nydeligt shot-reverse-shot af Sonia, da hun leder efter Bruno for at vise ham deres nyfødte søn. De meget lange indstillinger dominerer dog stadig – de fleste scener består af blot en enkelt indstilling, hvor fokusskift opnås med det meget bevægelige håndholdte kamera, og det er stadig sådan, at klip som udgangspunkt markerer spring i tid og sted.

Hvor det i de foregående film ret konsekvent er kameraet, der følger de rastløse personer, og hvor personerne har for travlt med alt muligt andet til at posere og agere for kameraet, synes der i *Barnet* at være en lille opblødning på dette punkt. Det vandrende over-the-shoulder-shot anvendes også i *Barnet*, men ikke så hyppigt og slet ikke i så ekstrem grad. Filmene rummer flere scener, hvor Bruno venter på nogen, og i disse scener dvæler kameraet på ham på en måde, der er ganske uhørt i tidligere Dardenne-film.

At bevæge sig lidt væk fra *Sønnens* nærmest rabiate askese forekommer mig at være et fornuftigt valg. Den kunne ikke overgås – højst gentages, og nok så væsentligt så gik stil og historie op i en højere enhed i *Sønnen*, der netop lever af det usagte. Heroverfor har *Barnets* historie brug for lidt mere stilistisk drive. Dette skal dog på ingen måde tolkes i retning af, at de to belgiere har solgt ud og er godt på vej mod et mere mainstreamet udtryk. Det er stadigvæk krads realisme, og stilen er stadig registrerende.

Det er nærliggende at sammenligne Dardenne-brødrenes film med de danske dogme-film. *Løftet* får premiere i 1996 og kommer dermed ca. samtidig med *Dogme 95*-manifestet, og askesen har de jo tilfælles. Imidlertid er der markant forskel på måden at anskue og anvende de mange fravalg. Hvor de danske dogme-instruktører først og fremmest opfattede dogme-reglerne som en afveksling – et frikvarter fra lissætning og tilføjelse af optiske filtre og ikke-diegetisk musik i redigeringen – og en udfordring, at kunne fortælle deres historier på trods af begrænsningerne, som – indrømmet – i visse af filmene bidrog positivt til filmens samlede udtryk, så er de belgiske brødres askese entydigt et aktiv i deres filmpraksis, hvilket vel også afspejles af det faktum, at de har holdt fast i askesen, mens de danske instruktører mistede interessen i takt med, at dogmekonceptets markedsføringsmæssige værdi faldt. Endelig kan man få den tanke, at hvis Lars von Trier selv havde taget sit manifest alvorligt, havde han ikke lavet *Idioterne* (dennes kvalitet ufortalt) men en Dardenne-film!

Det lyder måske knastørt med så uglamourøse karakterer og et så konsekvent fravalg af filmiske virkemidler, men intet kunne være mere forkert. Eksempelvis gør fraværet af underlægningsmusik, at stilheden kan overtage rollen som stemningskaber i mange scener, der



Mens alt stadig ånder idyl i den lille familie.



Både Deborah François som Sonia og Jérémie Renier yder store præstationer i filmen.

spændes til bristepunktet – og holdes der. I det hele taget formår Dardenne-brødrene med et minimum af traditionelle filmiske virkemidler at skabe en ufattelig nerve, intensitet og nærvær i alle deres scener. En stor del af æren bør nok tilfalde den faste kameramand, Alain Marcoen, der i sagens natur ikke får kreeret mange klassisk smukke billeder, men som alligevel på imponerende vis får holdt sammen på scenerne. Angiveligt tager Dardenne-brødrene gerne op til 40 takes af en scene, så der er selvfølgelig lidt at vælge imellem, men alligevel er det imponerende, når man tager arbejdsbetingelserne i betragtning.

Nogen, der til gengæld får fremragende arbejdsbetingelser, er skuespillerne. De får virkelig plads til at folde sig ud, og da de ikke skal tænke på kameraets placering endsiges agere over for det, får deres spil en usædvanlig ægthed. At deres ansigter er ret ukendte for os danskere er heller ikke en ulempe. Jérémie Renier spillede godt nok hovedrollen i *Løftet*, men han er blevet voksen siden da, og castingen af ham til rollen som Bruno virker som et naturligt valg. Til gengæld virker Olivier Gourmet, der har spillet med i alle Dardenne-filmene, lidt malplaceret i en nærmest cameo-agtig rolle som politimand. At sidde og viske "det er ham fra *Løftet/ Rosetta/ Sønnen*" til sidemanden fremmer jo ikke ligefrem ens følelse af realisme, men det var måske svært at sætte ham af holdet, efter at han vandt prisen som bedste skuespiller i Cannes for sin rolle i *Sønnen*?

En ubetinget styrke ved de to belgiers film er, at mens de kredser om spørgsmål om skyld, soning, tilgivelse og frelse, så undlader de at forsøge at give egentlige endegyldige svar. Det nærmeste, man kommer et svar, er det, man kunne kalde en signifikant gestus, men *Barnet*, såvel som *Løftet* og *Sønnen* i øvrigt, slutter umiddelbart efter, uden nogen form for udtoning – in medias res kunne man sige. Dermed efterlades tilskueren med flere spørgsmål end svar, når der uden varsel – og til enhver Dardenne-debutants store overraskelse – klippes direkte til sort og slutcredits med et larmende fravær af underlægningsmusik. Men det vil være forkert blot at opfatte dette greb som en gimmick, der lever højt på overraskelsesmomentet: at få tilskueren ud af filmen på denne måde, og inden tilskueren reelt er klar til at forlade filmens fortælling, er uhyre effektivt, når filmen er så stærk, som tilfældet er her.

Dommen

En gang imellem kommer der en film, der om ikke genopfinder filmsproget, så i hvert fald giver én en fornyet tro på filmmediet og dets uudtømmelige muligheder – en saltvandsindsprøjtning, der for en stund får én til at glemme virkelighedens Hollywood-remakes og sequels, gentagelserne i dansk film og alle de andre tendenser, der plager filmkunsten. Jean-Pierre og Luc Dardenne har ikke blot lavet én, men nu efterhånden en lille håndfuld film, der i hvert fald for undertegnede bliver sådanne skelsættende oplevelser. I al deres stilfærdighed rammer deres film tilskueren som en opløftende knytnæve, opløftende fordi de er så helstøbte, opløftende fordi deres emotionelle kraft overvælder tilskueren, netop fordi det ikke proppes ned i halsen på ham, og ikke mindst opløftende fordi det kort sagt er livsbekræftende for filmmediet, at så megen intensitet og nerve kan skabes i hver eneste scene med så få virkemidler.

På grund af den urenhed, som Brunos beslutning om at sælge sit eget barn er, står *Barnet* knapt så rent som Dardenne-brødrenes tidligere film. Det faktum, at filmen måske er deres hidtil svageste film, forhindrer den ikke i at være fremragende, og skal primært opfattes som en særdeles varm anbefaling af deres oeuvre i det hele taget.



Faktaboks

Ud over Dardenne-brødrene består den eksklusive klub af dobbelte guldpalmevindere af Shohei Imamura, Bille August og Emir Kustorica, der i øvrigt var formand for juryen i 2005, hvor de to belgiere altså vandt for *Barnet*.

Links

Rhys Graham: "When Bodies Collide: *Rosetta*" kan findes [her](#).

Boyd van Hoeijs anmeldelse af *Barnet* på Europeanfilms.net kan findes [her](#).



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, juni 2006, 4. årgang, nummer 17

8

Hitchcock igen, igen

Af [HENRIK HØJER](#)

Fra 'mælk' til 'smykker', fra 'hænder' til 'hunde og katte'. Ingen af de faste motiver fra Hitchcocks film er for små til en grundig analyse i Michael Walkers Hitchcock's Motifs, der sammen med John Orrs Hitchcock and 20th Century Cinema anmeldes herunder.

... in the history of western cinema Hitchcock himself became something of a matrix-figure. Indeed, the lean figure of Stewart as the tall, wheelchair-bound photographer is a mirror-image of his shortly, portly director seated in the directors chair, orchestrating the space and spectacle of his vision. The image is enduring: Hitchcock not only as the centre of his own cinema but of cinema as such. Through his work so much of the entire life of western cinema has been nurtured and dispersed.

