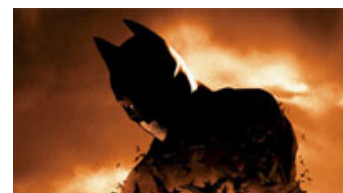


Indholdsfortegnelse

side 3

Leder: Det Blå Guld

FAST INDSLAG. Blu-ray-film er heldigvis kommet for at blive. De blå skiver er nemlig guld værd for alle, der går efter smukke billeder og grundige filmanalyser.



side 4

Klovn og rygget

FEATURE. De kendte spiller sig selv som aldrig før: Nicolas Bro som Nicolas Bro i *Offscreen* og Frank Hvam som Frank Hvam i *Klovn*. Det skorter ikke på betegnelser, når man beskæftiger sig med produktioner, der blander fakta og fiktion: fx "faktion", "dramadok" og "mockumentary". Ingen af disse betegnelser indkapsler imidlertid denne særlige type film- og tv-produktion, som Louise Brix Jacobsen har valgt at kalde "fiktiobiografisk".



side 5

You ain't heard nothin' yet!

FEATURE. Det er blevet en filmhistoriografisk kliché, at overgangsfasen fra stumfilm til tonefilm var et udviklingsmæssigt tilbageskridt. Netop tonefilmens tidlige år er imidlertid én uhyre interessant epoke. I disse år skal filmen *finde sig påny*, og det afstedkommer stilistiske nyskabelser på både billed- og lydsiden. Andreas Kakiou Halskov skriver om epokens slående lydige tiltag, der i visse tilfælde er så integrerede og gennemførte, at filmene selv fra et nutidigt standpunkt fremstår moderne.



side 6

The Bat Man

FEATURE. Med Christopher Nolan's aktuelle *The Dark Knight* kaster Batman endnu engang lange skygger på det store lærred. Kirstine Dollerup tager en tur gennem den mørke superhelts snart 70 år lange historie og møder både lyserød camp og hårdtslående pulp på vejen.



side 7

En scenes anatomi: At vende rigtigt

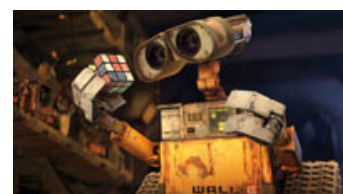
FAST INDSLAG. Otto Pretzmann kaster sig over noget så forhadet og udskældt i vor tid som cigaretten. Ved at nærstudere en scene fra Veronikas To Liv klargør Pretzmann, hvordan Kiewslowski med enkelte men velgennemtænkte virkemidler formår at iscenesætte de små hverdagsting, som ligger ved siden af den egentlige handling.



side 8

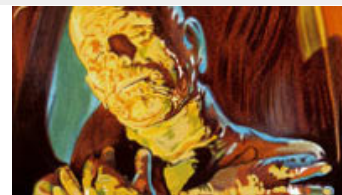
Robotter har også følelser

FILMANMELDELSE. *Wall-E* er det niende og nyeste skud på Pixars stamme af computeranimerede film i spillefilmslængde. Filmen hører til blandt Pixars absolut bedste og især dens karakterer er elskelige. *16:9* har set nærmere på dette moderne eventyr om kærlighed mellem maskiner. Mathias Bonde Korsgaard anmelder.



Faktiske forhold i filmindustrien

BOGANMELDELSE. Vil man blive klogere på de faktiske forhold i nutidens filmindustri, og hvordan disse er med til at forme det produkt vi ser i biograferne, er her et godt rigtig godt bud. *The Contemporary Hollywood Film Industry* (2008) har flere rigtig gode indgangsvinkler til hvorfor den moderne film- og medieindustri der ud som den gør. Niels Jørgen Dinesen anmelder begejstret.

Hjem til filmkunsten

DVD-ANMELDELSE. Ind i mellem er selvbiografiske film en anstrengende og småprivat affære, men det gælder ikke skotske Bill Douglas' trilogi, der undlader at forcere livets sammenhænge. Douglas selv døde i starten af 1990'erne, men BFI har nu sørget for, at hans film får fornyet liv ved at udgive dem på DVD. Ove Christensen anmelder filmene og ekstrapaterialet.

16:9 in English: Neurosis Hotel

FEATURE. The cinema of Abel Ferrara is wild and unruly yet remarkably sharp and intelligent. It is a cinema that seeks the truth of the moment and a cinema whose moments reverberate into the realms of philosophy, allegory and religion. Adrian Martin takes us on a tour de force through Abel Ferrara's career and describes the merits of his cinema with illuminating precision.

Et billedes anatomi: I nattens hede

FAST INDSLAG. Sidney Poitier var helt ekstraordinært med i to af de film, der var nomineret til en Oscar for bedste film i 1967. Norman Jewisons *In the Heat of the Night* vandt den duel og lægger billede til dette nummers anatomi. Her viser Henrik Højer, hvordan en enkelt indstilling kan læses som en metafor for filmens vigtigste ambition.

Præterea censeo: Spoofs II

FAST INDSLAG. Bamses Uvenner kigger videre på nogle af de mere eller mindre hemmelige parodier på kendte film, som gemmer sig rundt omkring på nettet. De er som regel korte, billigt producerede og måske endda amatøragtige, men humoren er i enkelte tilfælde oppe på blockbuster-niveau.



 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)



Leder: Det Blå Guld

Man har et standpunkt, til man tager et nyt.

Det må vi også erkende på denne lederplads. Vi har nemlig tidligere udtrykt bekymring for, at det nye blu-ray-format i visse tilfælde er med til at gøre de gamle filmklassikere mere kunstige og kliniske at se på. Den bekymring er heldigvis gjort til skamme. I det seneste år er der udkommet flere overdådige blu-ray-versioner af filmhistoriens arvesølv. Det gælder f.eks. Milos Formans anti-autoritære hit, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), som er en fornøjelse at se på. Fotografen Haskell Wexlers dokumentariske billeder har fået nyt liv med mere præcise farver og en skarp dybde i de sorte og hvide nuancer på hospitalsgangene.

Derudover har filmselskabet Warner Brothers med det nye blu-ray-medie udviklet den såkaldte IME-teknologi. Det står for "In-Movie Experience", og kan bl.a. opleves på blu-ray-udgaven af Christopher Nolans mesterlige *Batman Begins* (2005). "In-Movie Experience" er dybest set bare et kommentarspor, som vi kender det fra utallige dvd'er. Det usædvanlige ved IME-teknologien er, at der er tale om et visuelt kommentarspor. Det vil sige, at mens selve hovedfilmen afspilles på fladskærmen, kan man samtidigt se instruktøren Nolan udtale sig om filmens stil og tematik. Det er lavet via picture-in-picture, altså en lille split screen, som man nok skal vænne sig til i starten, men på den lange bane er denne smarte gimmick meget informativ og underholdende. Det er ikke kun instruktøren, men også skuespillerne, fotografen, produktionsdesigneren og andre bag kameraet, som udtaler sig i de visuelle split screen-vinduer. Deres analyser passer selvfølgelig til de scener, man ser i selve hovedfilmen. Ydermere kan man på et splitsekund slå det visuelle kommentarspor fra i den bevægelige pop up-menu, der ikke afbryder filmen.

I vores nye nummer tager Kirstine Dollerup i artiklen "The Bat Man" os på en fascinerende rejse gennem Batmans lange historie. På en måde får man en lignende analyse med IME-teknologien på blu-ray-versionen af *Batman Begins*. F.eks. i den tragiske scene, hvor Bruce Waynes forældre koldblodigt bliver myrdet i en gyde uden for teatret. Her har Warner Brothers på genial vis valgt at supplere scenen med nogle af de originale tegninger fra den amerikanske tegneserie Detective Comics, som i sin tid startede fortællingen om den mørke ridder.

IME-teknologien er ikke perfekt endnu. Af og til er der en lille pause mellem de visuelle kommentarspor, og derudover kunne split screen-vinduerne godt have været teknisk flottere udført. Men blu-ray-teknologien er kommet for at blive. Det amerikanske dvd-selskab The Criterion Collection udgiver snart blu-ray-versioner af deres store filmsamling. Og inden længe vil vi også her på 16:9 anmelde blu-ray-film. Hvorfor? Fordi de blå skiver er guld værd for alle, der går efter smukke billeder og grundige filmanalyser.





[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel
som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret
som PDF](#)

16:9 - september 2008 - 6. årgang - nummer 28

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. Copyright © 2002-08. Alle rettigheder reserveret.



Klovn og rygtet

Af [LOUISE BRIX JACOBSEN](#)

I *Deroute* dør filminstruktøren og reklamemanden Søren Fauli. I *Offscreen* forsvinder skuespilleren og morderen Nicolas Bro. I *AFR* bliver den homoseksuelle statsminister Anders Fogh Rasmussen tilsyneladende myrdet af sin prostituerede elsker. Og i *Klovn* planlægger Frank Hvam og Casper Christensen tv-værten Jarl Friis Mikkelsens begravelse.

De kendte spiller sig selv som aldrig før. Og gerne i en utro, homoseksuel, morderisk eller/og død udgave. Det vælter frem med film, tv-serier og romaner der, trods en tilsyneladende fiktitivitet, indeholder så stort et overskud af biografiske, geografiske og bibliografiske referencer, at de vanskeligt lader sig afkode. Værkerne er biografi og slet ikke biografi. Både fiktion og alligevel ikke fiktion.

Som betegnelse for disse både-og-værker foreslår jeg termen 'fiktiobiografisme'.

Om begrebet 'fiktiobiografisme'

Fiktiobiografisme konstitueres først og fremmest ud fra biografisk uafgørlighed. Når de kendte optræder i rollen som sig selv, er der tale om navnesammenfald og typisk også andre betydelige lighedspunkter fx i forhold til karriere, familie og omgangskreds. Biografisk uafgørlighed henviser til, at denne biografiske optræden indgår i en sammenhæng, hvor rollen ikke entydigt kan afgrænses fra personens virkelige liv. Det både *er* og er *ikke* den samme person – samtidigt (fig. 2).

Fiktiobiografisme er konstrueret til at kunne lade to traditionelt set modsatrettede tendenser eksistere med fuld berettigelse samtidigt i samme værk. Den biografiske del af definitionen dækker over både selvbiografiske og biografiske perspektiver. Begrebet er således ikke afhængigt af, at skaberen af et værk spiller rollen som sig selv (fx Christoffer Boe i *Offscreen* og Søren Fauli i *Deroute*). Det dækker også over selvoptræden generelt, hvor én eller flere personer, uafhængig af produktionsmæssig tilknytning, spiller rollen som sig selv. I definitionsmæssig sammenhæng er fiktio-delen modpol til det biografiske, men det betyder ikke, at det biografiske direkte kan adskilles fra det fiktive. Sammenstillingen henviser nemlig til en sameksistens af to retninger, der vanskeligt kan holdes ude fra hinanden. Termen figurerer endvidere som en isme, fordi fænomenets omfang peger mod en generel kunstnerisk strømning på tværs af medier og kunstarter.

Det fænomen, som fiktiobiografisme skal dække, er ikke nyt. I litteraturen har det eksisteret i århundreder, og debatten om fænomenet har været højaktuel i bølger siden 1970'erne. Først med Lejeune/Doubrovsky-debatten (70'erne), siden Genettes tilføjelser hertil (1991) og herhjemme senest antologien *Selvskreven* (Stefan Kjerkegaard et. al. (red.) og Poul Behrendts *Dobbeltkontrakten* (begge 2006).



Fig. 1. Jarl Friis Mikkelsens begravelse. *Klovn*, episode 36 (2006, instr. Mikkel Nørgaard).



Fig. 2. Boe og Bro som Boe og Bro. *Offscreen* (2006, instr. Christoffer Boe).

Også filmhistorien byder på tidlige eksempler på fiktiobiografisme. I 1950 optræder Buster Keaton som sig selv i *Sunset Blvd.*, og det første danske hovedværk på området må være Lars von Triers *Epidemic* fra 1987 (fig. 3). Det ser dog ud til, at vi i de seneste år er blevet ramt af en altoverskyggende biografihunger, der lægger sig i forlængelse af den virkelighedshunger, Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen beskriver i bogen af samme navn (2002). Tendensen indtager såvel romanen (Knud Romers *Den som blinker er bange for døden*, Claus Beck-Nielsens *Claus Beck-Nielsen 1963-2001: en biografi*) som biografilærredet (*Offscreen*, instr. Christoffer Boe; *AFR*, instr. Morten Hartz Kapler) og tv-skærmen (*Klovn*, instr. Mikkel Nørgaard; *Deroute*, instr. Søren Fauli).



Fig. 3. Et tidligt eksempel på dansk fiktiobiografisme er Lars von Triers *Epidemic* (1987).

Ligesom fiktion og biografi hver for sig findes på tværs af medier og genrer, er fiktiobiografisme således også et tværmedialt fænomen. Derfor synes en forståelse af fiktiobiografisme at pege i retning af en modalitetstænkning, hvor fiktiobiografisme ses som et træk (en modus), der kan optræde i forskellige genrer på tværs af medier. Som det også er tilfældet med fiktionelle og biografiske træk, så kan fiktiobiografisme indgå som et mindre indslag eller virkemiddel i et værk. Imidlertid kan fiktiobiografisme også være konstituerende for værket som helhed – særligt for det jeg vil kalde værkets ontologiske status. Det er i disse tilfælde, værkerne kan kaldes slet og ret fiktiobiografiske.

Dette er ikke en mockumentary

På trods af en væsentlig mængde produktioner har der ikke været den samme interesse for selvoptrædener inden for film- og medieteorier, som vi har set det i litteraturteorien. Mens den litterære tradition har forsøgt sig med genrebetegnelser som 'autofiktion' (Genette, 1991), så omtales de fiktiobiografiske produktioner oftest i regi af eller som mockumentary, selvom de to betegnelser ikke kan sidestilles.

Mockumentary, som er en sammentrækning af 'mock-dokumentary', er i de seneste år blevet det mest flittigt anvendte begreb, når dokumentaren alligevel ikke rigtig vil være dokumentar. Den fremherskende opfattelse ses hos Roscoe & Hight, der definerer mockumentary som en genre, hvor fiktive værker præsenteres i (og forholder sig kritisk til) doku-konventioner:

Our definition of mock-documentary is specifically limited to fictional texts: those which make a partial or concerted effort to appropriate documentary codes and conventions in order to represent a fictional subject. (Roscoe & Hight 2001, s. 2)

Det er en snæver betegnelse, der egentlig passer på et begrænset antal værker, men da vi i øjeblikket oplever den mest massive strøm af blandingsformer nogensinde, er vi også i begrebsunderskud. Det har betydet en udvidet brug af mockumentary-begrebet, som fjerner det fra Roscoe & Hights definition. Når vi møder begrebet i dag, kan vi derfor ikke være sikre på, hvad det henviser til. Flere fiktiobiografiske værker er allerede blevet kaldt mockumentaries, fx Kaplers' *AFR* af Politikens Kim Skotte (3. feb. 2007) og hos Morten Scholz i "*Mockumentary – Løgner, der leger virkelighed*" (2007). Ib Bondebjerg afviser denne kategorisering (jf. *AFR*-DVDens ekstramateriale), og det viser sig da også, at *AFR* afviger fra mockumentary-definitionen på flere punkter (fig. 4).

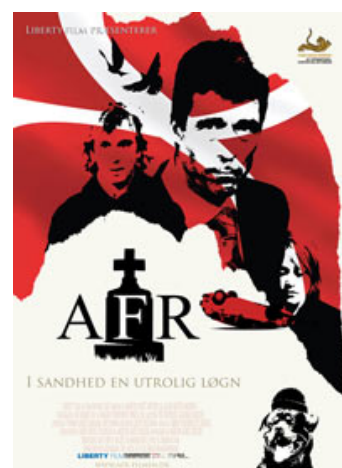


Fig. 4. Fiktiobiografisme og mockumentary er ikke det samme. Morten Hartz Kaplers *AFR* fra 2007 er et fiktiobiografisk værk.

I fiktiobiografiske film- og tv-produktioner er den biografiske selvoptræden konstituerende for værket som helhed, hvorimod den i mockumentary kan fungere udelukkende som et virkemiddel (fx. *Forgotten Silver*, instr. Peter Jackson, 1995). Der findes imidlertid flere mockumentaries, der slet ikke indeholder selvoptræden (fx *This is Spinal Tap*, instr. Rob Reiner, 1984), og derfor er selvoptræden ikke et iboende træk ved genren. Når mockumentary-betegnelsen ikke per definition inkorporerer selvoptræden, bliver den ikke dækkende i karakteristikkene og behandlingen af produktioner, hvor selvoptræden er gennemgående både på tema- og handlingsplan (som i *AFR*).

Fiktiobiografisme bruger heller ikke dokumentar-koderne på samme måde som mockumentary, for de fiktiobiografiske værker har ikke dokumentar-foregivelsen som forudsætning. De vil typisk anvende og forholde sig til dokumentarkoder, men de behøver ikke at gøre det. Selv om det på sin vis er en faktagenerisk konvention, at personer agerer som sig selv, så er der ingen dokumentarforegivelse over John Malkovichs manierede optræden som John Malkovich eller over filmen



Fig. 5. *Deroute* (2008).

Being John Malkovich som helhed. Flere fiktiobiografiske værker rummer desuden direkte doku-negerende paratekster, som undertitlen på *AFR*: "I Sandhed en Utrolig Løgn" og programerklæringen i *Deroute*: "Denne historie er 100 % opdigtet, og har intet med virkeligheden at gøre" (fig. 5).

Den afgørende forskel på mockumentary og fiktiobiografisme er imidlertid værkernes ontologiske status. Ifølge Roscoe & Hight kan mockumentary i sidste ende altid defineres som fiktion. Det helt essentielle ved de fiktiobiografiske produktioner er netop, at de omgår en sådan klassificering og ikke ender i ontologisk afklaring. Det skal en række eksempler fra fiktiobiografiske produktioner belyse.

Hvad er virkeligt, hvad er fiktivt?

Sideordningen af fiktion og ikke-fiktion i de fiktiobiografiske værker kommer til udtryk i en kompleks referentialitetsstruktur, der minimum indeholder tre positioner. For det første, er mange forhold direkte referentielle i forhold til virkeligheden. I *Klovn* hedder Frank Hvam Frank Hvam, han er komiker og har lavet *Langt fra Las Vegas* sammen med Casper Christensen. Der i øvrigt hedder Casper Christensen, bor sammen med Iben Hjejle og har lavet *Langt fra Las Vegas* med Frank Hvam. Vi kan se, at kroppene i *Klovn*-universet er de kroppe, vi i virkeligheden genkender som Frank Hvam og Casper Christensen. Når de så oven i købet kobles til samme personnavn, burde der være en tungtvejende sandsynlighed for, at det rent faktisk kunne være dem.

