

The Greatest Trick ...

Af [HENRIK HØJER](#)

Voice-over betragtes ofte som den desperate manuskriptforfatters sidste udvej, når fortællingen er løbet løbsk og sammenhæng og overblik forduftet. Men filmhistorien byder på masser af eksempler, hvor voice-over benyttes langt mere kreativt til at udfordre biografpublikummet og den mere traditionelle filmfortælling.

Filmen har alle dage været omringet af ord: Film starter oftest livet som manuskript, vi taler om den færdige film, der skrives om den, som i 16:9's spalter osv. Selv om det ikke er noget, vi tænker over, når vi til dagligt bruger sproget til at skabe eller forstå billeder, så er de to udtryksformer væsensforskellige og forholdet imellem dem kan bedst beskrives som en territorial konflikt, der udspiller sig på en lang række niveauer. Et af de steder, hvor denne konflikt iscenesættes mest interessant og underholdende, er i filmkunsten, hvor de to udtryksformer i den grad kæmper om opmærksomheden. Traditionelt betragter vi filmmediet som et billedmedie, men man skal ikke overveje den beskrivelse særligt længe før billedet krakelerer. Ordene har nemlig siden filmmediets fødsel intervereret: Fra stumfilmens mellemtekster over talefilmens indtog i 1927, der stadig af en række filmhistorikere betragtes som en katastrofe for filmen som billedlig udtryksform; ordet påkaldte sig opmærksomheden, og der blev lagt låg på kameraets udfoldelsesmuligheder, fordi det centrale pludselig var, at mikrofonen for alt i verden skulle kunne opfange dialogen.

"I killed him for money and for a woman..."

Her skal det handle om brugen af voice-over, men før vi vender os mod denne niche, hvor forholdet mellem ord og billede virkelig sættes på spidsen, indledningsvis nogle betragtninger over den traditionelle rollefordeling.

Allerede Platon betragtede forholdet mellem ord og billede som en konflikt, og han hierarkiserede 'ordet' over billedet, fordi han som mange andre senere hen forbandt ordet/sproget med analyse/præcision/entydighed, mens billedet fik rollen som den uvorne lillebror, der er langt mere ukontrollabel og flertydig. Det gammeltestamentlige billedforbud er blevet forklaret i det lys.

Derfor benyttes ordene også ofte som en kontrolinstans i forhold til billedet. Et eksempel er maleren, der navngiver sit maleri i et forsøg på at accentuere nogle og undertrykke andre mulige receptioner. Filmens voice-over har samme karakter og benyttes oftest som et middel til at minimere muligheden for fejlfortolkninger og ikke mindst til at placere billederne i den rette kontekst. Samtidig bliver ordene også et filter mellem tilskueren og billedernes mere direkte repræsentationsform, og bl.a. derfor har brugen af voice-over fået en del 'dårlig presse'.



Fig.1: *The Magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942.

I forhold til filmmediet er der én afgørende forskel på de to udtryksformer, som det er vigtigt at påpege. Hvor sproget altid har et tidsmærke (fortid, nutid, fremtid osv.) er billedet altid forankret i rum. Billeder ses altid fra et geografisk punkt mens ordene altid markerer et tidspunkt. Den forskel er vigtig, fordi voice-overen meget ofte bruges til at bringe filmens billedside et tidsmærke. Tænk på 1940'ernes film noir. Tænk på Billy Wilders *Double Indemnity* (1944) hvor Fred McMurrays desillusionerede stemme indgyder de solrige californianerbilleder en god del kynisme og fatalisme. Billederne tilføres et tidsmærke, de placeres i en førnutid, fordi vi ved, at det vi betragter, for længst har fundet sted, og at lige meget hvordan filmens figurer agerer, så ender vi ved McMurray, desillusioneret og dødeligt såret i stolen på sit kontor (fig.2). Som Michel Chion skriver i sin bog *Audio-Vision* fra 1994:

That one perception influences the other and transforms it. We never see the same thing when we also hear. We don't hear the same thing when we see as well. (M. Chion, 1994:xxvi)

"This is a very weird situation..."

Netop tidsforskydningen mellem stemme og billeder er et afgørende karakteristika ved brugen af voice-over. Et andet definerende karakteristika er, at den person, der lægger stemme til voice-overen, i hvert fald i perioder er usynlig for publikum. Af samme grund får stemmen en beroligende og samlende effekt på filmens billeder. Denne explicitte fortæller etablerer en enhed omkring de billeder, han eller hun tilsyneladende kontrollerer.