Orr: 8

Kan der virkelig skrives flere bøger om Alfred Hitchcock? Kan der virkelig siges eller skrives mere interessant om den mand, der mere end nogen anden er blevet ikonet for det tyvende århundredes filmkunst; en mand der i den grad formåede at skabe bro mellem filmmediets traditionelt skarpt optrukne fronter: kunst og kommer. Han formåede desuden som få andre at iscenesætte sig selv som enestående ener og lod sig som bekendt hylde (efter indledende tøven) af de franske billedstormere fra den nye bølge, som lancerede ham som en af filmhistoriens store penneførere. Rohmer og Chabrol skrev om ham, Truffaut interviewede ham, og siden er bøgerne om den farverige englænder kommet ikke bare i en lind strøm, men i noget der ligner en ustopkelig flodbølge.

Men jo, der kan faktisk stadig skrives interessante bøger om manden. Det beviser de to bøger, der er genstand for boganmeldelsen i dette nummer af 16:9; John Orrs *Hitchcock and 20th Century Cinema* og Michael Walkers *Hitchcock's Motifs*. De to bøger er meget forskellige: Hvor Orr bruger Hitchcock som prisme til at sige noget om, hvor han kom fra og hvilke spor han har sat sig i eftertidens film, så er Walkers bog langt mere navlebeskuende. Hans bog handler om Hitchcock, og det lukkede kredsløb han skabte gennem sin brug af en række genkommende motiver og temaer i sine film.

Hitchcock, før og efter

Som det fremgår af citatet herover fra Orrs bog, betragtes Hitchcock i *Hitchcock and 20th Century Cinema* som en matrice, et prisme hvorigennem filmhistorien som sådan kan betragtes. Ideer og tanker fra tidligt i det tyvende århundrede samles og bearbejdes i Hitchcocks film for herefter igen at spredes og sætte sine aftryk i den sidste tredjedel af århundredets film; fra den nye bølge og frem. Denne metafor, dette billede af Hitchcock, der akkurat som James Stewart i *Rear Window* (1954) kaster sit blik på verden og i forlængelse heraf måler, fortolker og udlægger den, er grundlaget for dispositionen i Orrs bog (fig.3). Han bevæger sig udefra og ind, for til sidst igen at brede perspektivet ud. Helt konkret bevæger vi os fra den engelske filosof David Hume (1711-1776) over den tyske ekspressionisme til i bogens midterste kapitler at beskæftige os med mere værkinterne karakteristika ved Hitchcocks film

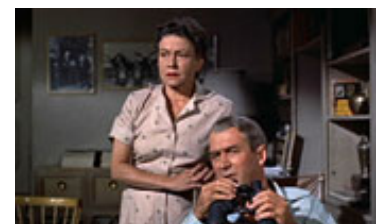
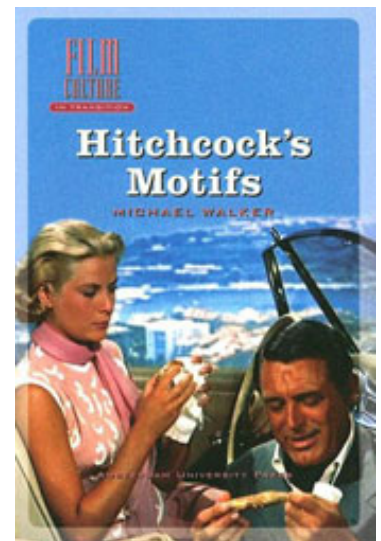
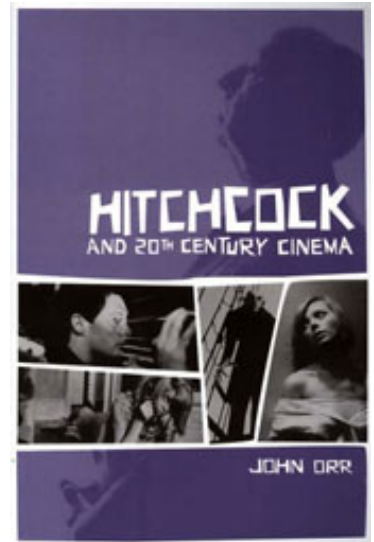


Fig.3: James Stewart i *Rear Window* (1954). Verden undersøges, måles og fortolkes.

(fig.4). Efter åbnes perspektivet som sagt igen med kapitler om Hitchcocks indflydelse på den nye bølge og senere på det fænomen, Orr og andre med ham har kaldt neo-noir.

David Hume var hovedskikkelsen i den engelske empirisme, og havde derfor overvejelser over den menneskelige sansning i centrum for sin tænkning. Scepticismen var denne tæknings tro følgesvend og Orr skriver ligefrem om Hume, at "*In his eyes all these entities (verden, selvet, Gud red.) were human fictions of the most creative sort, but still fictions beyond the complete evidence of the senses.*"(Orr:27) Netop denne scepticisme er ifølge Orr en indgroet del af det Hitchcock'ske verdenssyn, og han skriver videre: "*The success of his films, however, is bound up with the spectator's pleasureable act of perceiving their perceiving, of perceiving how perception works in imaginanry others, how it works in situations that are constructed fictions.*"Orr:27. Der går altså en direkte forbindelse fra Humes empiriske scepticisme til Hitchcocks optagethed af mennesket i sansernes vold, mennesket der må strække sine evner til sansning og fortolkning til det yderste.

Denne konklusionen beskriver fint styrken og svagheden ved Orrs bog: Han åbner for interessante nye forbindelser mellem Hitchcock og kunst og tænkning i øvrigt, men risikoen for overfortolkning ligger lige for. Ville man ikke kunne nå samme konklusion i beskrivelsen af en lang række andre instruktører? Er det ikke netop sansningens potentiale og faldgruber, der ofte er i centrum for arbejdet med filmmediet som sådan?

Når det er sagt, skal det nævnes, at Orr finder en række andre lighedspunkter mellem de to englændere, men kapitlet peger på et tilbagevendende skisma ved bogen: linedansen mellem lysten til at påpege nye indsigter og nye forbindelser og risikoen for at overfortolke. Orr formår i langt højere grad det første og i de efterfølgende kapitler, er de øjenåbnende indsigter mange og overfortolkningerne få. Men når han for eksempel i kapitlet om Hitchcocks indflydelse på den nye bølge, sammenligner Claude Chabrols *Le Boucher* (1970) med Hitchcocks *Shadow of a Doubt* (1943), har han en blind plet for og negligerer en række afgørende forskelle de to film imellem for at få sin pointe sikkert i havn: At påvirkningen fra Hitchcock var afgørende for instruktører som Truffaut, Chabrol og Rohmer og deres modernistiske opgør med den klassiske film.

Fra fortidens ekspressionisme til fremtidens

Men som sagt: De spændende indsigter dominerer. Det gælder kapitlet om Hitchcocks forbindelse til 1920'ernes tyske ekspressionisme og ikke mindst Fritz Lang, det gælder kapitlet om forholdet til samtidige engelske forfattere og ikke mindst kapitlet om Hitchcocks meget bevidste casting af sine skuespillere. Hitchcocks behandling af sine skuespillere er herostratisk berømt og har givet anledning til en række underholdende anekdoter, her giver emnet først og fremmest anledning til en række spændende læsninger af det intertekstuelle spil, der finder sted mellem de forskellige roller, skuespillerne får tildelt. Ifølge Orr transformeres billedet af bl.a. Cary Grant, Ingrid Bergmann, Grace Kelly og James Stewart løbende og i et af bogens bedste kapitler følger han bl.a. denne bevægelse, som den kommer til udtryk i filmene *Notorious* (1946) med Grant og Bergmann og *Rear Window* med Kelly og Stewart.