For det andet, er der omvendt rigtig mange uomgængelige forhold, der umuliggør, at det skulle være de samme personer. Nogle forhold kan modbevises umiddelbart: Frank bor ikke sammen med Mia Lyhne i virkeligheden, og Jarl Friis Mikkelsen er ikke død. Andre ting kræver i realiteten research, men vi kan alligevel være ret sikre på, at Frank og Casper ikke satte strøm til gyngen, og at Reimer Bo ikke er far til Carøes barn. Er det så ikke oplagt at putte *Klovn* i fiktionsbøtten? Jo. Men hvis vi vælger at forklare *Klovn* ud fra et fiktioniseringsprincip og dermed forkaster, at der skulle være tale om andet og mere end ren fiktion – så mener jeg også, vi forkaster hele konceptet *Klovn*. For *Klovn* vil spillet, antastelsen, forvirringen og forpurringen af modtagerens antagelser.

Et forsøg på at bestemme hver enkelt detalje kan næppe afsløre et facit, der placerer *Klovn* tættere på den ene eller den anden ende i et fakta-fiktions-kontinuum. Var det tilfældet, ville *Klovn* også samtidig forlade fiktiobiografisme-definitionen. Referentialitetsspørgsmålet bliver imidlertid anderledes interessant, når de fiktiobiografiske værker indeholder den tredje position, eller hvad vi kunne kalde for en 'svævende referentialitet'. Når det simpelthen, uanset hvilket kendskab til virkeligheden vi kan komme i besiddelse af, forbliver umuligt at modbevise en påstand. Anders Fogh Rasmussens og Jarl Friis Mikkelsens homoseksualitet i henholdsvis *AFR* og *Klovn* og Casper Christensens utroskab i *Klovn* er eksempler på sådanne svævende referentialiteter (fig. 6). I bedste fald kunne man forestille sig en verificering (taget på fersk gerning), men en afvisning af 'påstandene' i virkeligheden er ikke en mulighed. Det betyder, at det bliver kompliceret udelukkende at koble påstanden til værket. Dermed er et rygte sat fri.

Rygtet: at skabe en Klovn

Rygtet har en essentiel placering i fiktiobiografiske produktioner. Både fordi værkerne kan skabe rygter i sig selv, men især fordi mange af udsagnene i værkerne tager udgangspunkt i faktisk eksisterende rygter. Når Anders Fogh Rasmussen fremstilles som bøsse i *AFR*, vil de fleste modtagere huske på virkelighedens rygter om statsministerens seksualitet, og når Casper Christensen er utro, dukker der hurtigt skilsmisshistorier op i hukommelsen (fig. 7).

Fiktiobiografiske værker forholder sig til og udfordrer således modtagerens kendskab til virkeligheden. Det er imidlertid en virkelighed, der er kraftigt influeret - hvis ikke lige frem skabt - af medierne. Karaktererne i fiktiobiografiske værker er oftest kendte, genkendelige eller deciderede kendisser, og dermed vil det være de færreste, der kender dem personligt. Derfor vil modtagerens kendskab til den virkelighed, *Klovn* henviser til, typisk være tilegnet gennem nyhedsmedier og gossipjournalistik. Garanteret i et ulige forhold. Herudover er der også et andet medie, der påvirker vores syn på personerne. Og det er *Klovn* selv. For når modtagerens kendskab er



Fig. 6. *AFR* (2007). Statsministerens homoseksualitet i *AFR* kan ikke modbevises.



Fig. 7. *Klovn*, episode 37(2006, instr. Mikkel Nørgaard). Casper Christensen er utro.

tillegnet gennem medier, giver det den fordel, at *Klovn* i særdeleshed kan udnytte et forholdsvist ensartet syn på personerne i serien og herefter påvirke denne generaliserede opfattelse. Det bevirker, at vi ikke med sikkerhed kan sige, hvor opfattelsen af Frank som nørdet og Casper som arrogant har sine rødder. Er det noget, *Langt fra Las Vegas* og de første *Klovn*-afsnit har startet? Eller er det virkelige hændelser (aka sladderpressen), der sammen med *Husk lige tandbørsten* og *Deal no Deal* kan tage æren for denne opfattelse? (fig. 8)

Klovn mimer sladderpressens metode, når den er værst. Den sætter virkelighedsstoffet i overdrev og bliver derved i stand til at skabe rygter. Men virkelighedsstoffet er så at sige skabt ved en stadig mere omfattende vekselvirkning. *Klovn* indfører et allerede medieret perspektiv fra virkeligheden, puster til det (og til modtagerens viden), så det virker tilbage på den 'virkelighed', det er taget fra. Her kan det vokse sig større og være med til at forme den 'virkelighed', der igen skal være med til at forme *Klovn*. Så ligesom det er virkeligheden, der er med til at skabe *Klovn*, så kan *Klovn* også skabe noget i virkeligheden: Både selve serien *Klovn* – men også værkeksterne forhold. Det bevirker desuden, at *Klovn* fremstår som en kritisk kommentar til det virkelighedstransformerende potentiale, der ligger i sladderpressens metode.

Referentialitet Extravaganza

Den særlige referentialitetskonstellation, som bliver mulig, når det fiktionelle (og nonreferentielle) og det ikke-fiktive (og referentielle) sameksisterer, giver nogle komplekse – men også tit underholdende fænomener. Referentialiteten både pumpes og udtømmes, uden vi helt kan afgøre, hvad der er hvad, og hvad vi skal stille op med det. I *Offscreen* skal Trine Dyrholm, der spiller sig selv, pludselig spille rollen som Lene Maria Christensen, der også spiller sig selv (fig. 9).

Der refereres mangedoblet til personer i virkeligheden, og referencen synes at få bortbarberet det ene lag efter det andet. Så hvad ender Trines rolle med at referere til? Hvor ser vi reelt den virkelighed, der refereres til i udgangspunktet? Nicolas Bro siger i samme film: "Det er mig, der har virkeligheden" (fig. 10). Når den biografiske krop siger 'mig' med den biografiske stemme, må det overvejes, hvem 'mig' egentlig tilhører. Om det er virkelighedens eller fiktionens Nicolas Bro, der "har virkeligheden". Er det dem begge to, eller er der tale om det samme 'mig'?

I *Klovn* forsøger Frank Hvam at bytte sig til et bedre gravsted til sin mor (1. sæson, episode 10). Et ægtepar indvilliger i at bytte, men prisen viser sig at være et møde med Casper Christensen. Der er dog noget galt. Ægteparret har taget billeder af mødet, og de synes ikke, manden på billedet ligner Casper Christensen - for han har lyst hår og kontaktlinser (fig. 11-12). De bakkes op i den antagelse af graveren, som også har fået et andet indtryk af ham gennem medierne (store briller og sort hår. Ham med tandbørsten). I en tidligere scene så vi omtalte billede blive taget, og derfor er modtageren ikke i tvivl om, at det er Casper Christensen. Vel at mærke *Klovns* Casper Christensen. Det kunne nemlig se ud til, at det alligevel er parret, der har mest ret. I forhold til fiktiobiografisme-definitionen er det jo netop ikke helt ukompliceret Casper Christensen. Parret mener ikke, det kan være ham, fordi det ikke ligner ham. For os at se, ligner det ham så meget, at vi overvejer, at det godt kunne være ham – som han er i virkeligheden. Det er ham, og det er ikke ham. Frank mister sit gravsted.

Offscreen og onscreen i Offscreen

Når vi ikke kan være sikre på, hvad der hører til virkeligheden, og hvad der decideret er fiktivt, så får det også konsekvenser for de mekanismer, der er på spil hos modtageren. Christoffer Boes *Offscreen* illustrerer, hvad der sker med modtagerens offscreen-forestilling og -dannelse. Ved en klassisk dokumentar kan man argumentere for, at det, der refereres til offscreen, også reelt er der i virkeligheden. I fiktion derimod skal modtageren antage, at offscreen findes, mens det reelt er uden eksistens.

I de fiktiobiografiske produktioner bliver denne skelnen svær at opretholde. Når vi ser virkelige personer, og når der refereres til virkelige personer, så forestiller vi os de personer, som vi har set dem på diverse medieplatforme i virkeligheden. I fiktiobiografisme udsættes de imidlertid for noget, de ikke udsættes for i virkeligheden – og det



Fig. 8. *Klovn*, episode 37. Hvor stammer den arrogante Casper Christensen oprindeligt fra? Virkeligheden, Se og Hør eller *Langt fra Las Vegas* og de første *Klovn*-afsnit?



Fig. 9. *Offscreen* (2006). Trine Dyrholm spiller Trine Dyrholm, der spiller Lene Maria Christensen, der spiller Lene Maria Christensen.

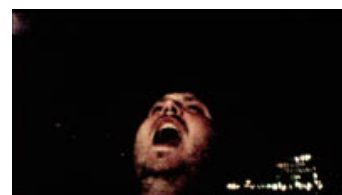


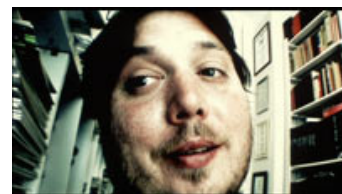
Fig. 10. *Offscreen* (2006). Det er Nicolas Bro, der har virkeligheden. Men hvilken Nicolas Bro og hvilken virkelighed?



Fig. 11. *Klovn*, episode 10 (2005, instr. Mikkel Nørgaard). Er det virkelig Casper Christensen?



Fig. 12. *Klovn*, episode 10 (2005). Også karaktererne er uenige om, hvad der er virkeligt, og hvad der er (re)præsentation.



bryder forstyrrende ind i de billeder, vi danner.

Når Nicolas Bro i *Offscreen* fx fortæller om sin karriere, teaterskolen og sit bryllup (fig. 13), så sætter vi hans beretning ind i de erfaringer, vi har med os fra den virkelighed, vi kender fra medierne. Når der så sker noget, som tydeligvis ikke stemmer overens med virkeligheden (Nicolas Bro som voldtægtsmand og morder, der forsvinder efter selv at have fået seriøse tæsk), så bliver det en usædvanlig og uvant opgave at skulle koble den dannede 'virkelighedsbaserede' offscreen sammen med disse billeder. (fig. 14)

Modtageropgaven bliver således lidt af en krævende affære i de fiktiobiografiske produktioner, fordi vi løbende bliver bevidste om revurderingen af vores antagelser. Det er en helt almindelig del af perceptionen hele tiden at vurdere nye oplysninger i forhold til gamle – og som følge heraf hele tiden at revidere det samlede indtryk (jf. fx Bordwell). Det foregår typisk, uden vi opdager det. Forskellen på perciperingen af fiktiobiografiske produktioner og andre værker er imidlertid, at denne revidering ikke længere foregår ubevidst.

Trippelkontrakten

I fiktiobiografiske produktioner ses altid gennemgribende kontraktbrud. Først antager vi, at der er tale om enten fiktion eller biografi. Når der så sker noget, der er fuldstændig i strid med første antagelse, laver vi den om til dens modsætning. Det er det, Poul Behrendt kalder dobbeltkontrakten (Behrendt 2006, s. 20). Behrendts teori tager udgangspunkt i litteratur (Claus Beck-Nielsen, Peter Høeg m. fl.), men her kan vi bruge den som udgangspunkt til et kontrakt-forslag i forbindelse med fiktiobiografisme i film og TV.

Hvis vi skal genoptage positioneringen af fiktiobiografisme i forhold til mockumentary, er der i forhold til kontraktbruddet i første omgang flere lighedspunkter mellem de to betegnelser. Begge er ikke, hvad de først antages at være, og i den henseende er der ontologiske uklarheder i begge værktyper.

Behrendt lægger vægt på det kronologiske aspekt, altså at kontrakterne indgås i en rækkefølge og afløser hinanden. Her bliver forskellen på mockumentary og fiktiobiografisme imidlertid synlig, for kontrakternes kronologi passer på mockumentary, men ikke på fiktiobiografisme. Forskellen er (og det gælder for så vidt både fiktiobiografisk film, TV og litteratur), at kontrakterne er fuldt ud tilstede samtidigt. De afløser altså ikke hinanden, og når der så igen sker noget, der står i modsætning til den ændrede antagelse/kontrakt – men som nu harmonerer med den første – mister vi vores ståsted (er). Vi kan ikke vide, hvad det næste bliver, og derfor igangsættes nu en lang bevidstliggjort afstemningsproces, hvor vi prøver at få regnestykket til at gå op, at få det til at passe på enten den ene eller den anden antagelse. Det sker imidlertid ikke, for modtageren kastes frem og tilbage mellem antagelserne, og det bliver ikke muligt at privilegere den ene frem for den anden (fig. 15). Mockumentary gør således i høj grad brug af en dobbeltkontrakt, der bevirker en midlertidig usikkerhed, mens der i fiktiobiografiske værker snarere er tale om en trippel- eller mere kontrakt, der medfører en iboende ontologisk uafgørlighed.

Denne form betyder imidlertid ikke, at de antagelser, vi prøver af, og de kontrakter, der bliver brudt, mister deres berettigelse. De fiktiobiografiske værker er snarere dybt afhængige af dem i skabelsen af det særlige fiktiobiografiske udtryk, for hvis grænserne ikke findes, kan de heller ikke udfordres. Omvendt kan vi heller ikke trygt hvile i opretholdelsen af et utvetydigt skel mellem virkelighed og fiktion. Grænserne eksisterer, men de ser ikke ud til at være konstante og kan derfor heller ikke endegyldigt lokaliseres. Fiktiobiografisme debatterer og udfordrer derfor eksisterende kategorier, og derved skabes et nyt felt til udfyldning og undersøgelse; et felt, der kan lade begge kontrakter eksistere og fungere samtidigt, og hvor det bliver muligt at læse et værk som både fiktivt og ikke-fiktivt på samme tid. Det kræver nye perspektiver, nye strategier og muligvis mere rummelige kategorier.

Modtageren vænner sig imidlertid løbende (og forbavsende hurtigt) til at percipere på stadig nye måder. Det nyskabende bliver gængs med lynets hast trods de nye mediers udfordring af perciperingen. De fiktiobiografiske værker er en sådan udfordring i høj frekvens, men da

Fig. 13. *Offscreen* (2006). Nicolas Bro fortæller om sin karriere og sit ægteskab. Fuldstændig som var det i virkeligheden.



Fig. 14. *Offscreen* (2006). Nicolas Bro som voldtægtsmand og morder.



Fig. 15. I perciperingen af fiktiobiografiske værker kastes modtageren frem og tilbage mellem antagelserne. Her *AFR* (2007).

der er tale om et fænomen, der først lige nu er over os i hidtil uset grad, kunne det være en nyskabelse, som vi bare skal vænne os til og sidenhen uproblematisk kan inkorporere. Mit bud er dog, at fiktiobiografismens udbredelse får indflydelse på både værk-, modtager- og virkelighedsbegreb. Derfor bliver det opgaven at finde en strategi, der gør det lettere at gribe og begribe de fiktiobiografiske produktioner.

Fakta

Litteratur

Behrendt, Poul. *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal, 2006.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

Genette, Gérard. *Fiction and Diction*. New York: Cornell University Press, 1993 [1991].

Hight, Craig; Roscoe, Jane. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001.

Kjerkegaard, Stefan; Nielsen, Henrik Skov; Ørjasæter, Kristin (red.). *Selvskreven. Om litterær selvfremstilling*. Gylling: Aarhus Universitetsforlag, Narayana Press. København: Berlingske Forlag, 2006.

Knudsen, Britta Timm; Thomsen, Bodil Marie (red.). *Virkelighedshunger. Nyrealismen i visuel optik*. København: Tiderne Skifter, 2003.

Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Monggaard, Christian. Interview med Ib Bondebjerg om AFR og dens genre. Fra *AFR I sandhed en utrolig løgn*. DVDens ekstrap materiale, 2007.

Scholz, Morten. "Mockumentary – Løgner, der leger virkelighed". In: 16:9, 5. årgang. Nummer 20, februar 2007.

Fiktiobiografiske værker

Beck-Nielsen, Claus. *Claus Beck-Nielsen 1963-2001. En Biografi*. Gyldendal, 2003.

Boe, Christoffer. *Offscreen*. Manuskript: Christoffer Boe; Knud Romer Jørgensen. AlphaVille Pictures Copenhagen, Danmark, 2006.

Fauli, Søren. *Deroute*. Manuskript: Martin Kongstad. Danmark. Tv-serie, 2008.

Kaplers, Morten Hartz. *AFR*. Manuskript: Allan Milter Jakobsen; Morten Hartz Kaplers. Bald Film/ Liberty Film/ Super16/ Zentropa Entertainments, Danmark, 2007.

Nørgaard, Mikkel; Gråbøl, Niels. *Klovner*. Manuskript: Frank Hvam; Casper Christensen. Zentropa Episode ApS/ Nutmeg Movies, Danmark. Tv-serie, (2005-).

Romer, Knud. *Den som blinker er bange for døden*. Aschehoug, 2006.

Trier, Lars von: *Epidemic*. Manuskript: Lars von Trier; Niels Vørsel. Det Danske Filminstitut/ Elementfilm A/S, Danmark, 1987.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)



You ain't heard nothin' yet!

Af [ANDREAS KAKIOU HALSKOV](#)

Klassiske evolutionsteorier fortæller os om filmens gradvise teknologiske og æstetiske raffinering. Ifølge disse brød lyden haltende igennem i 1927, for herpå – grundet sløje teknologiske vilkår – at overgå til diverse tale- og syngespil. Men dette er i bedste fald kun en halv sandhed. Faktisk oplever vi flere særdeles fremmelige lydfilm allerede ved indgangen til 30'erne. Dette er således omdrejningspunktet for nærværende artikel, som mere specifikt vil gå i dialog instruktører som René Clair, Fritz Lang, Luis Buñuel og Rouben Mamoulian.

Lydens gennembrud dateres ofte til 1927 ved udgivelsen af Warner Brothers' musikalske melodrama *The Jazz Singer*. Heri akkompagneres det visuelle drama af en diegetisk ledsagermusik – og sine steder sågar tale – fremført af den jødiske stjerneskuespiller Al Jolson (fig. 1). Det egentlige lydige gennembrud lod dog vente på sig. Afstanden fra Crosslands såkaldte *part-talkie* til mere gennemførte tonefilm – hvori lyden ikke alene fungerede som et (primært musikalsk) akkompagnement – er således stor. Men den generelle forestilling om *alle* tidlige lydfilm som fortælleteknisk og æstetisk tilbageskuende er ikke desto mindre tvivlsom. Hvis ikke sågar kontrafaktisk.

Hvis flere tidlige tonefilm rigtignok gestaltede det filmiske drama omkring *talen* – som en moderne teknologisk attraktion og "stjerne-signatur" – så arbejdede andre tonefilm snarere med *lydens* iboende kvaliteter. I begyndelsen af 1930'erne oplever vi således en række fascinerende eksperimenter med lyd, selv inden for periodens narrative film.

