

Kort og ret så godt

Af [HENRIK UTH JENSEN](#)

DVD-ANMELDELSE. Efter antologierne med britiske og europæiske kortfilm har Cinema 16 vendt blikket mod Amerika og USA's bedste kortfilm, der demonstrerer, at i kortformatet er der en variation og fordomsfrihed, man sjældent finder i spillefilm – eller andre steder for den sags skyld.

Hvem kunne ikke ønske sig at blive præsenteret for de sidste hundrede års vigtigste amerikanske musik på blot en cd? Fra Charles Ives, Louis Armstrong og George Gerswin over Tin Pan Alley, country, blues, bebop, rock'n'roll, soul, folk, fusion, disco, goth og rap til Christina Aguilera og System of a Down side om side. Nå, den sprang alligevel ikke lige over disken?

Men reglerne er anderledes for kortfilm, hvor Cinema 16s format spænder fra Maya Derens *Meshes of the Afternoon* (1943) til Joe Nussbaums *George Lucas in Love* (1999). Og på vejen fra den tidlige eksperimentalfilm til kortfilm-parodier distribueret via internettet støder vi på kortfilm af bl.a. D.A. Pennebaker, Gus van Sant og Todd Solondz.

Hvor spillefilmen er så omkostnings- og opmærksomhedskrævende, at det sætter naturlige begrænsninger for, hvor privat eller radikalt instruktører kan gå til værks, repræsenterer kortfilmen en helt anden frihed. Og dermed kan den tjene mange funktioner.

Visitkort eller skriftprøve

Kortfilm kan fungere som et visitkort. Kortfilm er for opportunistiske filmskabere sjældent andet end et springbræt til spillefilm, tv, reklame, musikvideo eller anden form for fast arbejde. *Terry Tate Office Linebacker* (2003), en stribe sketches, hvor en linebacker tackler ethvert brud på god kontororden, omsatte instruktøren Rawson Marshall Thurber i første omgang til en reklamekontrakt. På kommentarsporet gør han selv rede for opskriften på sin succes. En populær kortfilm skal opfylde to basale krav: Den skal være kort, og den skal være sjov. Jep, og så skal en spillefilm bare være længere. I logisk forlængelse af *Linebacker*-reklamerne kom Thurber til at instruere *Dodgeball*.

Kortfilm kan fungere som penneprov. Instruktørens afprøvning af filmsproget og bestræbelse på at finde sin egen tone. Som når NYU-studenten Todd Solondz i *Feelings* (1984) selv synger titlens kitschballade så falsk, pinligt ubehjælpomt og absolut rørende, at man forsvinder lige ind i det rum mellem ironi og oprigtighed, som han siden gjorde til sit i spillefilm som *Welcome to the Dollhouse* og *Happiness*. Selvfølgelig overholder han Thurbers succesopskrift, men erstatter de smertefri tacklinger med en banal konstruktion, som kun forstås, når den gør allermost ondt – i øret som i hjertet.

Penneprovne er dog undertiden kun interessante af historiske årsager. George Lucas' allerførste filmskoleforsøg *Freiheit* (1966) kan kun opfattes som kuriosum fra en instruktør, som siden har sikret sig en plads i filmhistorien. En ung mand dræbes i ingenmandsland i sit flugtforsøg fra Østtyskland til Vesttyskland. Lucas og hans medstuderende var - påvirket af den kolde krig - meget optaget af begrebet frihed, fortæller instruktøren på kommentarsporet. Men derudover har Lucas ikke meget på hjertet på kommentarsporet, hvor



Maya Derens eksperimentalklassiker *Meshes of the Afternoon* (1943) er stadig øjenåbneren i dvd-samlingen *American Short Films*.



han iøvrigt kan fortælle, at de to roller blev spillet af hans venner, og at optagelserne tog to timer!

Lucas' plads i filmhistorien? Det er vist noget med, at han har produceret og instrueret en række populære science fiction-film, hvis man skal tro Joe Nussbaums finurlige *George Lucas in Love* (1999). Som en pastiche over John Maddens *Shakespeare in Love* (1998) fortæller den, hvordan en ung universitetsstuderende finder inspiration til sin stort anlagte space-opera og møder sin muse i form af en beundrer med prinsesse Leia-hår.



Lucas' vejleder.

Ligeledes er det mere sært end vellykket, når UCLA-studenten Alexander Payne (*Sideways*) kortsletter Bizet med tankstations-dramaet *Carmen* (1970). Modsat viser Tim Burton tidligt sin fuldstændige beherskelse af mediet, når han på basis af sit eget E.A. Poe-inspirerede digt i animationsfilmen *Vincent* (1982) fastlægger den stil og det fortælleunivers, som foldes endeligt ud i *Corpse Bride*. I sort-hvid-grå grafik drømmer knægten Vincent sig ind i et univers hentet fra skræk- og monster-film. Billedsidens fine blanding af det kantede og det runde står perfekt til digtets morbidt hyggelige fortælletone, som understreges yderligere af Vincent Prices klassiske diktion.