Et andet fremragende kapitel er kapitlet *Inside Out: Hitchcock, Film Noir and David Lynch*. Her påpeger Orr klart og kontant, hvorfor Hitchcock på trods af samtidigheden ikke kan betragtes som en film noir-instruktør på linje med Wilder, Dmytryk eller førnævnte Lang. Hos Hitchcock var de ekspressionistiske stiltræk altid bundet til det enkelte subjekt, til en enkelt bevidsthed, og fremstod aldrig som en overordnet kunstnerisk strategi. Også på det tematiske område var der forskelle: Hvor den klassiske film noir typisk opererede med en *femme fatale* er den fatale person hos Hitchcock oftest en mand (denne pointe udløser en fremragende læsning af *Vertigo* (1958)), og mens Hitchcocks figurer er tyngt af skyld og dårlig samvittighed er film noir i bund og grund "...a guiltless genre." (Orr:157). En pointe der nok giver mening, når man tænker på Walter Neff fra *Double Indemnity* men som vel problematiseres af en figur som Jeff Bailey (Robert Mitchum) fra Jacques Tourneurs *Out of the Past* fra 1947, samme år som Hitchcock lavede *The Paradine Case*.



Fig.4: John Orr forbinder i sin bog hovedskikkelsen i den engelske empirisme, David Hume, med Alfred Hitchcock.



Kapitlets stjernestund, og en af bogens, er dog sammenligningen med David Lynch. Herhjemme har Anne Jerslev tidligere været inde på lighederne mellem *Vertigo* og *Lost Highway* (1997), og Orr følger trop og giver en række fine eksempler, der underbygger påstanden om, at Hitchcock faktisk har mere tilfælles med de sidste tredive års neo-noir end med mere samtidige mørkemænd.

Hitchcock og Freud

Når man skriver om eller diskuterer Hitchcock, er det meget svært at komme uden om Sigmund Freud. Som det er blevet påpeget igen og igen, var Hitchcock påvirket af Freud, og som det fremgår af meget af Hitchcock-forskningen, er forbindelsen blevet dyrket intenst. Freud optræder da også i Orrs bog men overraskende og forfriskende sporadisk, og i et afsnit om *Psycho* (1960) er han ligefrem inde på det utilfredsstillende ved læsninger, der blot accepterer at tolke filmene *med hårene*. Det er f.eks. underligt utilfredsstillende, når Braad Thomsen i sin bog om Hitchcock labber psykologens afsluttende psykoanalyse af Norman Bates i sig. Braad Thomsen fanger under ingen omstændigheder de mange andre facetter, der i langt højere grad konstituerer det fascinerende og nyskabende ved Hitchcocks filmkunst. Har den afsluttende udlægning af Normans sind ikke noget vrængende, næsten sarkastisk over sig (fig.5)? Eller var det virkelig det hele?

I Michael Walkers *Hitchcock's Motifs* er Freud tilbage på banen og det i den grad. Her et eksempel:

There is nothing very interesting about most of the exits through a window in Hitchcocks films: Someone is usually escaping. The motif of someone entering through a window is very different, because almost all the examples are sexualised...Freud has mentioned that a house was often a dream symbol for a body, and that 'windows, doors and gates stood for openings in the body. (Freud; Symbolism in Dreams)'...The freudian significance of the window in Hitchcock is also illustrated by a very different example: in *The Birds* the sexualisation of the bird attacks is stressed through their attacks on windows. A Striking series of shots occurs when Melanie is in the phone booth. First, the booth is drenched from water from a thrashing phallic hose, then, the moment when Mitch starts to run towards Melanie a gull hits the glass.; she turns away and another hits the glass on the opposite side. The freudian overtones are unmistakable.

Walker: 158-162

Som det fremgår af citatet er Freud og psykoanalysen en endog meget vigtig referenceramme. Ind imellem til stor irritation fordi Hitchcock degraderes til illustratør, andre gange fordi det ikke altid synes nødvendigt med den freudianske overbygning. I citatet ovenfor nedskrives dommedagssceneriet fra *The Birds* til et maskulint overgreb på kvinden, men selvom disse facetter er tilstede i filmen, har den, som det fremgår af Orrs bog, andet og meget mere at byde på. Billedet af brandslangen, der som amokløbende fallos afreagerer på den lille bys torv, burde måske først og fremmest mane til smil og få bl.a. Walker til at overveje scenens satiriske potentiale og, som det var tilfældet med slutningen på *Psycho*, det vrængende islæt i Hitchcocks brug af Freud (fig.6).

Walker forsvarer sin brug af psykoanalysen med at melodramaet og psykoanalysen er uløseligt forbundet i kraft af genrens dyrkelse af følelsen og videre at "...theories of melodrama...[are] particularly relevant to an understanding of Hitchcocks film"(Walker:31), og lidt senere "...viewed as melodramatic elements in a narrative, motifs serve to crystallize issues and preoccupations."(ibid) Walker bevæger sig med altså, med hjælp fra Peter Wollen, fra melodramaet og derfra videre til brugen af motivet og psykoanalysen som værktøj til at åbne



That magic moment. Framegrabs fra henholdsvis Lynch's *Lost Highway* og Hitchcocks *Vertigo*.



Fig.5: Norman Bates i *Psycho* (1960). Griner han af psykologens afsluttende og meget pædagogiske forklaring på Bates' vanvittige handlinger.



Fig.6: Fuglene angriber, og i baggrunden kæmper mændene med den falliske brandslange. Hitchcock var bestemt ikke uden humor.

det Hitchcock'ske univers. Og Walkers bog er i den grad en bog om motiver; det være sig konkrete motiver som vinduet ovenfor, altså genstande, over motiver som genkommende karakterer (eks. politi, præster), miljø/ omgivelser (eks. transportmidler), handlinger (eks. ankomster) til begivenheder f.eks. fald. Walker arbejder også med motiver i mere abstrakt forstand. Han definerer selv disse abstrakte motiver som temaer, der diskuteres og analyseres i filmene. Det være sig voyeurisme eller som tidligere nævnt, skyld.

Macguffins, homoseksuelle undertoner og flere glas mælk

Som det fremgår af overskriften, spænder Walker utrolig vidt, når han skal behandle de genkommende motiver hos Hitchcock, og har man svært ved at kapere den freudianske slagside, skal man alligevel ikke lade sig afskrække. Der er rigtigt meget godt at hente i Walkers bog. Motiverne er listet alfabetisk og begynder med en gennemgang af Hitchcocks sengescener (Bedscenes) og afsluttes med overvejelser over tilstedeværelsen af vand og regn (Water and Rain) hos Hitchcock. Og her er virkelig basis for op til flere øjenåbnere. Personligt synes jeg afsnittene om Dogs and Cats og Milk var nogle af de sjoveste, mens der var aha-oplevelser at hente i bl.a. afsnittet om Portraits, Paintings and Painters.

Walkers bog fungerer desuden som en opsummering af den vigtigste Hitchcock-forskning. Han refererer og krydshenviser i et væk. Mange har før ham analyseret Hitchcocks brug af genstande med videre, men ingen har tidligere forsøgt at favne det hele, fra homoseksuelle undertoner til brugen af mælk. Om Hitchcocks brug af mælk citerer og rettesætter Walker f.eks. Michel Cieutat (fig.7).

Michel Cieutat writes of milk: "In the cinema milk is a symbol of faith in the future and therefore of optimism". (Cieutat:Le grand thème du cinema Américain, Tome 2:182) He notes however that the use of milk is given an apparently sinister twist in *Suspicion*, when Lina fears that the milk Johnnie brings to her bed is poisoned: "But everyone knows this is only an illusion. [Hitchcock]... could not really betray the mythology of milk, the staple drink of his adopted country"(Cieutat:184). I beg to differ. We know that Hitchcock fully intended the milk to be poisoned... He claims that he couldn't film this ending because Cary Grant couldn't play a murderer.
Walker: 29

Citatet er et udmærket eksempel på styrkerne ved Walkers bog: Hvert et blad vendes, eksemplerne er mange og gode og en række allerede vedtagne sandheder korrigeres, nuanceres og uddybes. Bogen er i sagens natur opremsende og det kan ikke anbefales at læse værket fra ende til anden. Men som opslagsbog er den uvurderlig.

Michael Walker og John Orr beviser med Hitchcocks Motifs og Hitchcock and 20th Century Cinema, at verden på ingen måde er færdig med Hitchcock.



Fig.7: Den famøse mælkescene fra *Suspicion* (1941). Mælk er et af mange genkommende motiver, som Michael Walker analyserer i sit fascinerende opslagsværk.