I modsætning til ellers hævdvundne krav som 'synkronicitet' og 'hørbarhed' arbejdede russiske film som *Dezertir* ('33) og *Simfoniya Donbassa* ('31) med udstrakte eksperimenter udi *asynkron lyd*; i *L'Âge d'or* ('31) arbejdede Luis Buñuel med drilske audiovisuelle *mismatches*; og i *Das Testament des Dr. Mabuse* ('33) benyttede Fritz Lang såvel *uhørt tale* som *usete talekilder*. Ja, allerede i slutningen af 20'erne finder vi såmænd flere vellykkede eksperimenter med lyd, herunder Rouben Mamoulians fremmelige brug af *to spors*-optagelser i *Applause* og Hitchcocks subjektive brug af forvrænget tale i filmen *Blackmail* (begge 1929).

Mod en fuldgyltig oplistning af sådanne eksperimenter i den tidlige tonefilm, vil jeg følgende behandle enkelte af de (for mig) mest slående lydige tiltag. Og hvor flere af disse rettelig må betegnes som "eksperimenter" – der i dag primært har historisk interesse – er lyden andetsteds så integreret og gennemført, at filmene selv i et nutidigt perspektiv fremstår moderne. Eller som Jolson synger det, i slutningen på førnævnte *part-talkie*: "You ain't heard nothin' yet..."

Det kritiske øre: toner i tidens debat

Allerede i 1919 – omkring otte år før tonefilmens fødsel – betegnede den danske instruktør og kritiker Urban Gad filmens "Hovedejendommeligheder" som dens "Stumhed og Farveløshed" (Gad, s. 3). At Gad kunne fremkomme med et sådant pudsigt statement – hvor filmens kunstneriske karakteristika ironisk nok bliver dens mangler eller begrænsninger – må da tilskrives dennes historiske



Fig.1. *The Jazz Singer* (1927) regnes ofte som den første egentlige lydfilm. Men som en *part-talkie* – primært bestående af diegetisk musik og sang – var denne film næppe revolutionerende i nogen æstetisk forstand.

kontekst. Fraværet af lyd og farve var således nok æstetiske kendetræk for stumfilmen, men betegner næppe filmen som den ser ud i dag, ca. 90 år senere.

Ikke desto mindre kan man spore lignende betragtninger også efter lydens komme, hvor den kritiske debat om lyd førtes af (filmfjendske) kulturpersonligheder og akademikere såvel som feterede filminstruktører. Centrale skikkelser heriblandt inkluderer den franske instruktør René Clair, russiske montagefolk som V.I. Pudovkin og Dziga Vertov samt klassiske filmteoretikere som Siegfried Kracauer og Rudolf Arnheim.

En barbarisk invasion?

I 1929 betegnede René Clair da lyden som en "barbarisk invasion", hvis indlemmelse i filmen angiveligt truede med at nedbryde denne som selvstændig kunstform (Clair, s. 92). Navnlige talen risikerede, for Clair, at gøre filmen teatralisk, men – som han senere pointerede – "talefilmen er ikke alt, lydfilmen findes også." (Citeret efter Schepeleern 1972, s. 170).

Clair var således skeptisk over for lydens fødsel, men skulle siden – med filmene *Sous les toits de Paris*, *Le Million* og *A nous la liberté* (1930-31) – blive en central og bestemmende skikkelse for netop den tidlige lydfilm (fig. 2).

Lignende skepsis var dog typisk for den tidlige lyddebate: marxisten Siegfried Kracauer bekymrede sig eksempelvis om talefilmens iboende "affinitet til teatret" (Kracauer 1960, s. 104), og den tysk-amerikanske psykolog Rudolf Arnheim (fig. 3-4) gik så langt som til helt at affærdige lydfilmen som en kunstnerisk mulighed (jf. Arnheim 1957, s. 154-60 og 199-230).

Sådanne bekymringer var nok voldsomme, men næppe heller ganske urimelige: mange tidlige tonefilm tilrettelagde rigtignok *alt* omkring dialogen; de endnu tvivlsomme mikrofoner og de tunge lydæmpere, som man påførte optageudstyret, hæmmede kameraets bevægelsesfrihed og førte – i flere tilfælde – til mere statiske film; og kravene om forståelighed og synkronicitet begrænsede endvidere antallet af locationoptagelser samt friheden i klipperummet.

Et uindfriet potentiale

Men blandt den skeptiske horde af kritikere befandt sig også enkelte filmfolk og -teoretikere – navnlig den russiske montagebevægelse – for hvem lyden ikke (alene) skulle betragtes som en trussel, men derimod et potentiale.

End ikke montagefolket var – således at forstå – udelte positivt overfor lydens gennembrud, men for disse præsenterede lyden ikke desto mindre en mulighed for at modgå filmens iboende naturalistiske væsen. Lyden behøvede ikke *fordoble* den billedlige betydning, men kunne have en *syntetisk* eller ligefrem *kontrapunktisk* funktion. Der kunne alterneres imellem billede og lyd; lyden kunne tilføje billedet dybde, eller ligefrem gå i spil med billedets iboende betydninger.

At sådanne muligheder ikke alene fandt sted i teoretiske afhandlinger og vidtløftige diskussionsfora, vil jeg forsøge at illustrere i artiklens følgende afsnit. Den tidlige tonefilm var således ikke blot en uraffineret eller underudviklet lydfilm; den tidlige tonefilm var en stærkt heterogen masse af film, hvoriblandt enkelte excellerer med en lydlig opfindsomhed og et raffinement helt på højde med nutidens film.

Sounds dramatic: lydens dramatiske egenskaber

Den første position, jeg her vil behandle, er brugen af lyd som hhv. dramatiserende og subjektiverende virkemiddel – hvad man samlet set kunne betegne som lydens *narrative funktioner*.

At lyden rummer nogle afgørende fortælle tekniske egenskaber er i dag velkendt, om end de fleste af os stadig betragter filmen som et grundlæggende visuelt medium. Vi kalder os stadigvæk *filmtilskuere* og *fjernseere*, og lyden betegnes endnu som et akkompagnement til den billedlige betydningsdannelse. Selv tonemester Per Meintertsen – hvis bog *Lydens rolle* (2006) ellers er en fremragende indføring i filmens lydside – betegner (måske uforvarende) lyden som en ledsagelse *til* filmen (som en primært visuel kunstform). Bogens undertitel er således rigtignok: "Notater om lyd og musik til film". Ja, selv når vi indsætter



Fig. 2. Som debattør var René Clair skeptisk ift. lydens gennembrud, men som instruktør var samme Clair en bestemmende faktor for netop den tidlige lydfilm.



Fig. 3-4. Lydfilm blev mødt med stor folkelig fascination men massiv kritisk desavouering. På billederne ses to af tonefilmens mest berømte kritikere: Siegfried Kracauer og Rudolf Arnheim.

en skive i DVD-maskinen, påmindes vi denne opfattelse af lyden som et akkompagnement til filmen. Når ophavsrettighederne således løber over skærmen, hedder det sig rigtignok, at filmen – ”inklusive lydsporet” – er beskyttet under copy right-reglementet. Som om lydsporet ikke naturligt var en del af filmen.

Fraværets dramatik: fra *M* til *Mabuse*

Et eksempel på det modsatte – at lyden er en integreret og afgørende del af filmfortællingen – finder vi i Fritz Langs freudianske thriller *M* (1931).

Dét, som denne film særligt udmærker sig ved – og ligeså instruktørens senere *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) – er arbejdet med skiftevis visuelle og auditive fravær. Allerede i introduktionen af filmens centrale skikkelse (barnemorderen spillet på formidabel vis, af Peter Lorre) oplever vi således dette audiovisuelle greb. I den pågældende scene ses i billedet en plakat med påskriften ”Wer ist der Mörder”. Den endnu uspolerede pige, der kigger på plakaten, tiltales pludselig af en fremmed person udenfor skærbilledet. Indover plakaten – som fortsat dominerer billedrammen – ses nu en skygge af en hatteklædt mandsperson, hvorefter vi hører dennes karakteristisk pibende stemme. ”Hvad hedder du?”, spørger den hatteklædte person – der, ligesom pigen, er placeret udenfor billedrammen – hvortil hun prompte replicerer: ”Elsie Beckmann” (fig. 5).

Den *ikke-visuelle* etablering af Lorres karakter er signifikant i flere henseender. Ikke alene forekommer skyggen – der truende bukker sig over den unge Elsie – foruroligende qua sin forvrængede fysik; nej, den rent lydige iscenesættelse af barnemorderen tilføjer samtidig denne et mystisk og utilregneligt tilsnit. Vi kender – med andre ord – ikke barnemorderens reelle fysiske fremtoning, men oplever ham blot gennem hans pibende stemme og perfide diktation. Og netop deri ligger scenes uhygge.

En mere subtil måde hvorpå ovennævnte film arbejder med *fraværet* ligger dog i dennes uhyre mediebevidste brug af stilhed. Det kan forekomme kuriøst, men netop den dramatiske brug af stilhed må betegnes som et endog meget fremmeligt forhold til lyd. Hvor stilheden, for det tidlige filmpublikum, var et grundvilkår – som gennem levende musikalsk og verbal ledsagelse blev søgt overdøvet – bliver stilheden ved lydens gennembrud en potentiel audiovisuel effekt. Med lyden bliver stilheden en æstetisk mulighed.

Et fornemt eksempel herpå finder vi da i begyndelsen af førnævnte *M*. Elsies mor venter spændt i lejligheden, maden står klar på komfuret, og tallerknerne er sat forventningsfulde frem. Men noget mangler. Dét er tydeligt. Moderen går derfor ud til trappeopgangen, og kalder datterens navn. Kaldet giver genlyd i den mennesketomme trappeopgang. Men uden svar. Herefter følger så – nu *aldeles* uden lyd – en kort montage af billeder, der hver især betegner Elsies fravær: det tomme tørreløft, den tomme plads ved spisebordet, den enlige bold i græsset og den herreløse ballon i elmasten.

Hvis ét af filmens kardinalproblemer ligger i at illustrere fraværet (”katten er der ikke”), er ovennævnte scene netop et eksempel på en sådan iscenesættelse af fraværet. Alle billeder indebærer – konventionelt set – en mangel, og denne mangel modsvares da stilistisk af et pludseligt auditivt fravær. Et auditivt fravær, som derved får både dramatisk og symbolsk betydning.

Mabuse og filmens *acousmètre*

I fagbogen *The Voice in the Cinema* (1999) behandler filmkomponisten Michel Chion netop fraværets iscenesættelse, men her i forbindelse med Fritz Langs senere film *Das Testament des Dr. Mabuse* (skrevet i samarbejde med Thea von Harbou).

Den *ikke-visualiserede tale* kaldes af Chion *acousmatisk* – med henvisning til Pythagoras, hvis undervisning foregik bag et gardin (for herved at sætte fokus på selve talen). Ligesom Pythagoras forbliver skurken Mabuse usynlig igennem størstedelen af førnævnte film, alt imens dennes rungende, omnipresente stemme – på næsten guddommelig vis – dominerer filmens lydside.

At *Mabuse* – som allerede blev etableret i stumfilmen *Dr. Mabuse, der*



Fig.5. Den *ikke-visualiserede* stemme skaber dels suspense – idet vi ikke kender manden bag stemmen – og samtidig uhygge. Ikke mindst i kraft af den ubehagelige inkongruens imellem den voldsomme skygge og den pibende stemme. Billede: *M* (1931).



Spieler (1922) – nu skulle have en stemme, var ikke iboende problemstillinger. Stemmen kan have en selvstændig fascinationskraft (tænk blot på Garbo), men stemmen kan også forfladige eller "menneskeliggøre" en potentielt mytisk figur.

Det geniale ved netop *Das Testament des Dr. Mabuse* er da – som Chion udtrykker det – at man faktisk hører hans (næsten mytiske) stemme, men at denne aldrig tilknyttes en fysisk krop. Stemmen forbliver *dis-embodied*, og netop derved bevarer den sit mytiske tilsnit. Vel at mærke indtil vi, i filmens slutning, faktisk ser kilden til denne stemme: en mekanisk optageenhed!

Indtil dette punkt forbliver Mabuse dog mytisk – netop fordi vi hører, men aldrig ser ham. Han *er*, med andre ord, hverken mere eller mindre end publikums forestillingsevne. Men denne er – som bekendt – mere skræmmende end nogen faktisk visualisering. (Jf. Chion, s. 23-47).

Bevidsthedsrelateret lyd hos Hitchcock og Mamoulian

Hvor Lang således i tonefilmens formative år arbejdede med lyden – og ikke mindst det momentane *fravær* af lyd – i en udpræget moderne og refleksiv ånd, så oplever vi også hos instruktører som Rouben Mamoulian og Alfred Hitchcock et særdeles mediebevidst forhold til lyd.

Hvis Mamoulian og Hitchcock ikke har mange umiddelbare fællestræk, mødes de imidlertid i en fælles fascination af (fortælle)tekniske gimmicks og stilistisk innovation – særligt hvad gælder visuelle og auditive fremstillinger af subjektive tilstande.

Et specifikt eksempel på sidstnævnte finder vi da i Hitchcocks engelske adaptation af Charles Bennetts roman *Blackmail* (1929). Denne bastardfilm – en såkaldt *silent-with sound* – er oprindeligt optaget som stumfilm, hvortil ekstra lydscener siden er tilføjet. Samlet set kan filmen derfor næppe betegnes som revolutionerende, og for et moderne publikum vil den såmænd forekomme aldeles altmodisch.

Men navnlig én scene fra *Blackmail* står frem som både lydligt og fortælleteknisk innovativ – endog i en sådan grad, at den stadig i 2008 virker støvfri. I den pågældende scene ses filmens kvindelige hovedrolle (spillet af tyskeren Anny Ondra) i fællesskab med en mand og en anden kvinde, der indbyrdes taler om det morbide knivdrab, hvorom filmens handling drejer sig. Dette knivdrab – ved filmens publikum – er såmænd begået af vores kvindelige hovedperson, hvis reaktion på samtalen derfor nærmer sig det paniske. Som for at illustrere dette, lader Hitchcock her – med en lille genistreg – ordet "knive" gentage, i en stadigt mere manisk tone, indover billedet af Ondras ængstelige ansigt (fig. 11).

På lignende vis benyttes da lyden i Rouben Mamoulians *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (1931), der – ligesom instruktørens andre film – udviser en tydelig fascination af mediets teknologiske potentiale. Vel at mærke er Mamoulians innovationsiver altså ikke kun forbeholdt de visuelle virkemidler (fx idiosynkratisk kamerabevægelse i *Applause* og *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* samt three-strip Technicolor i *Becky Sharp*, 1935), men retter sig også mod filmens auditive virkemidler.

Hvorvidt Mamoulian må betragtes som en egentlig auteur diskuteres løbende i akademiske kredse, og filmkritiker Andrew Sarris betegner ham eksempelvis som en "innovator who runs out of innovations." (Sarris, s. 160). Ja, også for Adrien Danks må Mamoulian beskrives som "overly fixated on the technical or technological possibilities of cinema." (jf. Danks).

Mamoulian var under alle omstændigheder nyskabende: i *Applause* benyttede han, som den første, *to-spors*-optagelser; i *Love Me Tonight* (1932) eksperimenterede han – i en nu historisk scene – med såkaldt *Geräuschmusik*; og netop i *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* finder vi angiveligt filmhistoriens første syntetiske lydspor.

Fig. 6-9. Iscenesættelsen af fraværeter, hos Lang, et gennemgående stilistisk greb. Billedsekvens: *M* (1931).



Fig.10. Mabuses stemme høres konsekvent gennem et forhæng. Dette giver skurken et magisk og næsten almægtigt tilsnit – ganske som vi kun oplever Gud gennem Ordet. Billede: *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933).



Fig. 11. Den forvrængede tale benyttes i *Blackmail* (1929) som et psykologisk motiv.

Overgangen fra Dr. Jekyll til Mr. Hyde ledsages således af et sindrigt konstrueret lydspor (populært kaldet "Mamoulian's stew") bestående af overdrevne hjerteslag; klokker hørt gennem et ekkokammer; gonggonger indspillet baglæns; og syntetiske lydeffekter skabt ved direkte prægning af lydsporet. (Fischer, s. 242-43).

Formalistisk lyd: fra mediebevidsthed til medierefleksivitet

Hvis instruktører som Lang, Mamoulian og Hitchcock må betegnes som mediebevidste i deres udnyttelse af filmens lydside, finder vi en så meget desto mere udpræget refleksivitet hos instruktører som Vertov, Buñuel, Chaplin og Clair.

Hos disse instruktører oplever vi en veritabel leg med det lydige tegn, hvor lyden går i spil med billedet, eller ligefrem blotlægges som en teknisk illusion. Disse *ekstra-narrative* illusionsbrud kan da – som hos den russiske montagebevægelse – være ideologisk betingede, eller snarere – som hos Buñuel, Chaplin og Clair – være tiltænkt en drilsk, ironiserende funktion.

Montagebevægelsen og det audiovisuelle kontrapunkt

For den russiske montagebevægelse præsenterede lyden således ikke en trussel, men snarere et potentiale. Et ideologisk potentiale, vel at mærke.

I modsætning til den allerede "epidemiske" udbredelse af talefilmen, så russiske montagefolk filmens fortsatte muligheder i en *kontrapunktisk* udnyttelse af lyden. En tanke, som senere skulle inspirere den brasilianske instruktør Alberto Cavalcanti såvel som de britiske dokumentarister Basil Wright og B. Vivian Braun.

Efter et fælles "Statement" i 1928 – underskrevet af Aleksandrov, Pudovkin og Eisenstein – forsøgte navnlig Pudovkin og Vertov sig med brugen af kontrapunktisk eller asynkron lyd. Og selvom hverken Pudovkins *Dezertir* (1933) eller Vertovs *Symfoniya Donbassa* (1931) er egentlige filmhistoriske perler, er særligt sidstnævnte en kurios illustration af det kontrapunktiske princip. Her kobles lyden af kirkeklokker således med billedet af en fortrukket proletar, hvormed publikums konventionelle værdisætning blotlægges og betvivles. Meningen er øjensynligt, at vi – i kraft af lydens dialektiske forhold til billedet – skal aktiveres, for derpå at betænke kulturindustriens fastlåste klasseforestillinger. Kirkeklokkernes ledsagelse af den fortrukne proletar kan da være en helliggørelse af arbejderen eller, omvendt, en blasfemisk underkendelse af den institutionaliserede religion, der – som bekendt – er "folkets opium".

Refleksive drillerier og surrealistiske distractioner

Mindre ideologisk – men mere æstetisk gangbar – er den drilagtige brug af lyd hos instruktører som René Clair, Charlie Chaplin og Louis Buñuel. Men dét, der for sidstnævnte må betegnes som umotiverede lydige distractioner, er for de to førstnævnte en parodisk, refleksiv indgang til lydfilmen som fænomen.

Et slående eksempel på dette finder vi i Clairs klassiske "stafetfilm" *Le Million* (1931) – om en værdifuld lodseddel, der notorisk skifter hænder gennem hele handlingen. I en nu berømt sekvens fra Clairs film er flere af karaktererne samlet omkring jagten på en frakke, der formodes at indeholde førnævnte lodseddel. Men under hele jagten er reallyden komisk blevet substitueret med lyden af en rugby-kamp, hvilket ikke blot giver lydside en *kommenterende* men også *fremmedgørende* karakter.