De perfekte kortfilm

Er man først kommet over stadiet med visitkort og penneprøver, kan kortfilmen for alvor stræbe efter det fuldkomne. Som fortælling, billeddigt, repræsentation eller blot sansning. Adam Davidsons gråtonede *The Lunch Date* (1990) er en perfekt fortælling, som ved hvert gensyn åbner sig yderligere. Med stram dramaturgi udfoldes fortællingen om en pelsklædt, ældre kvinde, som på en jernbanerestaurant deler et måltid med en uvasket mand iført dynejakke og hue med prismærke uden at tage nævneværdigt ved lære af dennes bemærkelsesværdige generøsitet. Det er en film, som demonterer fordomme uden at lade sine personer foregå med et godt eksempel. Stilistisk er filmens styrke kontrasten mellem den nøje planlagte kameraføring under dialogen i jernbanerestauranten og de reportageagtige indklip i konfrontationen med virkeligheden i banegårdshallen. I denne kontrast forsvinder manuskriptets karakter af anekdote, og typerne forankres i det virkelige rum.

Med sin mere uortodokse tilgang til den gode fortælling er Gus van Sants Burroughs-filmatisering *The Discipline of D.E.* (1982) en sand perle om at gøre tingene på den enkleste måde. 'Do easy' er det princip, som Gus van Sant humoristisk følger over Kubrick-referencer og frem til den endelige prøve – en skudduel, hvor udfordringen lyder "How fast can you take your time, kid?".

Anonymiteter

Anonymiteten parres med den umiddelbare repræsentation i Standish Lawders undergrundsklassiker *Necrology* (*Roll Call of the Dead*) (1970) - et billeddigt med personer som langsomt stiger op og ud af billedet. Hele tiden nye ansigter, mens det gradvist går op for én, at kameraet er statisk, og personerne står på en rulletrappe. Men samtidig er der tilført noget ekstra, som gør denne banale indstilling uvirkelig. Måden de bevæger sig på: Løfter en arm, sænker et blik, vender sig. Filmen løber baglæns, og deres poetiske opstigen er reelt en nedstigning. Og således bevæger de sig op, op, op, ned, ned, ned i en anonym evindelighed. Indtil rulleteksten ironiserende gentager bevægelsen – nu med rollebetegnelse og navne. Hver får sin fiktive identitet.



Necrology.

Den modsatte strategi benytter Stefan Nadelman i *Terminal Bar* (2002) - reelt et lysbilledforedrag om storbyskæbner ud fra de fotografier, instruktørens far tog som bartender i en New Yorker-bar, hvor forskellen mellem bumser og excentrikere ikke altid var lige tydelig. Her får anekdoterne og erindringsstoffet stamgæsterne til at træde ud af anonymiteten.

Anonymiten flyttes fra massen til individet i Andy Warhols minimalistiske *Screen Test: Helmut* (1964). Blandt pop-kunstnerens omkring 500 *Screen Tests*, hvor besøgende på the Factory blev filmet som et levende fotografi, kunne man have valgt portrætter af Dennis Hopper, Susan Sontag eller Salvador Dali, men der er intet ikon og ingen berømmelsesaura i *Screen Test: Helmut*. Blot en ung mand, som ser ind i kameraets linse, i beskuerens blik i snart fem minutter. Dette er en test. Ikke så meget for den portrætterede som for beskueren. For sætter rastløsheden ind eller åbnes der for den sansmæssige rigdom og det nærvær, dette udtryksløse ansigt tilbyder? Hvor meget kan vi læse ud af et neutralt blik? Kan vi overhovedet sige noget om Helmut? Giver kameraet og filmen ham ikke ikonisk værdi. Hvor Lawder-filmen med sin titel lagde sin egen betydning over billederne, fastholder Warhol med lakonisk redundans billedets egenbetydning *Screen Test: Helmut*.



Den nøgne sansning afprøves i den yderste minimalisme i Andy Warhols *Screen Test: Helmut*.

Lawder og Warhols minimalisme tømmer motivet for yderligere betydning. Det er ikke film, som skal gøre tilskueren klogere på verden, men klogere på mediet og på repræsentation som sådan. Opmærksomheden på forholdet mellem værk og beskuer trækkes helt frem på bekostning af motivet, og her i kortformatet er der et rimeligere forhold mellem tilskuerens indsats og udbytte end i Warhols legendariske, men sjældent sete maraton-film som fx *Sleep* (1963) og *Empire* (1964).

Men naturligvis behøver kortfilm ikke at vende bevidstheden mod sig selv og repræsentationen. Ofte handler det alene om det repræsenterede.