Faktaboks

John Orr: *Hitchcock and 20th Century Cinema*, Wallflower Press 2005, 207 sider

Michael Walker: *Hitchcocks Motifs*, Amsterdam University Press 2005, 490 sider

Anne Jerslev analyse af *Lost Highway*, der sammenlignes med *Vertigo* finder man i *Kritik* nr. 152 i artiklen "Hinsides grænserne". David Lynchs *Lost Highway*.

I [16:9 nr. 2](#) finder man Jakob Isak Nielsens artikel om Hitchcocks *The Rope* (1948): En scenes anatomi: Kridtmærker på gulvet.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ [16:9, juni 2006, 4. årgang, nummer 17](#)

Spielberg møder The Sims

Af [CLAUS TOFT-NIELSEN](#)

Lige siden vi første gang hørte om Lionheads længe ventede spil The Movies, er det blevet båret fremad på opstrakte sejrshænder. Skal man tro hypen, har vi endeligt at gøre med et spil, der kan tilfredsstille både den indre filminstruktør, den detaljefikserede filmbuff og den almindelige spiller. Kan det virkelig være sandt?

Simulation og management

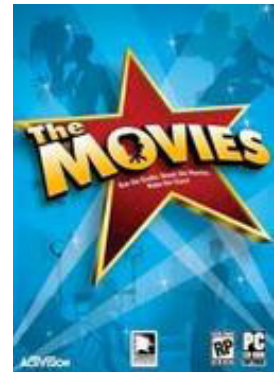
Antallet af simulationsspil og managementspil på markedet i dag er mildest talt forbløffende, men der er penge i skidtet. *The Sims*, verdens mest sælgende computerspil til dato, har så endegyldigt bevist, at simulationsspil appellerer bredt – og ikke mindst appellerer til kvinder. Vi mænd kan (efter sigende) bedre forholde os til managementspil, også kaldet *tycoon games*, hvori det gælder om at drive et stadigt voksende imperium, bygget op om salgbare goder som kaffe, rutschebaner, toge eller burgerbarer. Eller film. For det er netop film, og alt hvad der nu engang følger med denne industri, der skal sælges i *The Movies*.

Ved første øjekast er *The Movies* et klassisk *tycoon game*, hvor man skal opbygge sit eget filmimperium ved at hyre personale, opføre bygninger, anskaffe stjerneinstruktører og stjerneskuespillere til ens (forhåbentligt) kommende blockbustersucceser. Filmstudioet skal udvides, nye bygninger og sets opføres og nye filmteknikker udvikles. Hollywood er kendt for sine berømtheder, men her er jævne folk lige så vigtige; byggearbejdere, viceværter, vvs-arbejdere, manuskriptforfattere og lydfolk er ryggraden i dit studie. Og alle ens ansatte gør, hvad de får besked på, mens man langsomt udvider sit filmimperium. Det vil sige næsten alle. For der er een faggruppe, man hurtigt bliver ret træt af – og det er skuespillerne. De minder mest af alt *Sims*-figurerer, stjerneskuespillerne i *The Movies*, med den forskel at skuespillerne er meget mere krævende, jaloux og egoistiske. De elsker nogle af deres kolleger, men afskyr inderligt andre og lader bestemt ikke en i tvivl om deres humør. Det er her, den kvindelige egenskab af micromanagement kommer ind i spillet, for stjernerne skal holdes tilfredse for enhver pris – de skal passes og plejes og roses. For ellers laver de dårlige film – eller værre endnu, går over til konkurrenten. Kan man balancere de to dele, managementdelen og simulationsdelen, har man fundet sit spil og er godt på vej til at blive Hollywoods førende filmmogul.

Fra den spæde start til blockbusters

Spillet sætter dig i gang på en tom stykke jord i Hollywood anno 1920. Det eneste, man har, er en pæn sum penge, håbefulde ansatte og en spirende ambition om at lave bare nogenlunde film. Man starter med at bygge forskellige bygninger, som kan tiltrække en række talenter til sit studie. I Stage School hyrer du en instruktør, en hovedrolleskuespiller og en række statister. Herefter vælger man mellem de færdige manuskripter, der indleveres ved studiet, sætter holdet i gang med at øve og så skal filmen endeligt optages.

Dog er ens første film ikke mere end små to-minutters attraktionsstykker i sort/hvid, akkompagneret af klavermusik, bestående af een skuespiller, een scene og eet kamera. Narrativ udvikling er der ikke meget af i disse første forsøg. Men det er lærerigt og ikke mindst



sjovt. Sætter man heldet i gang med at optage, filmer de 'bare' manuskriptet, som foreligger. Men er man mere perfektionistisk anlagt, har man, som direktør for filmstudiet, det meget vigtige sidste ord. Man kan i optagefasen antage rollen som instruktør og hele tiden foretage små ændringer i form af baggrundsskift i scenerne, lyssætning, kameravinkler eller ændre skuespillernes humør. Dette sker i form af en lille skydebjælke, hvor fx graden af forskrækkelse i skuespillerens udtryk kan ændres, som man lyster. Et yderst simpelt tiltag fra spiludviklernes side, men hvor er det dog tilfredsstillende at få netop det resultat ud af en scene, man lige præcis gerne vil have.



Når filmen er optaget, kan man screene den for et testpublikum og høre, hvad de syntes. Er man ikke tilfreds, ændrer man på det, man vil og gentager ovenstående faser – ellers ryger filmen til premiere. På dette tidspunkt vil filmen blive bedømt af en bred vifte af anmeldere, som vil vurdere filmen på baggrund af, hvor godt dine stjerneskuspillere har gjort det, hvor stor deres *starquality* er, om man har ramt rigtigt med genren og en række andre faktorer. Eksempelvis gør man klogt i, når man når op i midten af 1950'erne, at have mindst eet science fiction set og en række skuespillere i overdrevne alienkostumer på lønningslisten.



Jo bedre anmeldelser man får, des flere penge indtjener den også. Og jo bedre film, man laver, des mere er man *the talk of the town*, tiltrækker større stjerner og, måske, ligger øverst i Hollywoods interne *studio rating*.

Efterhånden som ens studie vokser sig større, får man mulighed for at bygge et *post production office* og en PR-afdeling, så man kan finpudse og ikke mindst skabe lidt *hype* omkring ens kommende film. For selvom det er en middelmådig film, man har bedrevet, kan man jo godt bilde både anmeldere og biografgængere noget andet ind. Udviklingen tillader også, at man bygger flere og større *sets*, får tilgang til flere kameraer, flere *special effects* - og man vil blive overrasket over, hvordan nye *sets* og et par smarte *special effects* kan forvandle en rigtig møgfilm til en blockbuster. Hmmm, måske ikke så overrasket.



Spillets forskellige modi

Jeg nævnte tidligere, at hvis man formår at balancere managementdelen og simulationsdelen, så har man mulighed for at ryge til tops på Hollywoods interne *studio rating* liste. Men den bedste spiloplevelse lå for mig i helt at glemme dette konkurrenceelement. Det er bestemt sjovt at vinde en af de *awards* ceremonier, der med jævne mellemrum dukker op (vinder af bedste film – sådan!), men spiller man for at vinde, dvs. ligge øverst på listen, opdager man hurtigt, at spillet drukner i den førømtalte *micromanagement*: Nye sets skal til, nye teknologier skal udvikles før de konkurrerende studier og, slangerne i paradiset, nye stjerner skal erhverves og ikke mindst plejes. Giver man en stjerne en større garderobe, en lønforhøjeelse eller lader hende rekreere i baren oftere end de øvrige, ja så bliver alle andre misundelige. De skal alle forkæles på lige vilkår – dvs. underholdes. Byg en basketballbane og lad dem hygge sig lidt der, send dem på restaurant eller lad dem koble af i den nærmeste bar. Men pas på, de ikke hygger sig alt for meget, for ellers ender man med at skulle sende dem på rehabilitering for deres voksende alkoholproblem. Og det sker på din regning. Stjernerne skal holdes i form, deres udseende skal være i top for at fastholde deres *star quality*. Er ens kvindelige stjerneskuspiller ved at være lidt udbrændt, kan man give hende en *makeover*; nyt tøj, et *nose job* og to nye silikoneimplantater og pludselig indspiller hendes film mange flere penge. Enkelte dele er morsomme, men helhedsbilledet er uændret: For mange stjerner dræner simpelthen morskaben fra spillet.