Ligeledes gælder det da i én af kardinalscenerne fra Chaplins modernitetskritiske *Modern Times* (1936). I denne film – der bedst kendes for billedet af Chaplin i samlebandets tandhjul – oplever vi en *række* underfundige og tankevækkende gags. Et sådan finder vi da i scenen, hvor opfinderens (eller salgspersonens) forsøger at forklare præmisserne bag sin famøse fodringsmaskine. Vi hører hele forklaringen – forvissede om, at denne naturligvis kommer fra opfinderens – men herpå foretages en lille kamerabevægelse, og talen viser sig nu at komme fra en pladespiller.

Som aktivt filmpublikum er vi – grundet en række fortælle tekniske konventioner – inklinerede til at stole på den kausale sammenhæng imellem billede og lyd. Oplever vi en lyd, som nogenlunde modsvarer



Fig. 12. I *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (1932) opleves måske filmhistoriens første syntetiske lydspor – her benyttet mhp. at spejle den visuelle overgang fra Jekyll til Hyde.



Fig. 13. Montagebevægelsen – heriblandt Pudovkin og Vertov – arbejdede med et filosofisk princip om kontrapunktisk lyd. Men disses filosofiske fabuleringer har siden vist sig mere afgørende end deres praktiske lydarbejde. Cover-foto: *Enthusiasm: Symfoniya Donbassa* (1931).



den billedlige information (i bevægelse, rytme osv.), knytter vi naturligt disse sammen. Men denne sammenstilling modsvarer kun sjældent disses *faktiske relation*, hvor lyd- og billedoptagelserne oftere har fundet sted uafhængigt af hinanden.

Det er således disse forestillinger, som bringes i spil hos Chaplin og Clair. Og også hos surrealisten Luis Buñuel er dette refleksive forhold til lyd et gennemgående tema, således at en piges afsavn – i filmen *L'Âge d'or* (1931) – drilagtigt ledsages af lyden fra en koklokke. Koen (og dermed klokken) er diegetisk, men er samtidig aldeles umotiveret ift. filmens fremadskridende fortælling. Dermed bliver lyden – på legende vis – et tema for selv Luis Buñuel, der ellers senere fraskrev sig musikalsk akkompagnement til fordel for en mere skrabet lydside.

Ja, lyden var i det hele taget et tema – allerede i tonefilmens formative år. I løbet af tonefilmens første 10 år udvikledes fortælle tekniske og æstetiske principper, som siden er blevet standardiserede. Og enkelte af de tidlige tonefilm er såmænd helt på højde – rent lydligt – med nutidens film. Så meget ved vi. Men det er svært at forestille sig, at vi endnu har hørt alt om den tidlige tonefilm. Tænk blot på Jolsons bevingede ord: "You ain't heard nothin' yet..."



Fig.14-16. Legen med audiovisuelle *mismatches* og illusionsbrud er kendetegnende for tidlige lydfilm af Chaplin, Clair og Buñuel. Billedserie: *Le Million* (1931), *Modern Times* (1936) og *L'Âge d'or* (1931).

Fakta

Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley & London: University of California Press, 1957.

Chion, Michel. *The Voice of Cinema* (org. *La Voix au cinéma*, 1982). Oversat af Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999.

Clair, René. "The Art of Sound" (org. 1929), i: *Film Sound: Theory and Practice*, red. Elisabeth Weis & John Belton. New York: Columbia University Press, 1978: s.92-95.

Danks, Adrian. "Rouben Mamoulian", i: *Senses of Cinema*, september 2006 ["Great directors: a critical database"].

Fischer, Lucy. "Applause: The Visual and Acoustic Landscape", i: *Film Sound: Theory and Practice*, red. Elisabeth Weis & John Belton. New York: Columbia University Press, 1978: s.232-46.

Gad, Urban. *Filmen. Dens Midler og Maal*. København: Gyldendal, 1919.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1960/97.

Meinertsen, Per. *Lydens rolle: notater om lyd og musik til film*. København: Den danske filmskole, 2006.

Sarris, Andrew. "Rouben Mamoulian", *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, E.P. Dutton, New York, 1968, pp. 160-61.

Schepelern, Peter. *Den fortællende film*. København: Munksgaard, 1972.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)



The Bat Man

Af [KIRSTINE DOLLERUP](#)

Batman er uden tvivl den superhelt, der er blevet underlagt flest fortolkninger gennem sine snart 70 år lange levetid. Den mørke ridders hårdtslående personlighed har ikke altid været acceptabel kost for det brede publikum, og karakteren er gennem flere perioder blevet frataget sin kompleksitet og dybde for at blive mere spiselig. Men en tur gennem Batmans historie viser, at hver gang karakteren fjernes fra sit oprindelige mørke forlæg, mister den sin berettigelse og ophører med at blive interessant. Flagermusen gør sig bedst i skyggerne.

Den mørke ridder blev første gang præsenteret i den amerikanske tegneserie *Detective Comics* #27 i maj 1939. (fig. 1) Inspireret af samtidens pulp litteratur, hårdtslående *film noir* og den spirende verdenskrig skabte tegneren Bob Kane og forfatteren Bill Fingers The Bat Man som en mørk modsætning til den allerede populære Superman. Kompromisløs, brutal og frem for alt forankret i menneskeheden uden hjælp fra overnaturlige kræfter. Den nye superhelt skulle bekæmpe sine fjender blot ved hjælp af ren råstyrke, mental overlegenhed og et med tiden ekspanderende udstyrsarsenal. (fig. 2) Præmissen for den mørke Bat Man blev yderligere underbygget af karakterens tragiske forhistorie, hvor den unge Bruce Wayne er vidne til dobbeltmordet på sine forældre og efterfølgende sværger at hævne dem ved at bekæmpe kriminaliteten i Gotham City. Tabet og ensomheden skulle præge superheltens splittede identitet: om dagen Bruce Wayne, en ung playboy i Gothams rigeste etablerede overklasse, om natten en mørk hævner, hvis metoder til tider kunne minde om dem, skurkene selv benyttede sig af.

Crash, puf, kapow

Allerede i starten af 1940'erne blev Batmans hårdtslående image dysset lidt ned, da den unge Robin blev introduceret som et noget blødere element, og i 1950'erne kom Batman universet under skarp beskyldning, da bogen *Seduction of the Innocent* (1954) gik til angreb på den amerikanske tegneserieindustri, og bl.a. argumenterede for stærke homoseksuelle tendenser i forholdet mellem Batman og den unge 'Boy Wonder'. (fig. 3) DC Comics udvidede persongalleriet med bl. a. Batwoman og Batgirl, der skulle fungere som kvindelige modspil til de mandlige aktører, og Batman-serien trak mere og mere over i en 'ufarlig', overnaturlig retning, hvor det ene underlige rumvæsen efter det andet dukkede op. Ved indgangen til 1960'erne var universet omkring Batman blevet så ufokuseret, at karakteren havde mistet en væsentlig del af sin dybde og nærværenhed, og populariteten var dalet drastisk.

Den umiddelbare redningsplanke kom i 1964, da Batman-serien fik et helt nyt look. (fig. 4) Stærkt inspireret af samtidens blomstrende popsensibilitet, blev der skruet op for farverne og effekterne, og det skabte for en tid fornyet interesse omkring superhelten. Den nye stil fik stor betydning for lanceringen af den campede TV serie om Batman og Robin, der i den grad fortrængte den sidste tilbageværende rest af pulp og noir. TV serien blev kickstartet af *Batman: The Movie* (1966), der ligesom TV serien havde ikonerne Adam West og Burt Ward i hovedrollerne. Tonen var kulørt og humoristisk, præget af lette one-liners og trivielle forløb, og der var ikke meget mørk hævner tilbage i Adam Wests småbuttede version af Batman. (fig. 5) Serien blev med

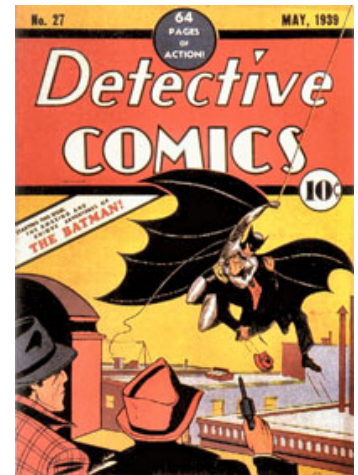


Fig. 1: Coveret på *Detective Comics* vol. 27 fra maj 1939, hvor The Bat Man havde sin første optræden.



Fig. 2: Bob Kanes første skitser af The Bat Man var bl.a. inspireret af Leonardo da Vincis tanker om det flyvende menneske og filmen *The Mask of Zorro* fra 1920.



Fig. 3: Batman og Robin i skøn forening.



Fig. 4: *In the car* af pop art-kunstneren Roy Lichtenstein. Pop kunsten var en reaktion mod den elitære, abstrakte ekspressionisme og søgte med sine enkle motiver fra reklamer og tegneserier at bringe kunsten ud til folket.

sin overfladiske stil en manifestering af samtidens pop art og gjorde fjøllede hook-liners som "same battime – same batchannel", "to the Batmobile – let's go" og "crash, puf, kapow" til en del af samtidens popkultur. Men den campede stil gjorde ikke meget for at tilføre Batman-universet dybde og mening, og på trods af sin korte levetid fik tv-serien stor indflydelse på den gængse opfattelse af Batman-karakteren flere årtier frem. Det campede eventyr efterlod Batman i et kritisk limboland, langt væk fra sit oprindelige forlæg.

The Dark Knight Returns

"Batman is great to have on your side, but you wouldn't want to have dinner with him". Frank Miller

Den amerikanske kunstner Frank Millers *Batman: The Dark Knight Returns* (1986) markerede starten på en ny æra for Batman-universet. (fig. 6) Udgivelsen blev den første i en række af længere Batman-fortællinger, de såkaldte grafiske noveller, der vendte tilbage til det hårdtslående forlæg, befriede Batman for de mange side-kicks og relancerede ham som den ensomme, jagede hævner i et skyggefuldt og korrupt miljø. *The Dark Knight Returns* beskriver en aldrende Bruce Wayne, der efter 10 år uden sit mørke alter ego må overgive sig til dyret indeni og endnu engang slippe Batman fri i slaget mod Gothams undergrund. Kampen og splittelsen mellem mennesket Bruce Wayne og dyret Batman er et gennemgående tema, og Miller viser stærkere end nogensinde den kompleksitet, der for alvor gør figuren interessant. Han placerer det korrupte Gotham som drivkraft og katalysator for den vrede, der driver Bruce Wayne ud i sin ekstreme og ensomme jagt som den mørke hævner, og Millers virkelighedsnære tilgang til Batman-universet gav figuren en fornyet berettigelse.

Både *The Dark Knight Returns* (1986) og Millers efterfølgende *Batman: Year One* (1987) inspirerede til flere grafiske Batman-noveller som Alan Moore og Brian Bollands fremragende *Batman: The Killing Joke* (1988), Grant Morrisons og Dave McKeans *Arkham Asylum* (1989) og serien *Batman: The Long Halloween* (1996/1997), der alle bragte Batman tilbage til skyggerne og banede vejen for en fornyet seriøsitet og mystik omkring den mørke superhelt. (fig. 7)

1980'ernes grafiske noveller fik stor betydning for flere af de fremtidige filmatiseringer af Batman universet, og var bl.a. medvirkende til, at Warner Brothers i slutningen af 1980'erne fik mod til at gå efter en mere mørk stil. Efter adskillige kasserede manuskripter og mulige instruktører ramte spotlightet den unge Tim Burton, der havde et par vellykkede og skæve low-budget produktioner bag sig. Inspireret af de grafiske novellers mørke stemning søgte Burton at give Batman karakteren en ny start og søgte ligeledes tilbage til Bob Kanes oprindelige forlæg, for at genfinde superheltens rødder.

Batman som postmoderne noir

"... the thing that I really liked about Batman as a comic book property was that they're all fucked-up characters – that's what's so beautiful about them." Tim Buton i *Burton on Burton*

Tim Burton's *Batman* (1989) er en mørk og stemningsfuld feature, men også en sær postmoderne fusion af stærke visuelle auteurtræk og popkulturelle referencer. (fig. 8) Produktionsdesigner Anton Fursts eklektiske Gotham City står som en fascinerende mystisk og lukket verden, hvor art deco statuer og gotiske ornamentter blander sig med referencer til samtidens New York og 1980'ernes karakteristiske neonlys. Befolkningen er iklædt retrochikt tøj, der både bærer præg af 1940'ernes noir og 1980'ernes volumen, og Danny Elfman's stemningsfulde musik brydes af momentvise intermissions, hvor hidsig pop fra det komplimenterende Prince-soundtrack pludselig bryder hele fladen. Filmen bærer præg af kollisionen mellem Burtons kreative sensibilitet og Warner Brothers' klare strategi om at skabe en gigantisk blockbuster til det brede publikum, og resultatet fremstår i højere grad som en hyldest af form over indhold end en decideret vedkommende Batman-fortælling. (fig. 9)

Batman bruger ikke meget tid på Bruce Waynes transformation fra en uskyldig dreng til en mørk hævner, men fokuserer i stedet på gangsteren Jack Napier, der efter et opgør med Batman ender i en balje med kemikalier og genopstår som Jokeren – den ultimative superstjerne i kongerækken af Batman-skurke. Batman og Jokeren præsenteres både visuelt og karaktermæssigt som hinandens



Fig. 5: Adam West og Burt Ward som Batman og Robin anno 1960'er camp. Den campede stil er kendetegnende ved en overdreven og ironiserende men kærlig tilgang til materialet.

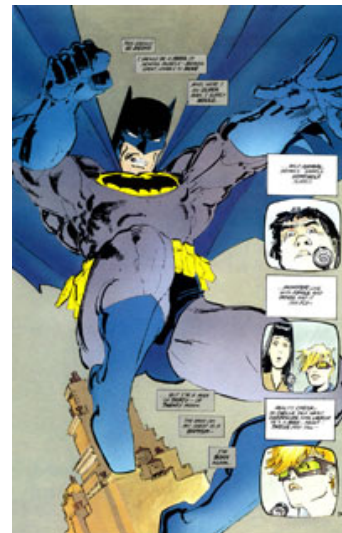


Fig. 6: Frank Millers *Batman: The Dark Knight Returns* (1986) er en af de mest betydningsfulde grafiske udgivelser nogensinde og definerer stadig den dag i dag idealet for den mørke superhelt.

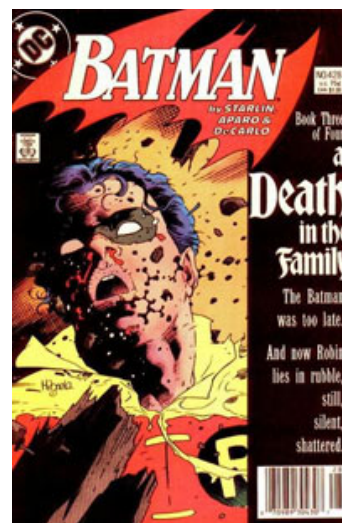


Fig. 7: I 1988 udgav DC Comics *A Death in the Family*, hvor læserne havde stemt om, hvorvidt den unge Robin skulle overleve et livstruende angreb eller ej. Et smalt flertal stemte for Robins død, og fortællingen om Bruce Wayne, der begraver den døde Robin blev udgivet under stor mediebevågenhed.



Fig. 8: Introsekvensen til *Batman*, hvor kameraet bevæger sig rundt i en mørk korridor, der til sidst afsløres som værende indersiden af Batlogoet, er legendarisk og smukt akkompagneret af Danny Elfman's originale Battersa.

modsatninger. Den ene mørk og tavs iført hårdt, sort panser, den anden kulørt og larmende iført det ene vanvittige outfit efter det andet. Som yin og yan komplimenterer og jagter de hinanden, og Burton vælger at understrege dette forhold ved at skrive Jack Napier ind som den gangster, der skyder Bruce Waynes forældre. (fig. 10 + fig. 11) Dermed skaber Jokeren Batman, og Batman skaber Jokeren. Men filmen kommer aldrig rigtig i dybden med dette spændingsfyldte afhængighedsforhold, ligesom kærlighedsforholdet mellem Bruce Wayne og Vicky Vale heller aldrig bliver rigtig troværdigt. Der er simpelthen for lidt historie at arbejde med. I stedet må man nyde Michael Keaton, der med underspillet elegance portrætterer en Bruce Wayne, der tydeligvis er en smule fortabt i den glamourøse overklasseverden, og en Batman, der tavst gennemborer natten med sine isblå øjne.

Tim Burton viser i langt større grad sin synergi med Batman-universet i efterfølgeren *Batman Returns* (1992), der med en mere fokuseret fortælling i højere grad nærmer sig Batman-universets kompleksitet. *Batman Returns* er præget af ægte Burton-stemning, kontrastfyldte dualismer og ekspressionistiske undertoner. Filmen giver i højere grad end sin forgænger plads til de splittede skæbner, der gør Batman universet interessant. (fig. 12) Smerten og længslen lyser langt væk i både Danny de Vitos The Penguin og Michelle Pfeiffers Catwoman, og begge udtrykker de en splittelse, der på flere planer ligner Batmans. Alle tre kæmper de med ensomheden, svigten og hævnnergigheden, og det antydes på flere punkter, at grænsen mellem had og kærlighed er flydende, og at der ikke er langt fra kontrol til vanvid, når man opererer mellem to identiteter. Den forsagte sekretær Selina Kyle kanalisere sin vrede og lyst ud med Catwoman, der i sin ensomme, adrætte jagt om natten bliver en kvindelig parallel til Batman. Forholdet mellem Catwoman og Batman minder på flere punkter om forholdet mellem Jokeren og Batman, men med det kvindelige islæt tilføjes magtkampen en seksuel dimension, der yderligere komplicerer afhængighedsforholdet. (fig. 13) Både Selina Kyle og Bruce Wayne har problemer med at kontrollere dyret indeni, og lader maskerne falde i et svagt øjeblik. Kampen mellem det gode og det onde bliver et spørgsmål om, hvem der kan styre den dyriske drift. The Penguin overgiver sig til bæstet indeni, da han svigtes af verden ovenfor, og Catwoman bliver ligeledes ædt af sit dyriske alias i kampen mellem hævn og empati. Kun Batman formår tilsyneladende at bevare kontrollen og forblive et menneske.

Både *Batman* men især *Batman Returns* viser Tim Burtons stærke identifikation med det anderledes og tvetydige, og man kan ikke andet end nyde instruktørens snow-globe-lignende beskrivelse af Gotham City som et lukket og højnet univers, hvor sneen falder lige så hvid, som skyggerne er sorte. Men Burtons film kommer aldrig helt tæt på Bruce Wayne/Batman-splittelsen og strejfer kun overfladisk den indre konflikt mellem mennesket og dyret. Det bliver ved antydningens kunst i den postmoderne noir.