Nogle fortællere kontrollerer dog mere end andre og i sin bog *Invisible Storytellers* argumenterer Sarah Kozloff for, at de forskellige typer af voice-over kan beskrives og hierarkiseres på følgende måde:

- 1) Den ikke-deltagende rammefortæller, der på intet tidspunkt optræder på billedsiden og altså ikke indgår i fortællingen. Det er den alvidende fortæller, som vi møder ham i den tidlige dokumentarfilm eller newsreel eller i Stanley Kubrick film som *The Killing* (1956) og *Barry Lyndon* (1975), hvor han optræder i en mere vulgær/ironisk udgave.
- 2) Den ikke deltagende, inkluderede rammefortæller. Vi møder fortælleren i fortælsituationen, men han eller hun indgår ikke selv i det fortalte. Et af de forholdsvis få eksempler er Jesper Fårekilling i *Disneys juleshow*.
- 3) Den deltagende rammefortæller. Her er der tale om en fortæller, der selv indgår i fortællingen men som ikke visualiseres i fortælleøjeblikket. Det gælder f.eks samtlige fortællere i Terence Malicks film, fra Sissy Spacek i *Badlands* i 1974 til Colin Farrell i *The New World* (2005) (fig.3).
- 4) Den deltagende og inkluderede fortæller der optræder på billedsiden både som fortæller og som deltager i fortællingen, som det er tilfældet i *Double Indemnity*. Den type fortæller har fået en renaissance de sidste femten år, bl.a. fordi den omsiggribende leg med de traditionelle fortælleformer har haft stor indflydelse på brugen af og legen med voice-over.

Traditionelt er der nemlig en tendens til at hierarkisere den deltagende rammefortæller lavest. Han fremstår som den mindst skabende, styrende og kontrollerende, fordi han optræder for kameraets blik. Han er så at sige på niveau med det fortalte. Af samme grund indtages pladsen som guden blandt voice-over-fortællerne af den ikke-deltagende rammefortæller. Gennem de sidste femten år er denne rollefordeling dog blevet udfordret og film som Bryan Singers *The Usual Suspects* (1995) og Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs* (1992) har gjort deres til, at vi ikke længere ser den deltagende og inkluderende fortæller som et sandhedsvidne, der er helt uden indflydelse på de begivenheder, han beskriver.

"The greatest trick the devil ever pulled..."

Netop *The Usual Suspects* spiller på en lang række af de karakteristika, vi normalt forbinder med voice-over-fortællere. Ved at iscenesætte Verbal Kint som denne lidt sølle småforbryder, der oven i købet er handicappet, sænkes vores parader. Der er ikke meget kontrollerende Gud over Verbal Kint i Kevin Spaceys skikkelse, her er snarere tale om en person, der refererer nogle begivenheder, han godt nok har været



Fig.2: "I killed him for money and for a woman...". I *Double Indemnity* lægger Fred McMurrays indledende voice-over et dystert skær over de ellers solrige billeder fra Los Angeles.



Fig.3: Terence Malick arbejder i alle sine film uhyre bevidst med brugen af voice-over. I hans to første film brugte han, meget utraditionelt, børn som fortællere (herover Sissy Spacek i *Badlands*). Deres jomfruelige blik på verden trækker spor langt ind i filmenes æstetik i øvrigt.



Han syner ikke af meget, Verbal Kint, som han sidder der, utilpas og nedstirret. Men billedet bedrager, og det er ikke i den eneste gang, det er tilfældet i Bryan Singers *The Usual Suspects*.



En fortæller ...

vidne til, men som han knap nok har haft indflydelse på. Som han sidder der i stolen, nedstirret af den aggressive politimand og hele det filmiske apparat, udstråler han absolut ingen autoritet, og da slet ikke over en billedside, der koncentrerer sig om helt andre karakterer. Kevin Spaceys nervøse, lidt famlende stemmeføring og det lidet imponerende toneleje er med til at underbygge billedet af en fortæller, der er i sin fortællings vold. Akkurat som Walter Neff i Fred MacMurrays skikkelse var det i *Double Indemnity*.

Men som navnet antyder, har Verbal Kint ordet i sin magt, for slet ikke at tale om billedet. Det adlyder nemlig Verbal Kints mindste vink, og det selvom hans historie er det pure opspind. Den traditionelle overenskomst mellem fortæller og tilskuer brydes, og vi kan ikke længere stole på en billedside, der tidligere var uløseligt forbundet med en ide om sandfærdighed. Alfred Hitchcock lod billedsiden lyve allerede i 1950 i *Stage Fright*, men ellers må man sige, at *The Usual Suspect* med sin pointe om billedets løsrivelse fra sandheden formulerer en meget postmoderne pointe til en meget postmoderne tidsånd anno 1995.

"The Magnificence of the Ambersons began..."