I stedet kan det anbefales at spille den såkaldte *sandbox mode*, hvor konkurrenceelementet er nedtonet, og hvor de forskellige filmteknologiske udviklinger er tilgængelige med det samme. Det giver tid til at kunne finpudse alle aspekter af ens filmproduktion, fra manuskriptfasen til *post production* uden først at skulle bruge tid og penge på at udvikle nye teknologier. Men er man en rigtig filmnørd, som drømmer om at lave film, så tilbyder *The Movies* en fantastisk værktøj, der giver en næsten ubegrænset råderet over filmene. Det er her spillet tilbyder et skift fra et være studio boss til at blive både manuskriptforfatter, instruktør og filmklipper.



Genistregen

Der hvor *The Movies* viser sig nyskabende som computerspil er gennem et par små *in-game* værktøjer, der giver en mulighed for at skabe små mesterværker. For det første tilbyder spillet en simpel og lettilgængeligt digitalt videoredigeringsprogram, der mest af alt minder om en skrabet udgave af FinalCut eller Premiere: Man har således muligheden for at ændre på de film man – i spillet – har optaget, gennem en række lyd-, billede og effektspor. Savner filmen stemning kan man vælge at lægge sit favoritscore ind som underlægningsmusik, tilføje effektløyd eller endda selv indtale hovedrolleindehaverens dialog i filmen. Er en scene for lang, kan man dele den op i to, indføje en anden scene i midten og så har man lavet pludselig højnet den dramatiske effekt betydeligt gennem krydsklipning. Tilføj så et par fades eller overblændinger og lidt dramatisk musik og effekten er total. Man kan efterredigere ens film præcis, som man har lyst til og, hvis man gider, ligger der rigtig mange spiltimer gemt her. Men man finder også hurtigt ud af, at selvom man bruger timer på at redigere sin film og finpudser den, så fortælleøkonomien er nær ved total, ja så betyder det ikke det helt store for det samlede beløb, filmen efterfølgende indspiller. Filmen vurderes efterfølgende i spillet efter en færdig algoritme, der ikke tilgodeser en stram fortælleøkonomi og en afdæmpet æstetik nær så meget som en spektakulær eksplosion eller et scenskift. Men sådan er Hollywood jo.

Efterhånden som ens kreative ambitioner vokser (og det gør de), er det selvsagt ikke nok blot at realisere de færdige manuskripter, der til stadighed leveres ved ens studie. Også her kan man udbrede sin kreative kontrol ved 'skrive' sine egne manuskripter. Det sker ved, at man først vælger en genre. Da spillet af gode grunde ikke kan omfatte alle genrer, er der fem at vælge mellem: action, comedy, sci-fi, romance og horror. Helt basalt starter man med en tidslinie og en spændingskurve: Vælger man actiongenren følger opbygningen denne dramaturgi: Intro, skirmish (konfrontation), investigate, fight, prepare, battle og resolution. Hvilken stort set er den samme som for de øvrige fire genrer, med små modifikationer. Man gør altså klogt i at overholde de genremæssige guidelines, spillet selv foreslår. Avantgardistiske tiltag belønnes bestemt ikke, når filmen skal vurderes efterfølgende af spilles *in-game* kritikere.

Men kan man leve med en traditionel dramaturgi, så har man her en veritabel legeplads for filminteresserede. Interfacet er let at navigere i: man skaber sit 'manuskript' ved at sammensætte enkelte scener i et utal af underkategorier, så placerer man *props*, sætter scener og skuespillere sammen til større og større dele. Man forbløffes over, hvor mange 'situations'-scener der faktisk er at vælge mellem, så mulighederne for at skabe sin helt egen film er stort set uendelige. Af samme grund er tidshorizonten for spillet enorm: Det er ikke et spil der, når det er spillet igennem en gang, mister sin attraktionsværdi, for man får hele tiden lyst til at lave flere og bedre film eller finpudse sine eksisterende små mesterværker. Og mener man at man har begået et mesterværk kan man uploade det på spilproducentens hjemmeside (<http://movies.lionhead.com>) og få feedback fra andre håbefulde instruktører.

Så gro en hestehale, smid et par Gucci-solbriller på og slip din indre instruktør løs – der er film som skal laves.



Faktaboks

The Movies, Activision, Lionhead Studios. Platform: PC
Antal spillere: 1

Producentens hjemmeside: <http://www.themoviesgame.com>



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, juni 2006, 4. årgang, nummer 17

10

16:9 in English: The Artist and the Killer: Fritz Lang's Cinema of the Hand

Af [JOE MCELHANEY](#)

Erotic touch, expressive device, violent gesture, inscription, creation and destruction - the signatures of an artist and of a killer: the applications and implications of the hand in the cinema of Fritz Lang are manifold. The following essay interrogates Lang's cinema of the hand.

In a sequence near the end of Fritz Lang's aborted 1919 serial *Spiders*, amateur sleuth Kai Hoog visits a character named John Terry who may, unbeknownst to Terry himself, be in possession of a secret document locating a Buddha stone which the criminal organization the Spiders is after. What Terry knowingly possesses are some objects which had belonged to the descendants of a pirate captain, including a portrait of the captain and a box containing a sea log. Hoog's methods of deduction in this sequence are initially visual as he looks at the portrait and peruses the contents of the logbook. But Hoog's initial reliance upon the visual here is finally inadequate, leading to the necessity for touch. Hoog's hand runs along the surface of the painting, feeling for the confirmation of his deduction - a map leading to the treasure (fig.1). Outside of the door, however, Terry's eavesdropping butler can be heard. This butler is, in fact, Four Finger John, a member of the Spiders gang, his face in disguise. But Hoog "unmasks" Four Finger John, not by pulling off his rubber mask (that comes just a bit later) but by first grabbing hold of the villain's hand, revealing the missing finger (fig.2). Perception in this sequence not only shifts between the visual, the aural (in this "silent" film), and the tactile but culminates and becomes embodied in a character whose identity is strongly bound up with his hand.

This somewhat primitive early example from Lang's body of work is nevertheless useful for laying a foundation for much of what will follow here. Throughout Lang's cinema, we find characters whose professions or sensibilities cause them to be surrounded, if not engulfed, by images: photographs, films, maps, architectural blueprints, paintings. And yet, as so many Lang commentators have noted, these films articulate a fundamental skepticism towards the visual in which the image often either signifies too much or too little. As a consequence of this over-determined investment in the visual, the other senses are often called upon to correct, modify, or extend perception. Of these other senses, touch assumes a privileged role.

Lang's films are filled with some of the most indelible images of tactile perception that the cinema has given us, their protagonists constantly reaching out to touch all manner of phenomena and in which the hand acquires enormous signifying weight. However, the hand is never privileged over the eye in Lang. The hand creates and perceives but it also erases and destroys as it enters into a world in which perception is inherently multi-faceted and often resistant to fixed meanings. Tom Gunning has already offered a thoroughly detailed analysis of Lang in relation to modernist discourses on writing, inscription and the perpetual threat of the erasure of the author. I have no desire here to dispute this powerful reading. Instead, I would like to draw attention to those moments in Lang in which we not only see a strong attempt to



Fig.1: *The Spiders* (1919).



Fig.2: *The Spiders* (1919).

resist this threat of erasure through an investment in the act of tactile perception but also a desire to *touch* the film itself.

Desperate Gestures and Violent Inscriptions

Henry Fonda complained of how distracting it was to act for Lang because Lang would stand very close to the camera and make excited gestures while the camera was rolling. As Fonda put it, Lang wanted to “actually manipulate you with his hands.” (McGilligan, 244) Obviously Lang was unable to completely forego a standard technique from the silent period in which directors talked and gestured to their actors while filming. Even during the sound period, he continues to pantomime from behind the camera, these gestures attempting to shape the sequence into existence as though the act of filming had an overt tactile dimension and in which the actor becomes a cross between a puppet (the “master puppeteer” is Fonda’s term for Lang) and a piece of clay, something to be molded by the vision of the filmmaker. Throughout Lang, one so often has a heightened awareness that every gesture of the actor is controlled and choreographed, that nothing (and certainly not the body of an actor) escapes a relationship to the film’s overarching conception and network of meanings.