Kapow revisited

Tim Burton var egentlig koblet på en tredje Batman filmatisering, men røg ud, da Warner Brothers besluttede sig for at gå efter en mere publikumsvenlig stil. I stedet kom Joel Schumacher på banen og instruerede både *Batman Forever* (1995) og den efterfølgende *Batman og Robin* (1997), der på ny lukkede den kulørte og campede stil ind i Batman universet. (fig. 14)

Schumacher fortsatte den stærke strategi med at caste store Hollywood-skuespillere i hovedrollerne. Michael Keaton sagde nej tak til et videre engagement, efter Burton var taget af projektet, og i stedet blev Val Kilmer hentet ind på *Batman Forever* som et nyt og 'forfriskende' bud på den mørke hævner. Tommy Lee Jones blev castet som Harvey "Two Face" Dent, Jim Carrey fik rollen som Gækkeren, og så blev Batmans unge sidekick Robin bragt til live igen i skikkelse af Chris O'Donnell, der med sit unge babyface synes perfekt til rollen. Men ingen af disse ellers stærke skuespillkræfter kan rigtig dække over en rodet historie og et fokus, der fjerner sig fra det mørke og stemningsfulde Gotham til et væsentlig mere kulørt univers, hvor eksplosioner og action bliver sat i stedet for fordybelse og nuancer. Val Kilmer kæmper med sine utilstrækkelige replikker, Tommy Lee Jones er så overgearet, at man flere gange tænker, om den mand ikke bare skulle tage sig en velfortjent lur, og Jim Carrey får tilsyneladende fri bane til at køre endnu en reprise over sig selv i et velkendt mix mellem



Fig. 9: Valget af Michael Keaton i rollen som Batman var kontroversielt og skabte en del debat i de amerikanske medier. Men Tim Burton insisterede på, at netop den bløde Keaton kunne gøre behovet for at iklæde sig sort maske og gummi troværdigt og understrege den splittede personlighed.



Fig. 10 + fig. 11: Jack Nicholsons næsten parodierende version af Jokeren har visse lighedstræk med Cesar Romeros Joker fra 1966 og trækker dermed den sejlivede kulørte faktor med ind i *Batman* (1989).



Fig. 12: The Penguin og Catwoman finder for en stund sammen i jagten på den forstyrrende flagermus i andedammen.



Fig. 13: Kvinderne er generelt ret uinteressante i Batman-filmene og kommer ofte til at fungere som overfladiske elementer, der venter i kulissen, men Selina Kyle/Catwoman formår at skabe troværdige gnister på Batmans egen banehalvdel.



Fig. 14: Gækkeren og Two-Face på overarbejde i *Batman Forever* (1995).

Både *Batman Forever* og den efterfølgende *Batman og Robin* er gode eksempler på, at Batman ikke fungerer i sig selv, når kompleksiteten og dybden bliver taget ud af karakteren. Akkurat som under censurkrisen i 1950'erne blev Batman-familien yderligere udvidet i *Batman og Robin* som en slags kompensation for manglende substans i de enkelte karakterer. Batgirl kom til, og skurkene nærmest snublede over hinanden i bar iver efter at komme frem på det store lærred. Joel Schumacher mente selv, at hans mission var at flytte Batman ud til et bredere publikum og skabe god underholdning. I virkeligheden trak han Batman-universet tilbage til det ligegyldige dødpunkt, det havde nået i 1960'erne, hvor figurens rødder blev ignoreret og nærmest latterliggjort i en suppe af dårlige replikker og overspillende skurke. Tilbage høres blot det tomme ekko af 'crash, puf, kapow'.

En ny begyndelse

Efter lang tids tavshed omkring nye Batman-projekter på det store lærred, indtog Christopher Nolan scenen i 2005 med sit take på den efterhånden noget prøvede kappeklædte hævner. Christian Bale blev castet som det nye årtusindes bud på Bruce Wayne/Batman, og de få oplysninger, der slap ud omkring projektet skabte fornyet mystik omkring Batman-universet. (fig. 16)

Batman Begins (2005) er inspireret af Frank Millers *Batman: Year One* og giver et detaljeret bud på, hvordan den unge Bruce Wayne udvikler sig fra en forladt forældreløs dreng til en kampklar superhelt. Filmen bliver i sin beskrivelse af Bruce Waynes følelsesmæssige og fysiske udvikling en dybdegående rejse ind i den mørke ridders psyke og viser for første gang på det store lærred kompleksiteten i splittelsen mellem Bruce Wayne og hans dyriske alter ego. Christian Bale tilføjer den på overfladen letlevende Bruce Wayne et smagfuldt glimt i øjet og slår samtidig gnister som den hårdtslående hævner i skyggerne og understreger i sin fortolkning både adskillelsen mellem de to identiteter og den ensomhed, det medfølger. *Batman Begins* beskriver hvordan masken og den sorte dragt gør frigørelsen af Batman mulig, men også hvor afhængig Batman og Bruce Wayne er af hinanden. (fig. 17) Bruce Wayne er så fremmed for sig selv og sin omverden, at han kun tilnærmelsesvis lever, når han forestiller at være en anden, og jagten i nattens skygger under den mørke maske synes på nogle punkter næsten at være en befrielse. Samtidig er det Bruce Wayne, der besidder empatien og tilføjer Batman en human side, og uden den ville det mørke alter ego blive et fritgående, jagende dyr. Bruce Wayne og Batman bliver dermed som et modsætningsfyldt afhængighedsforhold på linje med Batmans forhold til de skurke, der både jagter og definerer ham. Med den pointe når *Batman Begins* ind til en kerne i den komplekse superhelt, som ingen af de tidligere Batman-features har formået at nå ind til.

Christopher Nolans efterfølger *The Dark Knight* (2008) signalerer med sin titel at have temaer og indhold til fælles med Frank Millers *Batman: The Dark Knight Returns*, men Nolans sequel trækker i langt højere grad på Alan Moores *The Killing Joke* (1988), der i virkeligheden er mere en Joker-historie end en Batman-historie. (fig. 18) Nolan bruger flere tematikker fra *The Killing Joke* i *The Dark Knight*, bl.a. bliver Jokerens tese om, at "one bad day" kan ændre hele fundamentet for et menneskes eksistens, et gennemgående tema i filmen.

"You had a bad day once, am I right? Why else would you dress up like a flying rat? [...] You had a bad day and everything changed"
The Joker til Batman i *The Killing Joke* (1988)

Tesen bruges til at understrege, at Batman ikke er så meget anderledes end de skurke, han jagter. Han havde en dårlig dag, der ændrede hans verdenssyn og fremtidige skæbne. Ligeså havde Jokeren, om end der er en ny version af denne dårlige dag for hver gang Jokeren fortæller historien. Det samme sker for Harvey Dent, der efter at have mistet sin elskede og halvdelen af sit ansigt også mister forstanden. I *The Killing Joke* er det Jim Gordon, der er offer for Jokerens tortur og eksperiment, hvorvidt én dårlig dag kan ændre et godt menneske til et dårligt – i *The Dark Knight* er det Harvey. I det grafiske forlæg slipper Jim Gordon fra Jokerens spil med livet og bevidstheden i behold. Det gør Harvey ikke i *The Dark Knight*, og Nolan får dermed på elegant vis flettet fortællingen om Harvey Dents forvandling til Two-Face ind i Jokerens spil. (fig. 19)



Fig. 15: Joel Schumacher introducerede ligeledes velsmagende close-ups af Batmans røv samt konstant stive brystvorter på både Batman og Robins dragter. Gay parade here we come!



Fig. 16: Christian Bale er den første skuespiller, der med sin stærke, optimerede fysik stadig ligner Batman, når han fjerner den panserede dragt. Behovet for at ikklæde sig det sorte gummi kommer i *Batman Begins* (2005) i højere grad til at handle om frigørelsen af de dyriske kræfter.



Fig. 17: Castet i *Batman Begins* (2005) er fremragende, og både Gary Oldmans Jim Gordon, Morgan Freemans Lucius Fox og Michael Caines Alfred lyser op i rollerne som Batmans allierede.



Fig. 18: Markedsføringen af *The Dark Knight* var oprindeligt baseret på Jokerens psykopatiske tendenser, men den strategi måtte ændres, da Heath Ledger på tragisk vis døde af en overdosis og satte spekulationer i gang om, hvorvidt rollen som Jokeren havde skubbet ham ud over kanten.

Dét afhængighedsforhold mellem Jokeren og Batman, som Tim Burton også forsøgte at portrættere i *Batman* (1989), bliver væsentlig tydeligere i *The Dark Knight*. Det antydes flere gange, at den mørke ridder på paradoksal vis måske er Jokerens eneste åndsfælle og fortrolige, og de to eksistenser kommer på bizar vis til at definere hinanden i kampen om magten i Gotham City. En kamp der på flere fronter kommer til at handle om, hvem der er villig til at gå længst og ofre mest for det, de tror på. (fig. 20)

Med *Batman Begins* og *The Dark Knight* bringer Nolan The Bat Man ind i det nye årtusinde med sine mørke rødder i behold. Begge film forener på fornem vis superheltens forankring i den hårdtslående pulp med moderne tempo og vedkommende drama. Den mørke ridder synes næsten at have fundet sin plads i skyggerne efter snart 70 års rejse gennem skiftende tider, kulturelle strømninger og filmiske luner. Lad os håbe, han får lov at blive der lidt endnu.



Fig. 19: Heath Ledger portrætterer Jokeren med isende uligevægt og humoristisk vanvid og sætter alle tidligere fortolkninger af superskurken på det store lærred til vægs.



Fig. 20: Det er ikke kun stilen, skuespillerne og farverne, der har forandret sig i Batman-universet gennem årene. Tjek lige længden på de ører.

Fakta

Batman: The Dark Knight Returns (1986) af Frank Miller
Batman: Year One (1987) af Frank Miller
Batman: A death in the family (1988 – 1989)
Batman: The Killing Joke (1988) af Alan Moore og Brian Bolland
Batman: Arkham Asylum (1989) af Grant Morrison og Dave McKean
Batman: The Long Halloween (1996 – 1997)

Batman The Movie (1966), instrueret af Leslie H. Martinson
Batman (1989), instrueret af Tim Burton
Batman Returns (1992), instrueret af Tim Burton
Batman Forever (1995), instrueret af Joel Schumacher
Batman & Robin (1997), instrueret af Joel Schumacher
Batman Begins (2005), instrueret af Christopher Nolan
The Dark Knight (2008), instrueret af Christopher Nolan

Find alverdens information om den mørke superhelt i *The Essential Batman Encyclopedia* af Robert Greenberger (Paperback 2008)

Alle overstående titler kan findes på www.amazon.uk eller på www.play.com.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

En scenes anatomi: At vende rigtigt

Af [OTTO PRETZMANN](#)

Der var engang, man måtte ryge i biografen. Det er længe siden, og fortsætter udviklingen, som den har stået på de senere år, varer det vel ikke længe, før cigaretterne også er fordrevet fra de historier, der fortælles på lærredet. Visse problemer for kommende historiske film kan forudses, men de er for intet at regne mod det tab af gestisk udtryksfuldhed, som instruktører og skuespillere nu skal imødegå. Hvor skal skuespilleren gøre af sine hænder? Hvordan skal man få stemning og røglåst lys i et barlokale?

Men mere står på spil. Også mere end cigaretter. At en cigaret og andre af hverdagslivets genstande kan frembære en hel ontologi som resultat af en fænomenologisk tilgang til filmkunstens skabelsesproces, kan opleves i Krzysztof Kieslowskis *Veronikas to liv* (1991), hvorfra en scene om lidt skal studeres nærmere. (fig. 0)

Tilløb

I Roman Polanskis *Chinatown* (1974) efterforsker privatdetektiven J.J. Gittes (Jack Nicholson) omstændighederne ved den prominente Hollis Mulwrays død – og bistås heri af den afdødes enke, Evelyn (Faye Dunaway). I en scene undervejs i den spegede historie følges de to ad i en bil, og denne scenes dramaturgiske funktion er at få bestemte brikker til at falde på plads både i hovedpersonernes og publikums hoveder - altsammen inden for den overordnede plotstruktur (her hjulpet på vej af en klassisk, kriminalistisk set-up/pay-off konstruktion). En tung sag for både instruktør og skuespillere (og publikum). Der hældes godt på med production-value, men Polanskis tæft viser sig i hans orkestrering af scenen på et niveau, som er under plotstrukturen – i hvad man kan kalde en *primær aktion*, hvis man accepterer betegnelsen *sekundær aktion* for alt det, der finder sted på det udfoldede, narrative niveau, der eksempelvis lader sig beskrive med hjælp af berettermodellen e.l. Scenens primære aktion består ganske enkelt i, at Gittes forsøger at få ild på en smøg – og har sin egen simple dramaturgi i akkumuleringen af den pinefuldhed, der følger af de gentagne forgæves forsøg (fig. 1). Den primære aktion driver publikum igennem tilegnelsen af informationerne på det mere udviklede niveau. Holder ham/hende i før-bevidst spænding. Den primære aktion udtømmer sig inden for scenen. Den har ingen metaforisk udtrykskraft. Den er ren motor, kunne man sige. (fig. 2).

Og så alligevel. Der bliver kludret med cigaretter i en anden af filmens scener, hvor Evelyn har opsøgt Jake Gittes på hans kontor. Deres samtale strejfer de anløbne sammenhænge i Evelyns forhold til faderen Noah Cross, og i en overspringshandling tænder hun en cigaret nummer to, mens den første ligger nytændt i askebægeret. "You have already one going", kommenterer Gittes (fig. 3). Cigaretrygningen organiserer her en betydningsstruktur, som har mere tyngde end i det foregående eksempel. Den udfolder karakter og situation ved at give skikkelse til Evelyns traume, der også afsløres ved hendes stammen ("My f-f-f-ather"), og ved at accentuere magtbalancen mellem hende og Jake (fig. 4). Men samtidig peger den metaforisk ind i filmens hjerte, der som alle noirfilm har to kamre og slår i en *totakts-rytme* – som bekendt ringer postbudet altid to gange. Flere end Evelyn har gang i to cigaretter samtidig. "I'm not going to make the same mistake twice" erklærer Hollis Mulwray i filmens begyndelse, og det koster ham

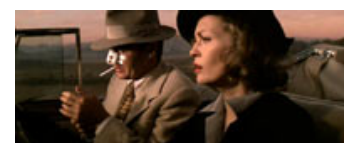


Fig. 1: Jake forsøger første gang.



Fig. 2: Jake forsøger anden gang.



Fig. 3: Evelyn tænder en cigaret til trods for, at hun allerede har tændt en i forvejen.



Fig. 4: En af cigaretterne må slukkes.

livet, for mod arvesynden kæmper selv en hædersmand forgæves. Men Jake Gittes har gang i et lignende håbløst projekt, en *genoprettelse* af det syndefald han i sin fortid oplevede i Chinatown, hvor alle katte er grå, og hvor mennesket mister sit navn og dermed sin skæbne. Det går simpelthen fortabt. *Forget it, Jake – it's Chinatown!*

Spørger man, hvorfor en genoprettelse aldrig kan lykkes i noir-universet, kan man søge et svar i Billy Wilders genredefinerende *Double Indemnity* (1944), hvor filmens femme fatale foreslår hovedpersonen Walter Neff at starte på en frisk, men imødegås af følgende statement: *It can't be like the first time. Something happened.* Biblens første 3 kapitler som *one-liner*, forfattet af Raymond Chandler.

Genopstandelse

Fra *Double Indemnity* til *La double vie de Veronique*.

Man kan dårligt undgå at hæfte sig ved den genoprettelses- eller kompensationsstruktur, der præger væsentlige værker af Kieslowski (foruden *Veronikas to liv* i hvert fald også *Rød*). Betegnelsen *fordoblingslogik* er foreslået (Erik Svendsen). I den lille synopsis, som dukkeføreren og børnebogsforfatteren Alexandre Fabbri udkaster til sin historie om to Veronikaer i slutningen af filmen, fremgår logikken tydeligt: de to piger, som fødes hvert sit sted i verden, er alligevel som forbundne kar – når den ene brænder sig på ovnen, overføres denne erfaring til den anden som en intuition, der beskytter hende mod den samme erfaring. Forestillingerne kræver to dukker, fordi de slider på dem, så de *falder fra hinanden*. Når den impulsive og hengivne polske Veronika, der skildres i filmens første tredjedel, realiserer sit kald, trods sit skrøbelige hjerte og ender i jordens mørke, aner hendes franske parallel Veronique, at hun må afstå fra at udleve sit sangtalent og finde en anden balance for at forblive oppe i luften og lyset. "Jeg ved altid, hvad jeg skal gøre", som hun siger til Alexandre. Det passer nu dårligt nok.

Kieslowskis film modsiger den fatalitet, der strukturerer noir-universet, og som har sat afgørende præg på den vestlige verdens filmfortællinger. Denne fatalitet er knyttet til de aristoteliske, lineære principper for beretningernes udfoldelse, og Kieslowski slipper via hele sin metode en dråbe syre ned i disse velsmurte og veltjente narrative mekanikker. I kraft af hele sit gemyt slår han imidlertid ikke ud med armene (som en Godard). Ud af et meget stilfærdigt sammenbrud opstår en ny vision.

Hvordan det sker, kan studeres i en lille scene, som finder sted efter opførelsen af Alexandres dukkespil på den skole, hvor Veronique arbejder, og hvor de første gang træffer hinanden. Efter forestillingen mødes deres blikke, mens hun fra et vindue følger, hvordan han pakker sin grønne varebil, der (som et logo) er dekoreret med et billede af den som sommerfugl genopstandne, afdøde danserinde. Senere tøver Veronique ved et træ, inden hun opsøger hospitalet for at gennemføre en hjerteundersøgelse, der (som vi erfarer senere) resulterer i et elektrokardiogram.

Scenen består af ganske få indstillinger og viser, hvordan Veronique kører frem mod en lyskurve og standser for rødt (fig. 5). I vejbanen ved hendes side standser Alexandres varebil, som hun ikke bemærker (fig. 6). Mens hun venter, fisker hun en cigaret frem og forsøger at tænde den (fig. 7). Alexandre afbryder hende med bilhornet to gange for at fange hendes adspredte opmærksomhed (fig. 8). De er adskilt af de lukkede bilruder, og gestisk får han hende til at forstå, at cigarettens venter forkert (fig. 9). Hun får den vendt og dermed tændt i den rigtige ende (fig. 10). (fig. 11). (fig. 12). (fig. 13). (fig. 14). Herefter skifter lyset til grønt og efter lyskurven deler gaden sig gaffelformet (fig. 15). (fig. 16). Alexandre forsvinder til venstre (fig. 17). – hvilken retning Veronique tager, ser vi ikke (måske skal indstillingen forstås som hendes point of view). Men forinden har vi i scenens mest bemærkelsesværdige indstilling fulgt hans bil med det kraftigt markerede logo glide frem i slow-motion, og her med tydelig angivelse af POV og dermed af Veroniques oplevelse af episoden. Har hun mødt en "guardian angel"? (fig. 18).