Som antydnet med Hitchcock-eksemplet er denne leg med vores forventninger til en explicit fortæller ikke af ny dato og efter at have kigget på den voice-over type, der ligger lavest i hierarkiet (Verbal Kint), skal vi nu kigge nærmere på kongen over de explicitte fortællere: Den ikke-deltagende rammefortæller som den så poetisk døbes i Kozloffs terminologi.

Sammen med Hitchcock er Orson Welles en af de instruktører, der på utallige leder og kanter forsøgte at forny den klassiske filmfortælling. Efter debuten med *Citizen Kane* i 1941 besluttede Orson Welles i 1942 at filmatisere Booth Tarkingtons roman *The Magnificent Ambersons*, der oprindeligt blev udgivet allerede i 1918. Filmens produktionshistorie er herostratisk berømt, og meget af Welles's materiale røg uden hans vidende i papirkurven. De 88 minutter, der foreligger i dag, er dog stadig sublim filmkunst, og filmen er måske, når det kommer til stykket, en bedre film end den mere berømte *Citizen Kane*. Filmens handling lægger sig tæt op ad romanens, og den meget markante voice-over benytter sig ofte af passager, der er løftet næsten uændret ud af Tarkingtons roman. I kraft af Welles's samarbejde med fotografen Stanley Cortez og ikke mindst i kraft af Welles's brug af voice-over fremstår filmen ikke desto mindre som et meget filmisk værk.

The Magnificent Ambersons fortæller ikke overraskende historien om familien Ambersons 'magnificence' (overs. 'pragt', 'herlighed') men først og fremmest historien om dens fald fra tinderne. Udgangspunktet er den hændelse, der forhindrer den unge ingeniør Eugene Morgan i at gifte sig med sin elskede Isabel Amberson (fig.10). Hun gifter sig i stedet, vel nærmest i trods med den tandløse Wilbur Minafer. Mange år senere vender Eugene tilbage til byen med sin datter Lucy, og forelskelsen mellem ham og Isabel blusser op igen. Sideløbende forelsker Isabels forkælede søn, George, sig i Lucy, og det er omkring disse to par, filmen bevæger sig, og specielt omkring forholdet mellem de to mænd. George hader nemlig Eugene. Dels fordi han udgør en trussel mod Georges egen far Wilbur Minafer, men nok i endnu højere grad fordi Eugene som ingeniør og senere bilproducent repræsenterer bevægelsen væk fra den verden, der har familien Amberson i sit centrum.

Welles lægger selv stemme til filmens voice-over, der er ekstremt påfaldende i filmens introducerende sekvens og med hvem, der dels installerer en nostalgisk undertone, men også en kritik af den verden som Eugene og hans biler repræsenterer. Fortælleren er tydeligvis forgabt i den storslåede livsstil, som familien Ambersons er garant for.

"Their splendor lasted..."

Voice-overen introduceres, endnu inden filmen har fået billeder, og henover det sorte lærred lyder det:

The magnificence of the Ambersons began in 1873. Their splendor lasted throughout all the years that saw their midland towns spread and darken into a city. In that town in those days...



... i en fortælling ...



... i en fortælling ...



... i en fortælling. Mr. Orange i *Reservoir Dogs*: "This is a very weird situation..."



Fig.10: En temmelig bedugget Eugene synger serenader for Isabel, der ikke er imponeret.

To vigtige momenter markeres i den explicitte fortællers indledende kommentar. Ved at bruge ordet 'splendor' om fortiden og ved at beskrive hvordan byen formørkes gennem udviklingen fra by til storby indskrives et nostalgisk element, en længsel tilbage. Det sker endda, inden billederne gør deres entré, og det er indledningens andet bemærkelsesværdige element: Først er ordet og siden, ikke før, "In that town in those days...", fader der op til billedet af en hestevogn, der gør holdt foran et hus (fig.11). Det er ordene, der skaber billedsiden. I Welles's film har vi ikke som i *The Usual Suspects* mulighed for at placere stemmen, der er altså intet billede, der indfanger fortælleren bag ordene. Han præsenteres tværtimod som selve skaberen, og ikke som Verbal Kint som en fortæller, der tilsyneladende omslutes af fortællingen.

Fortællerens autoritet styrkes desuden af Welles's intonation. Han taler med en overlegen beherskelse af sproget, afslappet men dæmpet.

I sin fremragende bog om filmen i serien *BFI Film Classics* understreger V.F. Perkins desuden, hvordan fortælleren har overtaget romanens "... plump rhetorics ...and...literary mannerisms." (Perkins, 1999:22), og Welles's film bliver derfor i høj grad en film om en bestemt tilgang til fortiden, om en bestemt måde at repræsentere fortiden på, som det f. eks. sker i Tarkingtons roman.