Such an approach requires that Lang’s actors gesture in the most iconographic terms. This is epitomized by Rudolf Klein-Rogge as Rotwang in *Metropolis* (1927), whose broad, sweeping gestures and wide-eyed facial expressions nevertheless always seem to be communicating something which resists full articulation. Klein-Rogge’s Rotwang is an extreme example but there is a continued use throughout Lang’s career of his actors employing non-naturalistic devices like the clenched fist, the claw-like gesture, the gnarled hand to connote extreme emotional states. The need to express something deeply, to gesture in an emphatic manner and to frequently leave a mark behind as a result of this is central to Lang’s cinema. But this expression is the mark of the artist *and* of the killer - at once creating and destroying - which usually involves a form of self-destruction, as in Rotwang’s missing hand, severed through the process of creation, its mechanical replacement brandished by him as the emblem of his romantic agony (fig.3).

Lang was the product of a moment within European history in which ideas about the hand and tactile perception were central to a number of discourses. Jugendstil and Expressionist conceptions of the body are pronounced throughout Lang’s work in Germany and America and may be seen as early as a youthful self-portrait done in the style of fellow Viennese native Egon Schiele, Lang’s only “true idol.” (McGilligan, 25) Typical of Schiele’s style, the hands are very prominent and, like Four Finger John, contain only four fingers. One of the hands is reaching towards his neck, suggesting self-strangulation, while the other forms a claw-like gesture as it reaches out to this other hand. In either case, they appear to exist apart from Lang’s body and from his own conscious control. The hand that lives a life separate from the body, a recurring motif in tales of the gothic and undergoing a revival during the Weimar period, manifests itself in many of Lang’s protagonists who possess hands which seem to do these protagonists’ unconscious bidding. I am thinking here not only of the obvious example of the serial killer Beckert in *M* (1931) but also Stephen Byrne in *House by the River* (1950) and Carl Buckley in *Human Desire* (1954), all of whom strangle in ways which suggest that the act is beyond their control even while it simultaneously enacts their unconscious desires.



Fig.3: *Metropolis* (1927).

While avant-garde cinema has given us filmmakers (most notably Stan Brakhage) who literally take their films in hand and scratch, draw and paint directly on to celluloid, commercial narrative cinema has offered more fleeting, less literal attempts. The most notable of these is the famous image of the Grim Reaper in *Metropolis* who moves towards the camera and with the sweeping gesture of his scythe appears to scratch the surface of the film, leaving an animated white trace across the frames. The desire to touch something which resists firm physical grasp may explain the recurrence of images and objects in Lang which are marked with inscriptions and emblems. In Lang, it is not enough to possess an object - one must also brand it with one's own name or identity as though wanting to claim it in perpetuity as one's own, like a work of art that is signed (fig.4).

An erotics of touch is not entirely absent from Lang but it tends to be framed within a larger system of violent inscription and desperate grasping. In the false seduction scene from *Human Desire*, Vicki, under pressure from her husband Carl who has just murdered Vicki's former boss, seduces Jeff, thereby implicating him as a witness in their false innocence. In Jean Renoir's 1938 version of this same source material, Emile Zola's *La Bête Humaine*, the two characters have a brief conversation on the train during which Lantier (Jeff's French counterpart) has something caught in his eye which he dabs with a handkerchief. In Lang's version, Vicki *pretends* to have something in her eye so that Jeff must move very close to her, literally touching her eye with a handkerchief. She rests her hand against his while he attempts to remove the non-existent speck as the lines of dialogue almost entirely refer to the act of seeing or touching, culminating in Vicki's line, "Thanks for the surgery." In Lang, murder is frequently the scene of violent struggle, taking place through prolonged and anguished strangulations or through stabbings with small, blunt objects requiring that the action be awkward and frustrated.

This sense of gestural frustration likewise affects the basic manner in which not only criminal acts are represented but also their attempted detection. The incessant search for evidence in Lang points to the world of detective fiction so central to his cinema. But this is also a search in which the indexical signs are unusually difficult to isolate and in which visual evidence is unreliable. Consequently, the degree of frustration is so strong that the perceiving subjects must not only touch the environment but they do so in such a way that they seem to revert to pre-civilized behavior. These searches often reduce both those who are being tracked down and those who are doing the detective work to animal-like states. If Lang's protagonists are frequently artists, they are just as frequently (and sometimes simultaneously) hunters, stalkers, as in the emblematic moment from *M* in which the letter M is drawn in chalk on the palm of one of the men stalking Beckert, the man imprinting this mark on Beckert's back (fig.5). In their desperate searches, characters in Lang often find themselves flat on the ground, their hands reaching out to grasp an elusive object, as when Vicki in *Human Desire* attempts to retrieve an incriminating letter hidden by her husband in the heating vent of their home, a letter hidden so deeply that she cannot see it but can only feel for it as she lies face down on the floor.

Such a concern with the hand's relationship to the primitive was crucial to a number of Freudian and post-Freudian psychoanalytic discourses emerging when Lang's own formation as a filmmaker was taking place. Otto Rank, for example, argues that all language formation, far from being opposed to gesture and the hand, is in fact derived from it and that the standard opposition between the artist who works with his hands within the realm of the plastic arts and the artist who works with the written or spoken word may no longer be tenable (Otto Rank, 249)*. The fascination with these kinds of desperate, stalking gestures in Lang may be seen, then, as not simply a desire on the part of a character to find an elusive object but also as a symptom of the deepest, most primal need to express. Chris Cross's identity as an artist in *Scarlet Street* (1945) is cruelly stolen from him by Kitty, who signs Chris's paintings with her own name for money. Chris masochistically accepts and enjoys this relationship (going so far as to paint Katherine's

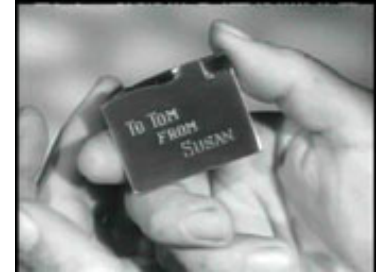


Fig.4: *Beyond a Reasonable Doubt* (1956).



Fig.5: *M* (1931).

* In terms of more recent work, I am also reminded here of Carlo Ginzburg's hypothesis that the hunter may in fact have been the first to tell a story because he was able to tell a story because he was able to metonymically read and decipher the nearly imperceptible tracks left by his prey. See Ginzburg, *Clues, Myths, and the Historical Method*, trans. John and Anne C. Tedeschi, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 103.

ironically entitled "Self-Portrait") even though the final signature, the last hand taken to his own work, is someone else's. The hands with which he paints are, in a sense, never completely his. His murdering of her with an ice pick is not only a displaced rape but also a way of marking her body with the stabbings, of *signing* the body of this woman who has elsewhere put her own mark on his paintings.

Faces and Inserts

Of equal relevance to Lang's conception of the hand would be his emergence on the international film scene in the immediate aftermath of World War I during a period when the close-up was becoming a defining feature of the style of the filmmaker. The close-up is not only a way of bringing the subject close to the camera, it is also an assertion of authorship and control over the images. The critical and theoretical literature on the close-up has focused much more strongly on the face than the hand. Although capable of being deeply expressive, the hand in cinema most often compliments and extends the emotions already being conveyed through facial expression and body language. A very well-known example of this approach (and a film which Lang most certainly saw) is D.W. Griffith's *Intolerance* (1916): the cutting between close-ups of Mae Marsh's face and hands during the sequence of her husband on trial.