Tidsmæssigt finder mødet sted efter forestillingen på skolen, men kan ikke forstås således, at de følges ad fra skolen på samme tidspunkt. Veronique har i mellemtiden været på hospitalet, og desuden er det blevet mørkt. I den forstand er scenen løftet ud af det lineære og opleves som et møde "uden for tiden". Et tilfældigt møde – eller

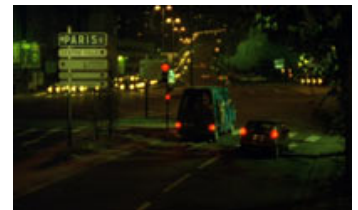


Fig. 5: Ankomst til lyskurven.

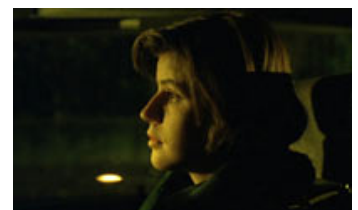


Fig. 6: Veronika holder for rødt.



Fig. 7: Bilhornet advarer første gang.

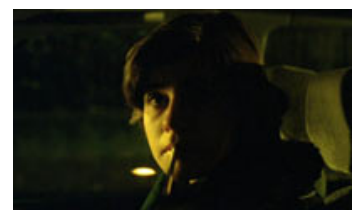


Fig. 8: Bilhornet advarer anden gang.

tilfældets musik?

Mikael Busch noterer i en artikel om Dekalog her i 16-9, at Kieslowski "kan noget med genstande", og i sin bog "Kieslowskis kunst" påpeger Erik Svendsen, at hans film tænker "i analogier, i ligheder og i magiske forbindelser mellem udtryk". Han hæfter sig især ved de genstande (brilleglas, glaskugle, måne, bold), som har "det cirkulære, det sammenhængende" til fælles.

Lige så afgørende forekommer mig Kieslowskis undersøgelse af genstande med lineær struktur, her altså en cigaret, der har det tilfælles med de andre lignende genstande, at den udmunder to forskellige steder. Hvilken ende er den rigtige? På cigaretten sidder der et filter, men tegner man en linie på en tavle, bliver det vanskeligere at afgøre, hvilken ende, der er den "rigtige". I den vestlige verden vil vi være tilbøjelige til at sige, at den begynder til venstre og slutter til højre, men man vil uden utidig indblanding kunne viske tavlen ren, tegne linien igen og frimodigt påstå, at man har vendt den om.

Filmens andre genstande med lineær struktur er eksempelvis elektrokardiogrammet, den røde snor, Veronique får med posten, lydbandet, snoren om nodematerialet, som Veronika knytter om sin finger. Og mange andre. I den omtalte scene også gaden, som i den ene ende fører sammen, og i den anden muligvis adskiller. Og ikke at forglemme træet, som Veronique berører både undervejs, men også i selve slutscenen, hvor kronens nøgne grene spejles i bilruden og strækker sig nedad som et rodnæb – et afsluttende eksempel blandt mange på en række spejlvendinger, der indledes med filmens åbningsindstilling. I Jordens mørke suger rodnæbet i træets ene ende næring til den i luften og lyset florerende krone i den anden ende. Temmelig meningsløst at spørge, hvilken af træets to ender, der er den rigtige! Og lige så meningsløst at spørge hvilken af de to Veronikaer, som er den rigtige.

Filmisk grundforskning

Det forunderlige ved Kieslowskis univers af genstande er i mine øjne, at det ikke indbyder til metaforisk udlægning i traditionel forstand. Det orkestrerer heller ikke primære aktioner som eksempelvis hos Polanski. Det gestalter en form for realisme, som åbner for virkeligheden og dens genstande; tillader den og dem at komme til syne i en betydningsfuldhed, som aldrig bliver tung af betydninger. Kieslowski afskyede det prætentøse. Det ved vi selvfølgelig fra hans film, men også fra den mageløse Irène Jacob, som spiller filmens dobbeltrolle, og som fortæller om sit arbejde med instruktøren på Criterions smukke dobbelt-dvd-udgivelse. I lange samtaler og prøveforløb inden optagelserne udforskede de sammen rollerne, og Kieslowski bad uafslædigt Irène Jacob udkaste forslag til rent gestiske indfaldsvinkler til de to kvinder. Ud af dette materiale tog filmen form. Han ville filme de dele af vores hverdagsliv, som vi ikke lægger mærke til, beretter Jacob. De små ting, som vi normalt ikke filmer, og som *ligger ved siden af handlingen*.

Med sin forskende og afprøvende metode undgik Kieslowski påtrængende og prætentøs symbolik. Et materiale studeres og afløses overraskende og magiske mønstre. Hvad betyder disse mønstre? De opløser i hvert fald en gængs og indarbejdet lineært organiseret livsforståelse, som måske kan sættes i perspektiv af et digt af den svenske digter Gunnar Ekelöf, hvis forfatterskab fremviser kongeniale bestræbelser (Ekelöf, 1966):

Enkel är födelsen:
Du bliver du
Enkel döden:
Du är inte mera du
Det kunde ha varit omvänt
som i en spegelvärld:
Döden kunde ha fött dig
och Livet släckt ut dig
det ene såväl som det andra –
Och kanske är det så:
Ur Död är du kommen, långsamt
Utplånar dig Livet.

Det gestiske

I et essay om Franz Kafka, hvor Walter Benjamin belyser sceniske og gestiske elementers rolle i forfatterskabet, hedder det, at Kafkas værk



Fig. 9: Vend cigaretten!



Fig. 10: Det lykkes...



Fig. 11: ...sådan!



Fig. 12: Netop!



Fig. 13: Tak!

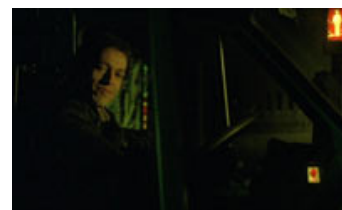


Fig. 14: Alt ok!



Fig. 15: Nu kører han sin vej.

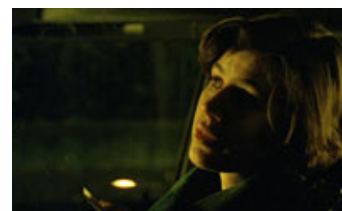


Fig. 16: Hvorhen?

som helhed "fremstiller en kodeks af gester, der på ingen måde fra starten af har en sikker symbolsk betydning for forfatteren, men som tværtimod indsættes i stadig nye sammenhænge og forsøgsanordninger med henblik på afdækningen af en sådan betydning" (Benjamin 1996, s. 98). Forfatterens mange "ufærdige", gestikulerende væsener betegner Benjamin som "budbringere".

I sin glasklare og rensede form rummer Kieslowskis værk en lignende tilknytning til et myldrende, gestisk univers af ufærdige og ufuldbyrdede liv. Men samtidig et umisforståeligt budskab om, at disse liv får chancen igen i dit og mit liv. Vi er hinandens – og hinandens skæbne. Den sande mening med begrebet genopstandelse er, at vi genopstår i hinandens liv. Hans "metafysiske realisme" (Erik Svendsen) peger ind i det menneskelige fællesskab – ikke ud i ortodoks mystik. Således er der vel ingen grund til at undre sig over, at hans film holder sig lyslevende i en virkelighed, hvor globaliseringen i nudansk, miserabelt politisk perspektiv opfattes som en ensopret motorvej ud af Danmark (med et udtryk fra den politiske debat). Hos den europæiske (og kosmopolitiske) filmkunstner Kieslowski kan man finde belæg for, at enhver vej munder ud to forskellige steder. Og intet af disse to kan betegnes som "det rigtige".

Gad vidst om de lytter efter i Udlændingesservice?



Fig. 17: Den vej!



Fig. 18: En frelsende engel?

Fakta

Artiklen er tilegnet Ricardo Reyna, som jeg traf under festivalen for ny, latinamerikansk film, der hvert år i december afholdes i Havana – i år for tredivte gang. I Danmark ved vi så godt som intet om denne store og betydningsfulde filmfestival.

Bibliografi

The Criterion Collection: The Double Life of Veronique. (2 dvd'er)
Erik Svendsen: Kieslowskis kunst. Samleren 1996.
Danusia Stok (red): Kieslowski om Kieslowski. Samleren 1994.
Walther Benjamin: Fortælleren og andre essays. Samleren 1996
Gunnar Ekelöf: Sagan om Fatumeh, digt nr. 13. Bonniers 1966



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)



Robotter har også følelser

Af [MATHIAS BONDE KORSGAARD](#)

Pixars seneste animationsfilm i spillefilmslængde, *Wall-E* (fig.1), er en charmerende fortælling om en ensom robot der oplever sit livs forelskelse. Men filmen er også andet og mere end det; udover at adressere en række tidssvarende og vedkommende emner, tematiserer filmen nogle af animationsfilmens grundprincipper i sit fokus på forholdet mellem menneske og maskine. På et metaplan handler filmen således også om antropomorfisme og begrebet animation i sin mest basale betydning: at give det livløse liv.

Tilbage i begyndelsen af 80'erne sad en håndfuld computernørder og rodede med at udvikle software der kunne bruges til at skabe computeranimerede film. Deres computere havde omtrent den samme ræstyrke som en moderne mobiltelefon. Set i det lys er det imponerende hvilke resultater pionererne på Pixar dengang formåede at tilvejebringe: fx den indtagende kortfilm *Luxo Jr.* (1986) der handler om en arkitektlampe og dens barn – hvoraf baby-lampen siden har fungeret som Pixar-studiernes maskot (fig.2). Men sammenlignet med den nyeste installation i Pixar-serien, *Wall-E*, virker animationerne i *Luxo Jr.* og de øvrige tidlige kortfilm stilistisk set noget primitive. Siden disse første spadestik er der foretaget adskillige teknologiske syvmileskridt: mest berømmet er formentlig den første 100% computeranimerede film i spillefilmslængde, *Toy Story* (1995), men for hver ny spillefilm fra Pixars hænder er animationernes detaljerighed og kvalitet steget uden at det solide greb om karakterudvikling og storytelling er blevet sluppet – og *Wall-E* er bestemt ingen undtagelse.

Selvom Pixar nu til dags er mest kendt for sin produktion af computeranimerede spillefilm, er det dog værd at dvæle et øjeblik ved deres kortfilmsproduktion. Vist er opmærksomheden flyttet fra kortfilmene til spillefilmene, men det er dog ikke ensbetydende med at Pixars kortfilmproduktion er ophørt. Således ledsages *Wall-E* i biografen af en kortfilm der fungerer som forfilm. *Presto* hedder den. Her møder vi en tryllekunstner der har mere end almindeligt svært ved at få hevet en uregerlig kanin op fra sin magiske hat (fig.3). Stilistisk set er filmens animationer et godt billede på den teknologiske udvikling: på en og samme tid virker billederne organisk imødekomende såvel som tempofyldt medrivende – og begge dele i langt højere grad end hidtil set. Kombineret med en simpel historie der levner plads til en perlerække af opfindsomme gags, fungerer *Presto* ganske glimrende som hors d'oeuvre, ja faktisk i en sådan grad at man tager sig selv i at ønske at også regulære spillefilm blev ledsaget af forfilm i biografen – i hvert fald hvis de kunne holde *Prestos* kvalitetsniveauet.

En ensom affaldsrobot i en beskiddt verden

De indledende sekvenser i *Wall-E* viser gradvist en jordklode der er dækket af affald og et tykt lag smog. Inden længe toner også filmens titelfigur frem på skærmen – den rustne robot Wall-E (fig.4). Wall-E er en robot skabt med det formål at indsamle og komprimere skrald. Det går dog hurtigt op for én at Wall-E er ensom: menneskeheden har for længst forladt jordkloden på grund af de uoverskuelige mængder affald, og Wall-E har siden menneskenes exit været helt alene.

Wall-E nøjes dog ikke med at følge sin programmering: udover at indsamle og komprimere menneskenes skrald, samler Wall-E nysgerrigt

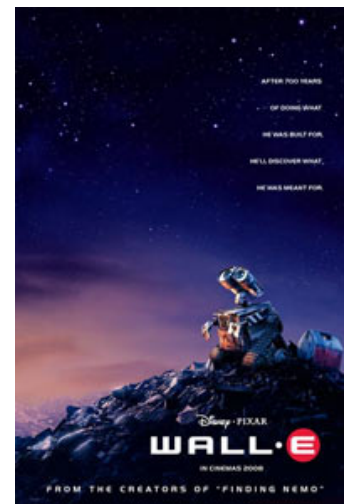


Fig. 1: På filmplakaten til *Wall-E* ser man den ensomme titelfigur stirre længselsfuldt mod stjernerne.



Fig. 2: Arkitektlampen fra kortfilmen *Luxo Jr.* agerer her maskot som en del af Pixars logo.



Fig. 3: Den nuttede, men uregerlige kanin Alec fra kortfilmen *Presto* er en moderne Snurre Snup.

på ting der på en eller anden måde vækker hans interesse: det være sig alt fra et eksemplar af musicalen *Hello Dolly* til bestik. På den vis står det hurtigt klart at Wall-E i løbet af sine 700 års ensomhed hen ad vejen har udviklet en personlighed til trods for at hans intelligens i udgangspunktet er kunstig – hvilket i sig selv viser sig at være en vigtig pointe.

Efter en rum tid hvor vi følger Wall-E i hans udforskning af de store bjerge af skrald og de humoristiske oprindelser der affødes af hans nysgerrige eksperimenterer med alt hvad han støder på, lander et rumskib pludselig på planeten. Med sig bringer rumskibet en skarpskydende og elegant femte fatale-robot der bærer navnet Eve (fig.5). For Wall-E er det kærlighed ved første blik og sidenhen i filmen gør han således også alt for at vinde den fremmede kvindelige robots kærlighed: bl. a. følger han hende langt ud i rummet hvor filmens anden halvdel foregår.

Narrativt set er den historie der fortælles i *Wall-E* både traditionel og forfriskende. Det traditionelle består fx i en klassisk tredelt hjemme-ude-hjem-struktur, men især i at filmens narrative motor er tocyklindret som i så mange Hollywood-film: dels er der det obligatoriske kærlighedsspor og dels er der et andet spor som drejer sig om menneskehedens fremtidige skæbne. Det utraditionelle ved filmens narration vedrører hele den lange næsten ordløse første del af filmen, dvs. den del der foregår på jorden. Denne første del af filmen er et studie i storytelling. Wall-Es natur, hans følelsesliv, hans ensomhed osv. formuleres her næsten udelukkende visuelt. Det er et modigt træk, og det foregår så eminent og sømløst at man ikke behøver ord for at kunne sætte sig i robotens sted. Og netop det at sætte sig i robotens sted er på mere end ét plan et af filmens hovedtemaer.

Antropomorfisme som mestertrope

I *Wall-E* lykkes det i imponerende grad at gøre de ellers mekaniske karakterer livlige. Man kan slet ikke lade være at leve sig ind i karaktererne og deres følelsesliv. Og hvorfor så det? Er der ikke blot tale om følelseskolde robotter der ikke skjuler et menneskeligt hjerte under deres metalchassiser? Selvfølgelig er der det, men animationsfilmens opgave er netop at gøre det livløse livagtigt: at animere.

Et gennemgående træk i animationsfilmene fra Pixar er at lade ikke-menneskelige karakterer indtage centrale roller hvad end der er tale om lamper, legetøj, insekter, monstre, fisk (fig.6), superhelte, biler, rotter eller robotter (i kronologisk rækkefølge i øvrigt). Et af filmenes mål er så at animere disse ikke-menneskelige karakterer således at de humaniseres, så de fremstår menneskelige. Man anvender antropomorfismen som en mestertrope til at skabe troværdige og frem for alt menneskelige karakterer. Det sker dels i selve animationsprocessen: karakterernes bevægelser og fremtoning blødgøres og personaliseres for at sikre at seerne kan indleve sig i karaktererne.

Men humaniseringsprocessen formuleres også i karakterernes opførsel. Wall-E føler menneskelige følelser: ensomhed, frygt, kærlighed. Og han har menneskelige egenskaber: han er morgentræt, klodset, nysgerrig. Bare det at jeg omtaler ham som 'han' siger vel på sin vis det hele (robotter er oftest kønløse).

Eksemplerne på robotternes menneskelige fremtoning og adfærd er uendelige. Blandt de bedste: at både Wall-E og Eve finder det morsomt at poppe boblerne i bobleplast (hvilket alle mennesker gør – indrøm det nu bare!), og at Wall-E på sin flyvetur gennem rummet lader sine hænder løbe gennem stjernestøvet (fig.7) som de fleste mennesker har prøvet at lade hænderne løbe gennem vandet på en sejltur.

At robotterne i *Wall-E* er antropomorfe er dog i sig selv ikke nogen revolution – det er set utallige gange før at man med succes har gjort umenneskelige karakterer menneskelige og aimable i en lang række computeranimerede film, ja, allerede så tidligt som i den førnævnte *Luxo Jr.*. Alligevel udmærker *Wall-E* sig på dette punkt ved på et metaplan at binde nogle af animationens grundprincipper (animationen som livgivende faktor og antropomorfismen som mestertrope) op på de budskaber som historien formidler. Antropomorfismen møder nemlig i filmen også sit modstykke i en omvendning af forholdet mellem menneske og maskine. Der er ikke kun tale om at filmens robotter

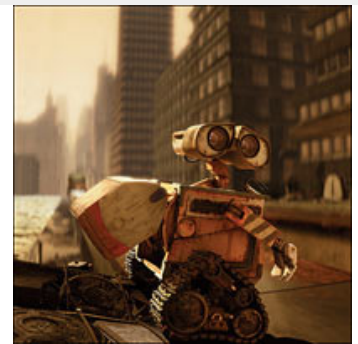


Fig. 4: Wall-Es antropomorfe karakter fremhæves fx af den skoletaskelignende kasse som han som en skoledreng har på ryggen.



Fig. 5: Eve vækker i sit mælkehvide design mindelser om Apples produkter som også ses flere steder i filmen.



Fig. 6: I Pixars film ses nærmest altid antropomorfe skikkelser. Her er det fiskene fra *Finding Nemo* (2003).

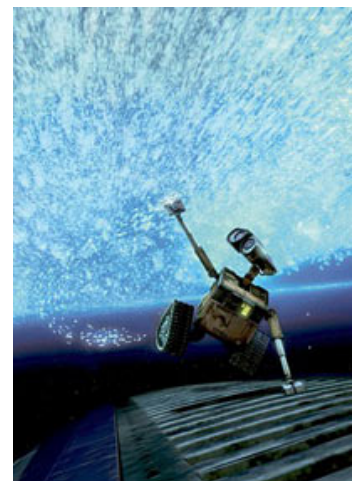


Fig. 7: Wall-E på flyvetur gennem verdensrummet.

virker menneskelige – filmens mennesker virker også som robotter.