Den explicitte fortæller i *The Magnificent Ambersons* er altså ikke blot skaber af den verden, vi iagttager, han er også under Welles lup som netop det; som den instans, der kreerer verden i sit eget billede. Og så alligevel ikke, for fortællerstemmen tilhører som nævnt Orson Welles, og netop stemmen peger tilbage på kamæleonen bag *Citizen Kane* og radiospillet *War of the Worlds*. Af samme grund er det som om, voice-overen hverken kan placeres helt indenfor eller helt udenfor fiktionens rammer. I de fleste passager fortælles historien indfølt, men der sker en nedbrydning mellem denne klassiske brug af rammefortælleren, der højst mest besynger fortiden i filmens indledende billede og filmens reelle konstruktør, Welles, der flere gange direkte undergraver denne explicitte fortællers status. Det sker igennem en næsten kontrapunktisk modstilling af ord og billeder i nogle scener, ved at tydeliggøre fortællerens samspil med billedsiden i andre, men også i kraft af den let ironiske, let kyniske distance lyden af Welles stemme uafsladeligt installerer.

"Ladies and Gentlemen..."

Stemmen placerer sig altså på fiktionens yderste grænse, oftest troværdig og empatisk, men med en understrøm af utroværdighed og ironisk distance som hentes udenfor fiktionens verden. Denne penduleren manifesteres meget håndfast i filmens afslutning. Umiddelbart efter filmselskabets påhæftede lykkelige slutning og endnu inden de afsluttende credits, lyder fortællerens stemme nemlig en sidste gang. Denne gang er hamskiftet totalt, stemmen illuderer ikke længere at tilhøre filmens fiktionelle fortæller, men taler tværtimod direkte til publikum: "*Ladies and Gentlemen*"..., for herefter at præsentere holdet bag filmen ved navns nævnelse, mens billedsiden viser deres respektive arbejdsredskaber: Et kamera for Stanley Cortez, en spolebåndoptager for lydfolkene Fesler og Stewart osv. Til sidst afslutter Welles med følgende svada: "*I wrote the script and directed it. My name is Orson Welles. This is a Mercury Production.*" På billedsiden svinger en mikrofon væk fra kameraet op i projektørlyset, og på lydsiden fader der op for Bernard Herrmanns musik. Stemmen forankres ikke, vi får ikke Welles at se, men stemmen peger nu mere end nogensinde ud af fortællingen.

Når Welles i så høj grad understreger filmens fikcionalitet, understreger han også fortællingens afhængighed af sin fortæller, og i et interview med Peter Bogdanovich udtaler Welles da også følgende om ligheder og ikke mindst forskelle på ham og John Ford:

Well, we're hooked on different pasts, of course. I am interested really in the myth of the past, as a myth. Jack Ford is one of the mythmakers. (Bogdanovich, 1993:101)



Fig.11: In that town in those days...

Welles er altså interesseret i selve genskabelsen af fortiden, af fortællersens *hvorfor* og *hvordan* og i hvordan ordene og billederne tager del i dette spil. Det er i det lys hans leg med voice-over-fortælleren i *The Magnificent Ambersons* skal ses.

I Spike Jonze's *Adaptation* (2003) tages manuskriptguruen Robert McKee til indtægt for følgende udtalelse: "Gud nåde og trøste jer, hvis I bruger voice-over; det er en slap og sløset teknik." At det ikke nødvendigvis er tilfældet, understreger ovennævnte film. Welles's pionerarbejde blev senere fulgt op af de franske nybølge instruktører, ikke mindst Alain Resnais, som nævnt af Singer og Tarantino I 1990'erne, men også helt aktuelt af instruktører som Spike Jonze, David Fincher (*Fight Club*), David O. Russel (*Three Kings*, *I love Huckabees*) og mange andre. Som Jonas Kangas skrev i sidste nummers filmanmeldelse af *Stranger than Fiction*, så har Hollywood (igen) opdaget sig selv, og dermed er stemmen og ordene igen blevet fundet frem og støvet af til en ny underholdende kamp mod det ustyrlige billede.



Fig.12: I billedet mikrofonen der lagde øre til fortællingen om *The Magnificence of the Ambersons*...Her starter og slutter det hele.

Fakta

Litteratur

Peter Bogdanovich, *This is Orson Welles*, Harper Collins Publishers, 1993
Michel Chion, *Audio-Vision, Sound on Screen*, Columbia University Press, 1994
Sarak Kozloff, *Invisible Storytellers*, University of California Press, 1988
V.F. Perkins, *The Magnificent Ambersons*, BFI Publishing, 1999

Film

The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942
Double Indemnity, Billy Wilder, 1944
Reservoir Dogs, Quentin Tarantino, 1992
The Usual Suspects, Bryan Singer, 1995

Læs Jonas Kangas anmeldelse [her](#)



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)