In Lang, and again typical of the gothic tradition, it is more proper to speak of a basic tension between the hand and the face, even at times a battle between the two for expressive power. The face is infinitely malleable, available to be disguised, to assume or to have enforced upon it the role of a mask. We often find in Lang a recurrence of shots in which a character sits in a chair, the face inexpressive, while the hands will flex and un-flex, connoting not simply thought but the presence of an ambiguous life which the face causes us to doubt: Moreover, the face can, through the eyes, see and perceive, register thought and emotion, but it cannot touch and remains more physically limited than the hand. There is an extraordinary sequence in *M* in which we see Beckert's face for the first time. He stands before a mirror while the voice of a graphologist on the soundtrack analyzes Beckert's personality through his handwriting as we also see, in one of the most widely recognizable images from Lang, a huge blow-up of a thumbprint (fig.6). But in *M*, this magnified thumbprint simply becomes one of many clues marked by its limited capacity for signifying, especially ironic in this case because *too many* hands have touched the cards, nullifying the ability to read the print itself. Beckert not only makes faces which seem to simultaneously confirm and parody the analysis being offered of what his hand has produced; he also needs his fingers to mold his face into an Expressionist form of distortion and grotesquerie (fig.7), as though performing a savage reversal of the moment in Griffith's *Broken Blossoms* (1919) when Lillian Gish forces her face into a smile by inserting her fingers into the corner of her mouth.

Discussions of the hand in Lang's work will often irresistibly return to Lang's anecdotal claim that he sometimes used his own hands in place of the hands of certain actors for insert shots. These hands of Lang's are a physical trace left within the body of the finished film, the sign of the author's hidden or veiled power, evoking Nietzsche's description of the original images of the gods which both intimate their presence but conceal them from full view. However, Lang's authorial presence remains elusive and phantom-like, an acknowledgment that the artist's hand will never firmly and unambiguously make itself known, a sign of loss as much as power. He is everywhere and nowhere, haunting the margins of this world he has struggled to create. Such a gesture may be seen as not only an acknowledgment of the difficulties filmmakers face in ever being able to firmly assert their imprinting hand but also that the filmmaker's desire to touch the work will remain perpetually frustrated. In 1912 and 1913 Freud published a series of articles which would eventually form *Totem and Taboo* in which Freud writes that the infant's strong desire to touch meets with prohibition and this desire, repressed but not abolished, often leads to an ambivalent fixation upon a single object (Freud, 37-38). One may argue that the cinema has, on a large cultural scale, allowed for a significant playing out of a type of ambivalent physical fixation due to its haptical properties, at once more and less intense than in any other art form which precedes it and that this fixation is one in which filmmakers are frequently caught. "Contact, but at a distance" is Jacques Aumont's phrase for this and it is made in



Fig.6: *M* (1931).



Fig.7: *M* (1931).

reference to Jean-Luc Godard's claim that if he were forced to choose, he would, as a filmmaker, rather lose his eyes than his hands (Aumont, 209).

One important exception in a filmmaker's ability to literally touch the image is in the editing room. There is a posed publicity shot of Lang editing *Hangmen Also Die* (1943), his monocle in place, holding up the footage in both hands while peering at it intently, as though the senses of sight and touch are equally required for the task. We may also recall here Earl, the motion picture projectionist of *Clash by Night* (1952), who is described by his friend Jerry as someone who "handles" the movie stars all day. Our first viewing of Earl takes place in his projection booth as he rewinds the reels to the film he is projecting while speaking of his desire to cut up the face of the film's leading lady with a knife.

Even more than the close-up it is the insert shot that is most strongly identified with Lang. By definition, an insert shot is a forceful, less fluid and continuous way of cutting closely into something, most often drawing attention to objects or a portion of the body other than the face, typically hands and feet. While a contemporary of Lang's such as Eisenstein will, in films such as *Strike* or *Battleship Potemkin* (both 1925), make use of a number of close shots of objects being held by various individuals, it is the object which will almost invariably be the center of attention and not the hand since these objects are so often being called into metaphoric and political action, assuming a dynamic role in relation to movement and montage. In Lang, however, the framing and positioning of the hand within an insert shot tends to draw an equally strong attention to both the object and the hand which is doing the holding. For Lang, to hold an object is also to place it against the palm or to wrap one's fingers around it in order to perceive and this will often give itself over to action reluctantly. Touch as a mode of perception and experience in and of itself dominates Lang's cinema and structures these films as much as the moment when perception gives way to concrete action.

Lang's idiosyncratic use of montage, alternately observing and shattering the principles of the continuity system, creates not only a highly unstable sense of space but also problematizes the act of looking itself: a world in which point-of-view shots often turn out to be shots which cannot be confidently ascribed to any character's point-of-view and a world in which eyeline matches will frequently refuse to fully match. Thomas Elsaesser has described how Lang's editing choices evoke "an incision almost of a surgical operation," and of the impression of violence that emerges from this (Elsaesser, 163)*. We find this approach to editing even as late as *The Tiger of Eschnapur* (1959). When Chandra presents his dead wife's ring to Harald Berger (fig.8) this action is interrupted by an insert shot which has a strongly presentational look to it (fig.9). The insert shot here ostensibly acts as a bridge for cutting across the axis of action. But the process is anything but fluid and both the insert shot and the cut which takes us across the axis are fragmented. Quite often, the characters in Lang (like the spectator) must grapple blindly through these spaces, a process which may also explain the recurrence of protagonists who both literally and metaphorically grasp at the world surrounding them. Even in this relatively simple moment from *The Tiger of Eschnapur*, Chandra seems to grab hold of Berger, almost as though he is holding on to him to help the two of them get across the axis (fig.10). Lang's editing here disrupts the sense of touch and unsettles the process of passing the ring from one hand to another, a gesture of brotherhood nevertheless marked by implicit violence.

Conclusion

The Biblical citations that run throughout *Metropolis* suggest one final direction within which one may discuss Lang's conception of the hand. In the Bible, the hand is the most frequently cited part of the body, the sign of creation, benediction (in which Christ is able to restore sight through touch), and destruction, and Lang was raised as a Roman Catholic whose influence he claimed never to have completely deserted him. Elaine Scarry has noted that, in the New Testament, belief arises not from the body being directly wounded (as in the Old Testament) but by the wound itself becoming an object of touch.

* See also Michael Fried's analysis of surgery as a metaphor for the inscription of the artist (in relation to Thomas Eakins's *The Gross Clinic*) in *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1987.

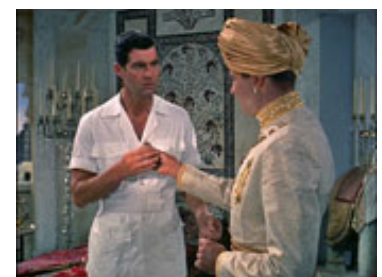


Fig.8: *The Tiger of Eschnapur* (1959).



Fig.9: *The Tiger of Eschnapur* (1959).

(Scarry, 215) However, the mad jumble of citations and iconography from the Old and New Testament in *Metropolis* point to a dual need in Lang: for a skeptical form of belief (and one of a largely secular nature) to be enacted through an often aggressive form of touch even while the films continue to articulate another form of belief through the recurrence of wounded, burned, and scarred bodies.

Trafficking in these kinds of images points to a connection with another filmmaker steeped in Roman Catholicism, ten years younger than Lang, and an admirer of his work, Luis Buñuel. The Surrealist fascination with psychoanalysis and with naturalist images of the body also dovetails with some of Lang's own concerns*. The hands of *Un Chien Andalou* (1928) are among the most memorable of film history: the severed hand in the street being poked at with a stick or the close-up of ants crawling out of a hole at the center of the hand of the male protagonist. Images which are disturbing and seemingly irrational but which also connect the hand-as-fetish idea back to the earth, to the site of origins, a film in which the hand has no use value. The notorious opening images of Buñuel sharpening a razor, followed by a shot of a razor slicing the eyeball of a woman, still make spectators scream, not only because they are shocking on a purely representational level but because spectators can imagine the physical sensation of this happening to them, as though the act itself cannot be contained within the dimensions of the screen. That this slicing is being implicitly done by the auteur only magnifies the sense of violation. Even if Lang's editing methods have inspired surgical metaphors, he never goes quite this far. The eye doesn't get sliced with a razor in Lang but it may get literally attacked by the hand, as in the agonizing fight scene in *Cloak and Dagger* (1946). In this sequence, an American scientist and an Italian fascist engage in a violent struggle in which the fascist places his hands over the scientist's face, his fingers attempting to gouge out the eyes of the scientist (fig.11) until the struggle switches to the hands battling one another, evoking the hands in conflict from Lang's early self-portrait. (fig.12).