Automatisering og dovenskab

I sine budskaber er *Wall-E* ualmindeligt politisk korrekt hvilket virker nærmest forfriskende i en tid hvor politisk ukorrekthed er en naturlig del af dagsordenen. Filmen er et testamente mod overforbrug, miljøsvineri og den dovenskab der følger i hælene på automatiseringen af vores samfund. *Wall-E* er i filmen den eneste der formår at gå imod ensretningen i det apatiske menneskelige samfund, og på sin vej animerer han andre til at gå samme vej: mod strømmen. *Wall-E* har en intens indvirkning på sine omgivelser og uden at det som sådan er hans mål smitter hans menneskelighed af på såvel robotter som mennesker. Antropomorfismen som menneskeliggørelsens princip og animationen som livagtiggørelsens ditto gives således i filmen et konkret udtryk.

Med sit udbredte fokus på teknologi, computere og robotter peger filmen på den vis også udad mod sin egen skabelsesproces. At det i en vis forstand er robotterne der sidder på magten i filmen, får én til at fundere over hvorledes forholdet mellem menneske og maskine er i forhold til den kreative proces der er gået forud for filmens tilblivelse.

Holdet bag filmen synes dog at være sig dette forhold bevidst. Behovet for at understrege at det er mennesker og ikke maskiner der står bag denne computeranimerede film er i hvert fald til at få øje på. Med et glimt i øjet fremhæves filmens skabere som værende mennesker på en af filmplakaterne: "From the humans who brought you *Finding Nemo*" (fig.8). Det budskab som en sådan overskrift søger at formidle er at maskinen højst skal opfattes som kunstnerens redskab, computeranimatorens pensel – eller i en generel vending – som menneskets forlængede arm. Og netop denne pointe er som sagt udtalt i selve filmen. Lader vi automatiseringen fortsætte ufortrødent, vil vores dovenskab i sidste ende løbe af med os. Havde man ladet det være op til en computer alene at lave *Wall-E*, var det formentlig ikke blevet en ligeså god film.

Syntetisk realisme

Selvom computeren selvfølgelig er et vigtigt redskab i skabelsen af en film som *Wall-E*, bunder en stor del af de computeranimerede films succes i deres lån fra traditionel film. Computeranimerede film adskiller sig selvsagt fra regulære spillefilm netop fordi de er skabt på en computer og ikke optaget med et egentligt kamera, men ikke desto mindre har animationsfilmen et solidt fundament i den traditionelle film både hvad angår gængse filmiske teknikker og storytelling. Narrativt set følger *Wall-E* som nævnt nogle gængse strukturer og på den vis er der i *Wall-E* heller ikke tale om at æstetikken og stilen rangerer over fortællingen og karaktererne (fig.9).

Dermed ikke sagt at der ikke er tale om imponerende animationer i *Wall-E* – for det er der – nej, pointen er at animationerne kun meget sjældent får lov at stjæle fokus fra den historie der fortælles og de karakterer der er impliceret i den. "It's about the characters" som en af Pixars grand old men, John Lasseter, har udtalt – underforstået at karaktererne er vigtigere end æstetikken. Som i Pixars film generelt smager æstetikken i *Wall-E* derfor heller ikke alt for meget af computer: man søger i stedet at opnå en konvergens mellem det ægte og det syntetiske – en slags syntetisk realisme.

Denne syntetiske realisme søges som nævnt opnået gennem en simulation af gængse filmiske koder: et virtuelt kamera og en virtuel klipning guider os igennem filmens forløb bl.a. med det formål at få os til at glemme at vi har med en computeranimeret film at gøre. Når den regulære films cinematografi bliver efterlignet, bortledes seerens opmærksomhed fra det faktum at alt det der udspiller sig på skærmen i virkeligheden er 100% syntetisk skabt (fig.10). De effekter som seeren er velkendt med fra den regulære biografoplevelse (zoom, dybdefokus, klipning, etc.) konstituerer et simulakrum af den 'ægte' filmoplevelse – til trods for at den computeranimerede films 'virkelighed' er skabt fra bunden uden noget egentligt mimetisk forhold til 'virkeligheden' på vores side af lærredet. Uanset hvor fotorealistisk et udseende animationerne opnår i kraft af deres matematiske præcision, vil den computeranimerede films tegnsystem altid være ikonisk og dermed ikke indeksikalsk som det er i en regulær film.

Bag den umiddelbare realisme gemmer sig altså en uoverstigelig



Fig. 8: På denne filmplakat til *Wall-E* fremhæves mennesket – og ikke maskinen – som filmens skaber.

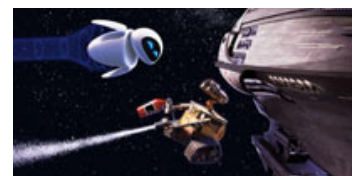
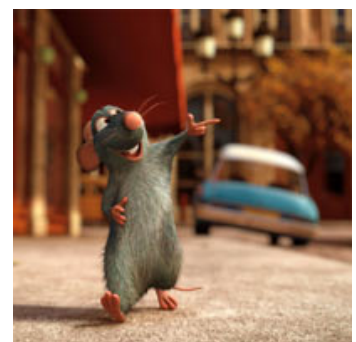


Fig. 9: Selvom æstetikken i *Wall-E* er imponerende, er det karaktererne der står i centrum. Her ses *Wall-E* og *Eve* midt i en dans.



Animationsfilmens universer er genkendelige, men trods alt helt og holdent syntetiske. Her ses *Remy* i det parisiske bybillede i filmen *Ratatouille* (2007).

ontologisk forhindring som dog også må siges at være en del af charmen ved computeranimerede film. Fascinationen ligger jo netop i at animationsfilmernes opfindsomme fantasiverdener og vrangbilleder af vores virkelighed gengives i et kendt filmisk sprog, samtidig med at de ligner noget særegent, noget komplet ukendt og uset. Målet er således ikke en hyperrealistisk gengivelse af vores virkelige verden (hvilket *Wall-E* heller ikke leverer), men snarere at skabe en karikatur af virkeligheden hvor fortællingen og karaktererne er det centrale. Computeranimationen er det redskab der sikrer at historien fortælles på den mest hensynsfulde måde. I *Wall-E* er det også historien og karaktererne der hiver stikket hjem, den imponerende æstetik til trods (fig.11).

Tabet af uskyld

Alt i alt må *Wall-E* siges at hæve overliggeren for computeranimationsfilmen. *Wall-E* er en film af den slags der besidder den eventyrlige egenskab både at appellere til børn og voksne. Æstetisk set er filmen fejende flot fabrikeret, men de visuelle lækkerier truer aldrig med at udlette historien og de elskelige robotkarakterer. Det syndefald og tab af uskyld som Wall-E oplever, i det øjeblik den destruktive kvinde Eve træder ind i hans verden, svarer til den modningsproces som computeranimationsfilmen har gennemgået i løbet af de sidste mange år og som nu kulminerer med *Wall-E*. Den computeranimerede mainstream-film er blevet endegyldigt voksen – dog som nævnt uden at miste sin barnlige appel. 80'ernes uskyldsrene dage kommer formentlig aldrig igen – og arkitektlampen fra *Luxo Jr.* må føle sig truet på sin plads som Pixars maskot (fig.12) .

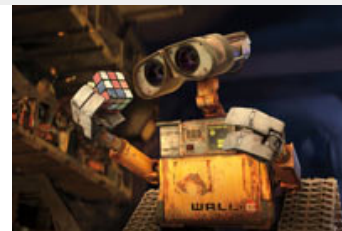


Fig. 11: I sidste ende er det den aimable titelfigur i *Wall-E* der er filmens mest charmerende element.



Fig. 12: Måske bliver *Wall-E* så stort et hit at arkitektlampen fra *Luxo Jr.* må vænne sig til at dele maskotpladsen i Pixars logo med Wall-E som her.

Fakta

Wall-E (2008), 98 min., USA
Instruktion: Andrew Stanton
Dansk premiere: 29. august

Find mere info om *Wall-E* på www.pixar.com/featurefilms/walle og www.disney.dk/film/wall-e

Presto (2008), 5 min., USA
Instruktion: Doug Sweetland
Dansk premiere: 29. august (vises som forfilm til *Wall-E*)

Presto kan ses online i høj opløsning [her](#).

Alle Pixars computeranimerede film (samtlige spillefilm fra *Toy Story* til *Ratatouille* samt en samling af Pixars kortfilm) kan købes på DVD via www.imusic.dk. *Wall-E* udkommer på DVD den 16. december

Pixar har tidligere været emne for en artikel i 16:9. Læs Louis Thonsgaards artikel [Om glæden ved Pixar](#) her.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)



Faktiske forhold i filmindustrien

Af [NIELS JØRGEN DINNESEN](#)

Forståelse af forholdene i filmindustrien er vigtig for at blive klogere på, hvilke faktorer der afgør, hvad vi får at se af levende billeder i både alverdens biografer og flere og flere andre medier. Ifølge bogen "The Contemporary Hollywood Film Industry" (2008), redigeret af Paul McDonald og Janet Wasko, har udviklingen de senere år ført til "the rise of a cadre of media giants that would integrate several once distinct media industries (movies, television, cable, music, publishing, et al.) into a worldwide entertainment industry with the film studios at the epicenter, and with "filmed entertainment" as its key commodity." (Side 27). Med afsæt i en fyldig omtale og anmeldelse af den nævnte bog resumeres i denne artikel – med udblik til danske forhold – nogle vigtige kendetegn for udviklingen af den moderne Hollywood-industri.

Op fra de døde

Da Hollywood-studiet Universal udsendte "The Mummy" i 1932 (fig.1), var filmen den seneste i en række af effektfulde skrækkfilm, som selskabet lavede i denne periode. Næsten halvfjerds år senere løftede Universal igen låget af det samme skrin og udsendte i 1999 filmen "The Mummy" og to år senere efterfølgeren "The Mummy Returns". I de mellemliggende årtier var grundstrukturen af det gamle filmselskab radikalt ændret, ligesom det også var tilfældet for Hollywood-industrien i det hele taget.

I starten af 1950'erne blev pladeselskabet Decca hovedaktionær i Universal, og i slutningen af samme årti købte talentfirmaet Music Corporation of America (MCA) Universals studier i Hollywood til brug for datterselskabet Revues tv-produktion, og tre år senere erhvervede MCA også resten af firmaet (fig. 2). I 1990 blev MCA solgt til den japanske elektronikfabrikant Matsushita, som planlagde at tjene penge på en ny hardware-software-synergi mellem på den ene side forbrugerelektronik og på den anden underholdningsindhold. Da selskabet ikke formåede at leve op til Matsushitas forventninger, blev Universals film-, musik- og tv-interesser i 1995 solgt til det canadiske spiritus- og drikkevarerforetagende Seagram. I 1999 bidrog filmen "The Mummy" i høj grad til det overskud på 2,9 milliarder dollars, som Seagram det år høstede fra Universals aktiviteter inden for film, video og tv. Dog var det forretningerne inden for vin og spiritus, efterfulgt af Universals *musikvirksomhed*, som i 1999 gav mest kasse for Seagram. Allerede det efterfølgende år skiftede Universal igen hænder og blev købt af det franske selskab Vivendi, og nu var det pludselig under ejerskab af et firma med rødder i energiforsyning og spildevand – men med store ambitioner på kommunikations- og medieområdet – at selskabet udsendte "The Mummy Returns" i 2001.



Fig. 1: Plakat til "The Mummy" (1932).



Fig. 2: Filmselskabet Universals logo.

Mens Universal i sin tid fremstillede 1932-udgaven af "The Mummy" for mindre end 200.000 dollars, så foregik produktionen og lanceringen af 1999-versionen efter en helt anden økonomisk skala (fig. 3). Produktionsomkostningerne nåede op i omegnen af 80 millioner dollars – og efterfølgeren, "The Mummy Returns", blev endnu dyrere og kostede 98 millioner. I begge tilfælde svarede beløbene til næsten det dobbelte af de gennemsnitlige produktionsomkostninger for film produceret af de største selskaber i Hollywood på samme tidspunkt. Det gav derfor sig selv, at det var nødvendigt at spille på alle tangenter for at maksimere tilskuertallene til filmene. Der blev iværksat en omfattende promotion-kampagne, og op til premieren oprettede Universal en reklame-website for filmen – noget der fra omkring dette tidspunkt blev standard for al film-marketing.

Da "The Mummy" blev udsendt i USA og Canada i maj 1999, åbnede den på én gang i 3.209 biografale, og i løbet af de efterfølgende to-tre måneder havde Universal med tilsvarende midler rullet filmen ud over adskillige internationale markeder. Biografindtægten for "The Mummy" blev 155 millioner dollars i Nordamerika og 258 millioner fra resten af verden. Billetdindtægterne udgjorde imidlertid kun en del af historien. I slutningen af 1990'erne var videomarkedet både modnet og i gang med at eksplodere yderligere gennem det nye digitale dvd-format – og da for eksempel "The Mummy Returns" i oktober 2001 blev udsendt på vhs og dvd, indtjente filmen alene i Nordamerika 50 millioner dollars i videoleje og 141 millioner fra video- og dvd-salg (fig. 4). Og ikke nok med det. Efterfølgende kom fra begge mumiefilm store indtægter fra 'pay per view' og øvrige tv-visninger rundt i verden og desuden omfattende sidegevinster fra blandt andet musik-soundtracks, computerspil og diverse merchandising i form af bøger, plakater, action-figurer og sågar et specielt 'mummy ride' i Universals kæde af temaparker. Udsendelsen af "The Mummy" på video fik samtidig Universal til at grave dybt i arkiverne og udsende otte af selskabets gamle skrækfilm – herunder den oprindelige mumiefilm fra 1932 og "Dracula" og "Frankenstein", begge fra 1931 – i serien "Classic Monsters Collection" på vhs og dvd.

Ny mediestruktur

Eksemplet med Universal og de to mumiefilm er hentet fra indledningsafsnittet til bogen "The Contemporary Hollywood Film Industri", redigeret af Paul McDonald og Janet Wasko. Historien er meget kendetegnende for tilstandene i den moderne film- og medieindustri og som sådan særdeles velvalgt af de to forfattere og medieforskere, der til daglig opererer på henholdsvis University of Portsmouth i England og University of Oregon i USA. Lanceringen af mumiefilmene viser, hvordan indtægtsstrømmen for filmprodukter i dag er sammensat fra mange kilder på tværs af medier og kun i begrænset omfang stammer fra det traditionelle salg af biografbilletter – og beretningen om Universal giver et billede af fælles udviklingstræk for mange af de klassiske filmselskaber. Da 1932-udgaven af "The Mummy" blev udsendt, var det at få indblik i Hollywood-industrien relativt ligetil. Nogle af studierne havde forbindelser til radiostationer og musikselskaber og eksperimenterede måske lidt med tv-mediet – men kernevirkomheden var helt klart koncentreret om det at fremstille, distribuere og forevise levende billeder. I dag er det stort set de samme gamle selskaber, der stadig står i centrum for Hollywood-industrien, men dermed hører lighederne også op.

Fra 1960'erne og fremefter skiftede Hollywood-selskaberne i en bølge af opkøb og sammenlægninger gang på gang ejerskab og blev undervirkomheder i nogle stadig større korporationer. En overgang tenderede filmstudierne til at blive del af foretagender, der spredte deres interesser i mange forskellige brancher – som da Universal i eksemplet ovenfor i 1995 blev en del af drikkevarefirmaet Seagram. Men fra 1990'erne og fremad blev det mere og mere karakteristisk, at Hollywood-studierne et for et blev indlemmet i selskaber, hvis hovedområde i udtalt grad er medier og kommunikation. Spildevandsgiganten Vivendi, som satsede voldsomt på medier og underholdning fra sidst i 1990'erne, var meget tæt på at gå helt fallit få år efter at have købt Universal – og i 2003 afhændede selskabet derfor størsteparten af filminteresserne til General Electric, som allerede ejede det landsdækkende tv-netværk NBC, og som straks efter oprettede medieparaplyen NBC Universal (fig. 5).

På dette tidspunkt omkring 2003-2004 var billedet, at alle fire landsdækkende tv-netværk i USA var direkte knyttet til et af Hollywood-

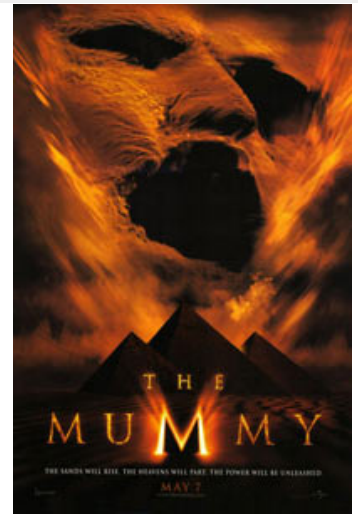


Fig. 3: Plakat til "The Mummy" (1999).



Fig. 4: Plakat til "The Mummy Returns" (2001).



Fig. 5: Hovedkvarteret for NBC Universal i Hollywood, 2006. (wikipedia.org)

selskaberne, og at alle samtidig var ejet af globale mediekonglomerater. De største af disse – de såkaldte "Big Six", som sammen er organiseret i fællesforetagendet Motion Picture Association of America (MPAA) – opnåede fra starten af det nye årtusind nærmest monopolagtig kontrol ved alene i hjemlandet at tegne sig for 85 procent af alle filmindtægter og stå for 80 procent af tv-programmerne i bedste sendetid. De seks store er i dag Viacom (CBS tv, Paramount), Sony (Columbia), Time Warner (Warner Bros.), General Electric (NBC tv, Universal og MGM), News Corporation (Fox tv, 20th Century Fox) og Disney (ABC tv).

Den moderne Hollywood-industri

Alt dette og meget mere kan man skabe sig et fremragende overblik over ved at læse bogen "The Contemporary Hollywood Film Industry" (fig. 6). Bogen er inddelt i tre hovedsektioner, hvor den første og største del med otte fyldige kapitler og historiske tilbageblik fokuserer på industriens struktur, den anden omhandler filmarbejderforhold, stjernesystem og varetagelse af ophavsrettigheder, og den tredje kigger på internationale forhold og giver et indblik i nogle af de større nationale filmindustrier rundt omkring i verden – herunder de store lande i Europa og desuden Latinamerika, Østasien, Indien og Australien/New Zealand.

Bogen er en antologi, skrevet af omkring tyve forskellige bidragydere – med de fordele og ulemper, som det indebærer. Den største fordel er, at hvert afsnit og dermed hvert aspekt af den moderne filmindustri belyses af en kender inden for det pågældende område, og blandt ulemperne er, at der på tværs af kapitlerne forekommer en del gentagelser, og at der nogle gange mangler en klar sammenhæng mellem de enkelte afsnit eller en fælles vinkel på i øvrigt parallelle problemstillinger. For eksempel ser det ud til at være helt op til den enkelte forfatter og dermed i den store sammenhæng lidt for *tilfældigt*, om vægten i de internationale afsnit ligger på selve den lokale industri i de pågældende områder, eller på Hollywood-selskabernes forretningsmetoder og forsøg på at kontrollere de forskellige internationale markeder.