Den amerikanske drøm

I den 41 minutter lange *Paperboys* (2001) portrætterer Mike Mills (*Thumbsucker*) seks 11-14-årige avisbude, som får lejlighed til at reflektere over deres hverdag i et villakvarter, hvor fast arbejde er en dyd og nødvendighed. Deres drømme kredser på hver deres måde omkring den amerikanske drøm, hvor man først går med aviser og siden ender i tryggere økonomiske rammer. Med drengene som en slags spioner giver filmen et indblik i livet i den nedre middelklasse. Det kunne ligne en cyklus, hvor sønnerne følger i deres fædres fodspor, men når de udtrykker deres håb, korrigerer de også for forældrenes fejltagelser: Forliste ægteskaber, fraværende fædre osv. Allerede som snart fjortenårige overvejer de, hvad de vil gøre anderledes. En lignende skildring af overgangen fra barn til voksen ses i Peter Solletts afgangsfilm fra NYU, latin-minidramaet *Five Feet High And Rising* (1999), og overgangen bliver til et moralsk og karakterdannende valg i Adam Parrish King claymation-film *The Wraith of Cobble Hill* (2006), hvor en teenager fra Brooklyn får muligheden for at bryde den sociale arv.

American Short Films er bedst, jo længere redaktøren Luke Morris søger tilbage i arkivet. At D.A. Pennebaker rummer andet end *direct cinema* og 'fluen på væggen'-kamera ses i *Daybreak Express* (1953), som med sine gyldne, kontrastrige billeder af New Yorks højbane nærmer sig den rene abstraktion. På kommentarsporet fortæller Pennebaker, at han blot ville vise højbanens skønhed, og den korte billedmontage til tonerne af Duke Ellington er da også samlingens smukkeste film.

Endnu en amerikansk drøm

Juvelen i samlingen er dog Maya Derens for længst kanoniserede *Meshes of the Afternoon* fra 1943, som her kan ses i halvtredser-versionen med Teiji Itos kongenialt klingelklingende lydspor. Eksperimentalfilmen med instruktøren selv som kvinden, der gentager samme lille surreelle forløb for at møde varianter af sig selv, er stadig kraftfuld avantgarde, som minder om, at et symbol er et symbol er et symbol. At betydning ikke omkostningsfrit lader sig indskrive eller tilskrive. Så snart man forsøger at nærme sig kvinden og blomsten, kvinden og nøglen, kvinden og kniven med det store fortolkerapparat, går spejlet i stykker.

Det er en film, man må gå til med varsomhed, og som vanskeligt lader sig referere. En kvinde samler en blomst op, løber efter en sort tilhyllet skikkelse, opgiver og træder op til et hus, hvor hun låser sig ind med en nøgle. På spisebordet ligger en kniv. Hun fortsætter til overetagen, hvor grammofoenen spiller. Uden for vinduet nedenfor på stien går den tilhyllede skikkelse forbi. Bag ham samler kvinden blomsten op og løber



Daylight Express.



efter skikkelsen. Forløbet kan begynde forfra, men intet gentages. Sådan fortsættes indtil kvinderne må konfrontere hinanden omkring bordet. Intet er stabilt. Det ene øjeblik ligger kniven på bordet. Det næste gør nøglen. Magien opstår ganske enkelt i klipningen, men hele filmsproget tages i anvendelse for at forrykke normaliteten. Som når kvinden på vej ad trapperne, må kaste sig fra side for at balancere mellem kameraets rulninger, som om hele huset var i høj søgning. Det giver absolut ingen mening, men hvad betyder det? Med sine drømmeagtige stemninger og sin konstante angreb på oplevelsen af identitet virker *Meshes* stadig forud for sin tid, mens det samtidig springer i øjnene, hvor meget David Lynch skylder Deren. I øvrigt er Lynch med sin store kortfilmsproduktion den amerikanske instruktør, som savnes mest i denne antologi.



Meshes of the Afternoon.

Mangfoldigheden er stor i *American Short Films*. Så stor at kun den, som er berøvet kritisk sans og personlig smag, vil kunne holde af alle bidrag. Men det generelle kvalitetsniveau er imponerende, og man kan roligt opfatte de bidrag, som rammer forbi ens personlige præferencer, som bonustracks, der om ikke andet udvider ens filmiske udsyn.

I sagens natur er der intet bonusmateriale ud over de 209 minutters kortfilm. Skulle man hæfte sig ved en mangel, må det være, at ikke alle filmene er udstyret med kommentarspor, og at kommentarerne generelt er skuffende. De koncentrerer sig overraskende ofte om distribution og økonomi. En markant undtagelse er Standish Lawders både vittige og lærerige redegørelse for processen og tankerne bag *Necrology*. Men kvalitet af lyd og billeder er maksimal, og samtlige seksten film taler fint for sig selv.

Fakta


American Short Films


16 korte film samlet og udvalgt af Luke Morris for Cinema 16. Instruktører: Tim Burton, Adam Davidson, Maya Deren, Adam Parrish King, Standish Lawder, George Lucas, Mike Mills, Stefan Nadelman, Joe Nussbaum, Alexander Payne, D.A. Pennebaker, Gus van Sant, Peter Sollett, Todd Solondz, Rawson Marshall Thurber, Andy Warhol. Samlet varighed 209 min.

DVD region 0

www.cinema16.org

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)