I cannot help but regard this moment from what is traditionally thought to be a minor film as fundamental for understanding Lang's particular relationship to a cinema of the hand. The eyes of the scientist, while assaulted and bloodied, remain intact, while the hand of the fascist unsuccessfully attempts to negate the scientist's eyes before the American fights back by turning his attention to the hand, another form of violence which compromises but does not defeat the hand's tactile properties. In the midst of all this Lang stands behind the camera. Gazing intently at the action while perhaps gesturing with equal intensity, he remains committed to the possibility of a dialectic between vision (however unreliable) and touch (however violent). Clearly, it is not enough for an image to represent something for Lang. That image must also show the signs of its own struggle to give birth to itself, a struggle in which the hand is so often implicated. It is this difficult journey which Lang sets for both himself and for the spectator, one which alternates so vividly between the realms of the visual and the tactile which gives his cinema so much of its fundamental power.

An earlier version of this essay was presented at "The Five Senses of Cinema," International Film Studies Conference XI at Udine, Italy, Spring 2004.



Fig.10: *The Tiger of Eschnapur* (1959).

* One should also note here one of Buñuel's rare contributions to a Hollywood film in his work on Curt Siodmak's screenplay for *The Beast with Five Fingers* (Robert Florey, 1946), starring Peter Lorre. While he receives no credit, Buñuel reportedly made contributions to the film that include hallucinations of the severed hand of a dead pianist scurrying, spider-like, across a floor and playing a Bach chaconne for the left hand, an image Bunuel would later rework in *The Exterminating Angel* (1962).



Fig.11: *Cloak and Dagger* (1946).



Fig.12: *Cloak and Dagger* (1946).

Facts

Literature

Aumont, Jacques. "The Medium," translated by Rachel Bowlby, from *Jean-Luc Godard: Son + Image 1974-1991*, edited by Raymond Bellour and Mary Lea Bandy (New York: The Museum of Modern Art, 1992).

Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary* (London and New York: Routledge, 2000).

Fried, Michael. *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1987).

Ginzburg, Carlo. *Clues, Myths, and the Historical Method*, trans. John and Anne C. Tedeschi (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989).

McGilligan, Patrick. *The Nature of the Beast* (New York: St. Martin's Press, 1997).

Rank, Otto. *Art and Artist: Creative Urge and Personality Development*, translated by Charles Frances Atkinson (New York/London: W.W. Norton & Company, 1989). Originally published by Alfred A. Knopf, Inc., 1932.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York: Oxford University Press, 1985).

Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, translated and edited by James Strachey (New York/ London: W.W. Norton & Company, 1950).



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

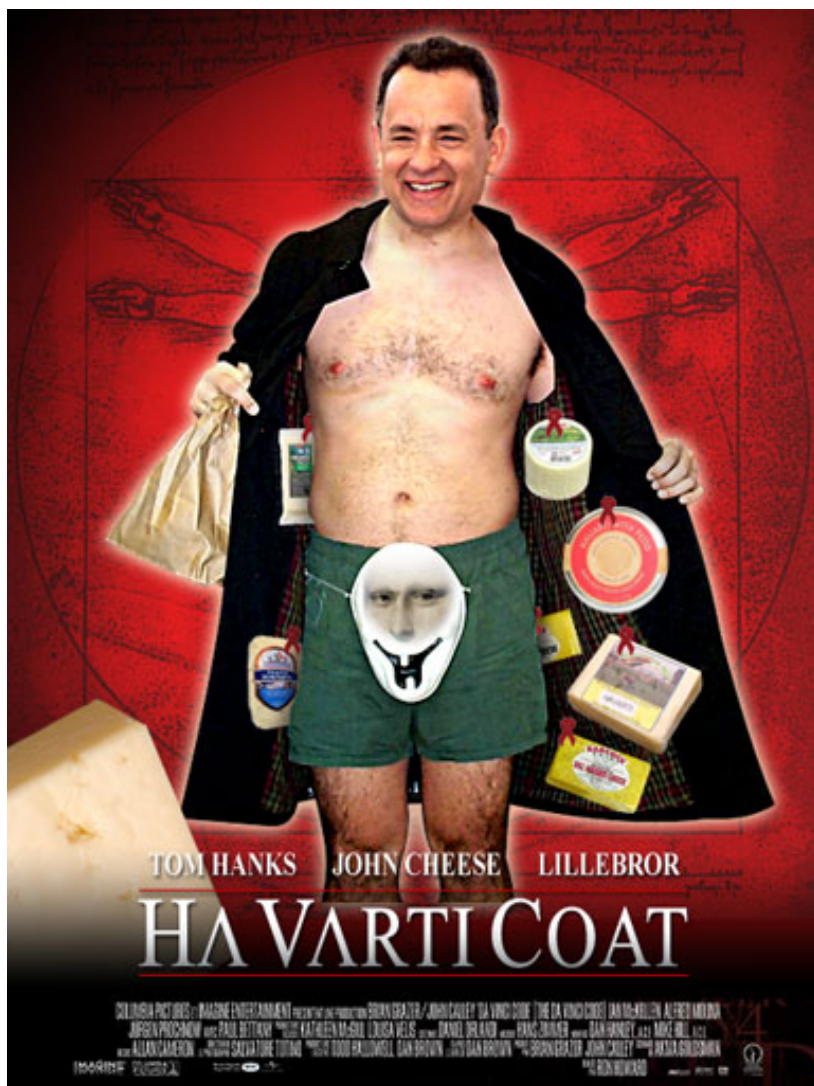
.....

■ 16:9, juni 2006, 4. årgang, nummer 17

Præterea censeo: Jakkeost

Filmomtale, *Ha Varti Coat* (2006).

Af [BAMSES UVENNER](#)



Bemærk: Omtalen indeholder diverse plot-spoilers!

En af verdens tilsyneladende bedst bevarende hemmeligheder afsløres i den kommende Tom Hanks blockbuster, hvor et specialforarbejdet mælkeprodukt spiller en ikke uvæsentlig rolle.

Den franske procesteknolog Sobrie Emmenthaler har ikke haft forbindelse med sin bedstefar i 20 år, da han pludselig kontakter hende. Bedstefaderen er mejerist hos Fromagerie Bel (en kendt fransk smelteostfabrikant), og han har nogle vigtige oplysninger, som han dog aldrig når at give hende, inden han under mystiske omstændigheder bliver dræbt i umiddelbar nærhed af sin yndlingsproduktion *Den Leende Ko*.

Om *Præterea censeo*

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

Roquefort Langdon, professor i Pasteurisering og Koagulering hidkaldes til stedet, hvor man har fundet mejeristen, der som en anden Samsø-ost ligger gennemhullet af pistolskud og placeret i en cirkel, således at hans nøgne hvide krop og det røde blod danner en nærmest perfekt kopi af en flødehavarti i overstørrelse. Som en sidste irrationel hyldest til den afdøde, er *Den Leende Kos* uudgrundelige smil på forunderlig vis stivnet på plakaten over liget.

Langdon slår sig herefter sammen med Sobrie i en hæsblæsende jagt på en ældgammel hemmelighed, hvor det viser sig, at Den Hellige Gral ikke var den kalk, som Jesus drak af under den sidste nadver, men derimod en ost gemt i en gammel herrefrakke - i de hemmelige kilder blot omtalt som Jakkeosten.

Mange historikere har været ude med ostehøvlen og klandret manuskriptforfatteren for at skrive dårligt, lyve, fylde sin historie med fejl og promovere en absurd sammensværgelsesteori, men han afviser blankt anklagerne med kommentaren "visse valle - en dag er der uden tvivl en osteklokke der ringer hos selv mine værste kritikere".

Som en ostehaps i en ellers fedtfattig affære kan man i øvrigt se John Cheese brillere i rollen som Feta-munken Gamle Ole fra den hemmelige orden Port Salut (Osterejen).

I forbindelse med promoveringen af filmen blev pressen for nylig indbudt til et eksklusivt pressemøde, hvor hovedrolleindehaveren Tom Hanks muntert indledte seancen med at spørge: "Vil I lugte til osten?", alt imens han knyttede den ene hånd og lagde den klar til affyring i den anden håndflade. Deres udsendte er jo ikke celluloid-sporhund for ingenting, så jeg stak selvfølgelig snuden frem og indkasserede på den konto en ordentlig én på riberhusen ...



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, juni 2006, 4. årgang, nummer 17

12