Men samlet set giver bogen som sagt et rigtigt godt overblik, og den kan både læses i ét stræk eller med fordel bruges som opslags- og referenceværk, hvis ikke man har brug for at gå i dybden med alle detaljer på en gang. Bogen er som nævnt udkommet i 2008 – men den lider af den svaghed med hensyn til tal og andre facts, at flere af kapitlerne tydeligt er skrevet for et par år siden eller mere.

Recirkulering af indhold

Igennem de senere år er film i meget omfattende grad blevet bundet sammen med en række andre medier. Dels er det de samme selskaber, der producerer indhold til både biografer og tv, dels bliver de samme produkter i forskellige indpakninger og med passende tidsforskydning udsendt gennem flere kanaler, herunder biografer, dvd-udlejning, salgs-dvd'er, betalings-tv-kanaler og andet tv. Fænomenet kaldes med et amerikansk udtryk *windowing*. Antallet af tv-kanaler er på verdensplan eksploderet igennem de seneste årtier, hvilket i sig selv har øget efterspørgslen efter indhold af levende billeder, og samtidig er markedet for film på video og dvd vokset dramatisk fra at være ikke eksisterende for blot 25 år siden (fig. 7). Dengang var filmindtægter ensbetydende med solgte biografbilletter; i dag er det ikke usædvanligt, hvis tre fjerdedele af en films indtægter kommer fra andre kanaler end biografen.

Genanvendelse, også kaldet *repurposing*, af samme indhold – tilpasset og udsendt i flere medier – er et centralt redskab for forretningsmæssig synergi mellem flere mediebrancher, herunder både film-, tv- og nyhedsbrancherne. Denne 'recirkulering' af indhold, medieselskabernes software, er en afgørende forudsætning for, at produktionsleddet og de store producenter fra at være dominerede allerede i den klassiske filmindustri i dag er blevet nærmest enerådende på tværs af flere medier. Som led i denne udvikling har filmstudiernes arkiver af ældre produktioner fået ny værdi og et nyt liv som indhold på salgs-videoer og -dvd'er og som indbringende og populære programpunkter på bedste sendetid i førende tv-kanaler, herhjemme eksempelvis "Olsen-banden" og "Far til fire" om og om igen som familieforestilling på DR eller TV2 lørdag aften klokken 20 (fig. 8).

Pointer og perspektiver

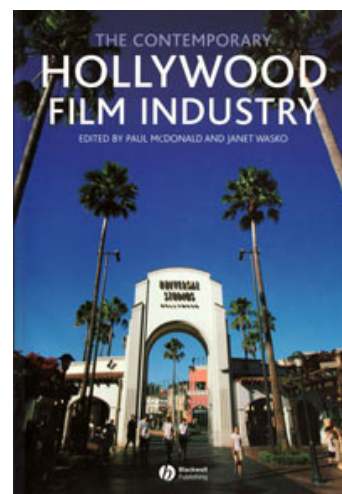
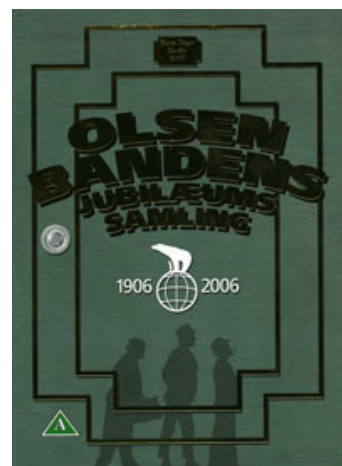


Fig. 6: Forsiden af "The Contemporary Hollywood Film Industry".



Fig. 7: "Star Wars" filmene på dvd, "digitally remastered".



Mange andre hovedtendenser i udviklingen kan hentes i "The Contemporary Hollywood Film Industry", og nogle gange ligger paralleller fra Hollywood til danske forhold lige for. I sig selv har bogen kun én eneste henvisning til Danmark og danske forhold, og jeg håber virkelig ikke, denne ene reference er kendetegnende for brugen af tal og statistikker i bogen som helhed. På side 212 står, at "Denmark, with a population of under 3 million, has in recent years produced 20-25 percent of the films shown in Danish theatres". Begge oplysninger er forkerte. For det første er befolkningstallet jo helt ved siden af, og antalsmæssigt udgør de danske film under 20 procent. Det er med hensyn til *omsætningen* i biograferne, at de danske film runder de 25-30 procent.

I en af bogens vigtigste artikler – "The Studio System and Conglomerate Hollywood", skrevet af Tom Schatz fra University of Texas – gøres fremragende rede for udviklingen af den nye struktur for Hollywood-industrien. Kodeordene er voksende koncentration og vertikal kontrol (fig. 9). Det er i stigende grad få og større selskaber, der sidder på både indhold og markedet som helhed, nemlig de "Seks store" nævnt ovenfor – og et led i denne udvikling er, at de store konsekvent opsluger de små. Så snart det lykkes mindre og såkaldt uafhængige selskaber at få succes med en eller flere produktioner, bliver de opkøbt af de store – som da Miramax i 1993 blev købt af Disney og New Line Cinema inklusive artcinema-divisionerne Fine Line Films og Castle Rock Entertainment i 1994 blev købt af Turner Broadcasting – som to år senere blev opslugt af Time Warner. En tanke på danske forhold i den forbindelse kan være, om ikke samarbejdet lanceret tidligere i år mellem Nordisk Film og Zentropa er udtryk for lidt af det samme.

Flere af bogens forfattere nævner ændringer i lovgivningen som en af forudsætningerne for den voksende koncentration. Mange steder i verden, herunder i USA, er tidligere tiders lovgivning, der havde til formål at forhindre monopoldannelse og sammenblanding mellem flere medier, de senere år blevet lempet eller ganske enkelt helt opgivet. I Hollywood har det betydet, at filmstudierne har udvidet deres vertikale kontrol gennem vidtstrakte interesser i distributionsleddet og ved at opbygge store biografkæder. Samtidig indgår alle i dag i store mediekonglomerater, der også ejer landsdækkende tv-stationer – og kontrollerer filmenes recirkulering på alle mulige øvrige medier. På hjemligt plan falder tanken igen uvilkårligt på Nordisk Film – som i dag ejes af mediehuset Egmont, og som – efter de danske restriktioner blev ophævet – siden 1980'erne har opbygget en omfattende biografkæde.

En yderligere central forudsætning for det nye Hollywood er fremkomsten af en helt ny skala for kassesucceser, såkaldte blockbusters, som i kraft af unik attraktionsværdi og voldsom markedsføring er livgivende for hele underholdningsindustrien og indspiller overskud af hidtil usete dimensioner (fig. 10). Nogle film er hvert år decideret *lagt an* til at blive blockbusters – hele vejen fra koncept, historie, instruktør og medvirkende filmstjerner over et skyhøjt produktionsbudget med plads til alle tænkelige eksotiske locations og special effects, frem til en aggressiv markedsføring, parallel premiere på én gang i et meget stort antal biografer og en kort og effektiv omløbstid – mens varen er helt frisk – på alverdens markeder i hurtig rækkefølge. For den slags film er det ikke usædvanligt, hvis udgifterne til lanceringen er af næsten samme størrelsesorden som de i sig selv skyhøje produktionsomkostninger. Fra de senere år er blandt andre serierne af "Lord of the Rings", "Harry Potter", "Batman", "Superman", "Star Wars" og "Indiana Jones" film eksempler på denne type kalkulerede kassesucceser. Naturligvis kan man aldrig kontrollere publikumsmodtagelsen hundrede procent – men effektiv markedsføring hjælper unægtelig på sagen – og selv middelmådige film i denne kategori som for eksempel "Troy" fra 2004 (der kostede i omegnen af 200 millioner dollars) indspillede i løbet af et år fra premieren inklusive dvd-salg og kabel-tv over det dobbelte af dette beløb til producenterne.

Et aktuelt eksempel på en vellykket blockbuster er "Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull", som havde premiere over store dele af verden i maj 2008 (fig. 11). Filmen havde et produktionsbudget på 185 millioner dollars, og uden jeg kender det præcise beløb, er det helt sikkert, at der også blev brugt mange penge på filmens markedsføring. Men allerede 12 uger efter premieren, og på et tidspunkt hvor den stadig kun kunne ses i biograferne, havde filmen den 10. august 2008

Fig. 8: "Olsen-banden" filmene på dvd, "Jubilæumssamling".



Fig. 9: Hovedkvarteret for Time Warner i New York City, 2006. (wikipedia.org)



Fig. 10: "Titanic" (1997) er alle tiders mest sælgende film med en kasseindtægt i følge imdb.com på 1,8 milliarder dollars.

på verdensplan indspillet 776 millioner dollars. (boxoffice Mojo.com, den 12.8.2008). Danske film når selvsagt aldrig op i det indtjeningsleje – men i lidt mindre målestok ses også her i landet eksempler på film, der lanceres i stor stil med kostbare reklamer og massiv forskræp i mange medier og med parallel premiere over hele landet i rigtig mange biografisale, senest Nimbus Films "Flammen og Citronen" fra 2008 – som fire måneder efter premieren i juli 2008 havde solgt 665.462 biografbilletter og var blevet afsat til 17 lande. (dfi.dk: Halvårsstatus 2008)

Faktiske forhold i filmindustrien

Det er de faktiske forhold i filmindustrien, der afgør, hvilke film vi får at se i biograferne – og efterfølgende via recirkulering i en lang række andre medier. I bogen "The Contemporary Hollywood Film Industry" går flere af forfatterne lidt rundt om den varme grød, når de skal beskrive på hvilken måde, kontante økonomiske overvejelser influerer på filmbudgettet (fig.12). For eksempel formulerer Janet Wasko i kapitlet "Financing and Production" et af sine hovedsynspunkter på følgende forsigtige måde: "It is fairly uncontroversial to state that decisions made about which scripts are sold, how they are developed, and which ones are green-lighted and actually produced are guided by a bottom-line or box-office mentality, at least for major Hollywood films". (side 60) Andre er klart mere direkte i ordvalget og taler lige ud af posen om, hvordan der spekuleres i efterfølgere til kassesucceser og i publikums svaghed for det kulørte, spektakulære og pikante, og hvordan Hollywood på forskellig vis til forskellige tider har formået at styre smagen for levende billeder og høste de største udbytter både på det hjemlige marked og globalt.

Skarpest i den henseende er et polemisk og tankevækkende citat, som forfatteren Nitin Govil fra University of California bruger i starten af sin artikel om "India: Hollywood's Domination, Extinction, and Re-animation (with thanks to *Jurassic Park*)". Citatet skyldes en Baburao Patel, redaktør og udgiver af "Filmindia", som i "The Rape of Our Heritage" i 1951 skrev følgende: "Hollywood undertook this cultural insemination of 400 million people with their most powerful weapon in the world – the movies. Pictures after pictures were sent to India during the two wars – pictures that taught us to dance rhumbas and sambas; pictures that taught us to coo and woo; pictures that taught us to moon and croon; pictures that taught us to kill and steal; pictures that taught us to utter "Hi" and "Gee"; pictures that taught us devilry and divorce and pictures that took us to jinks and drinks". (Baburao Patel, "The Rape of Our Heritage," 1951).

Siden er det faktisk lykkedes for Indien på grund af et meget stort hjemmemarked at udvikle og fastholde en betydelig national filmindustri, populært kaldet *Bollywood*, som i mange år har holdt Hollywood stangen på det indiske filmmarked. Tilsvarende er det ikke gået i eksempelvis Danmark. Her råder Hollywood i høj grad på mediemarkedet, og den nationale filmproduktion overlever kun gennem statsstøtte via Det Danske Filminstitut (fig. 13).

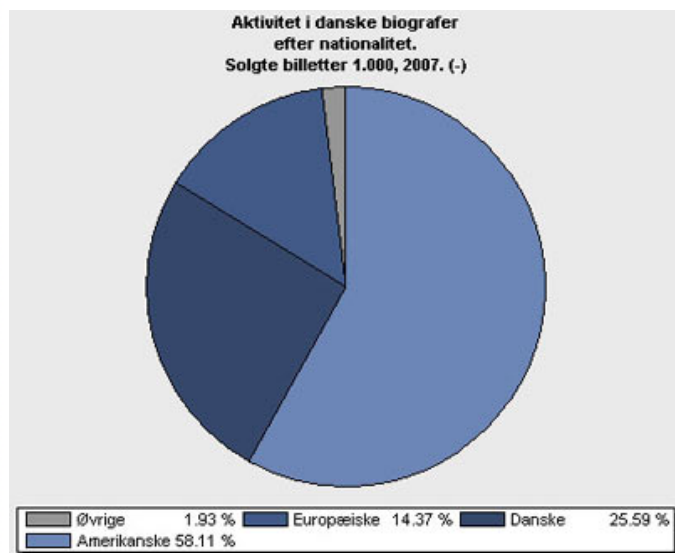


Fig. 13: Solgte billetter i danske biografer efter nationalitet, 2007. (Danmarks Statistik)



Fig. 11: Plakat til "Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull" (2008).



Fig. 12: Logoer for nogle af de største Hollywood-selskaber.

Også i dette system er det i høj grad økonomi og de faktiske forhold i

filmindustrien, der afgør, hvilke film vi får at se i biograferne. Der findes i dag to ordninger for støtten – for det første konsulentordningen, som er den kunstneriske vinkel, hvor det er konsulenten, der tager stilling til et givet filmprojekt – og for det andet 60/40-ordningen, som er den mere kommercielle tilgang. I slutningen af 2007 blev der for 60/40-ordningen indført et nyt pointsystem, hvorefter det er de film, der scorer højest på en vurdering af henholdsvis kerneteamet (instruktør, producent og manuskriptforfatter), markedspotentialet og kvaliteten af manuskript og historie, som får støtte – i følge denne ordning op til 60 procent af produktionsomkostningerne. Også i Danmark er det dermed snarere de etablerede navne, de gængse genrer, de prøvede skabeloner og de dominerende selskaber, der får midler til at finansiere foretagenderne – end det er debutanter og uprøvede talenter. Statsstøtten til filmproduktion sikrer både, at "Min søsters børn" kommer på skiferie i Norge og på flyrejse til Ægypten, at Zentropa får midler til den næste film af Lars von Trier, og at danskerne får mulighed for at opleve danske film i biograferne, på tv – og på dvd og andre digitale medier.

Fakta

Paul McDonald og Janet Wasko (red.): "The Contemporary Hollywood Film Industry", Blackwell Publishing Ltd. (2008).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)



Hjem til filmkunsten

Af [OVE CHRISTENSEN](#)

Den skotske filminstruktør Bill Douglas vil nok være ukendt for de fleste. Og det er virkelig en skam, for han har lavet flotte film, der bevæger tilskueren. Klart inspireret af den franske nybølge, men med et stilistisk touch af æstetisk nøgenhed og en minimal fortællemåde, der lader betydningen opstå i hullerne mellem de enkelte sekvenser. I tre korte selvbiografiske film fra 70'erne kortlægger han poetisk sit eget liv fra fattig og utilpasset dreng til ung kunstnerspire.

Kunst eller socialrealisme

Man hører en luftsirene. På den sorte baggrund kommer en hvid tekst holdt i neutral stil: "My Childhood". Klip til en skydækket himmel i sort-hvid. Tilt ned og en by kommer til syne på afstand. I forgrunden en stor, knejsende skorsten. Og en tekst fortæller, at vi befinder os i en lille skotsk mineby i 1945.

Dette første skud i filmen viser en nøgenhed i indhold. Der er intet liv, og de filmede genstande fremstår som objekter, der eksisterer i egen kraft, men ikke af nogen grund eller med noget formål. Det første indtryk er kunsthøj, hvor æstetikken fremstår som det egentlige, og hvad der skal ske i filmens fortælling er ligegyldigt.

Men sådan fungerer det ikke i Bill Douglas' film *My Childhood* (1972). Filmen handler om hans barndom i en stil, som nogle vil kalde socialrealistisk. Filmen er fortalt, så dem, der har kendt Douglas som barn, kan genkende både handling og miljø. Dette fremgår af dokumentarfilmen: *Bill Douglas: Intent on Getting the Image* (2006), der udgør en del af ekstramaterialet til en nyligt udkommen DVD-udgave med Douglas' selvbiografiske filmtrilogi. Foruden *My Childhood* består trilogien af *My Ain Folk* (1973) og *My Way Home* (1978).

Portræt af kunstneren som ungt menneske

Det første vi i filmen ser til Douglas' alter ego – i filmen kaldt for Jamie – er, at han kravler rundt på nogle bjerge af slagger. Han leder efter kulstykker. Hans tøj er laset, og han er møgbeskidt. Og som flere gange i løbet af trilogien ser man Jamie kigge ned på børn, der leger. Man mærker hans ensomhed – han er uden for. Dette er ikke noget, filmen dvæler ved. Ja, det indgår end ikke i fortællingen som et emne. Ensomheden bliver som alt andet i trilogien fremlagt som beviser i en retssal – helt uden sentimentalitet eller følelsesmæssig involvering. Alligevel er det noget, man som tilskuer mærker – uden at få det fortalt.

Fattigdommen fremgår af Jamies søgen efter kul i affaldsproduktet fra kulproduktionen. Han bor sammen med sin mormor og storebror under kummerlige forhold. De bliver ikke mætte hver dag, de har ingen møbler, og de kan ikke varme den forfaldne lejlighed op. Også her hersker nøgenheden, som således fordobles af den minimale æstetik.

My Childhood følger Jamie en periode i hans barndom. Han knytter et umage venskab med en tysk krigsfange Helmuth, og de forsøger at lære hinandens sprog at kende. Her mærker man en følelsesmæssig forbindelse, som det også sker i forholdet til broderen, der ellers ofte – som det er mellem brødre – mere er præget af kamp end af kærlighed. Igen bliver dette vist i en kølig registrerende tone.

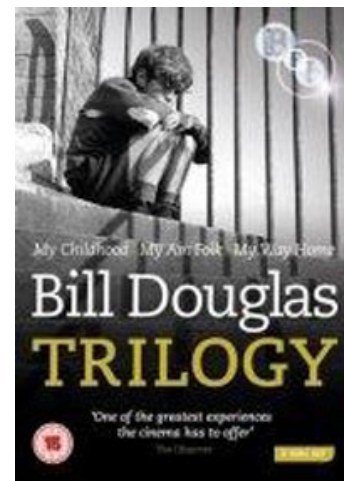


Fig.1: Jamie, spillet af Stephen Archibald. Douglas' alter ego i trilogien.



Fig. 2: Jamie ses ofte alene. Isoleret fra alle andre udvikler han en evne til virkelig at se og betragte andre.

Der er ikke meget at glæde sig over i Jamies liv – og det bliver ikke bedre, som tiden går. Da krigen er slut, bliver Helmuth sendt hjem, og Jamie mister hermed det tætteste, han har været på en faderfigur. Han erfarer desuden, at Tommy og han ikke har samme biologiske far, og han finder også ud af, at den mor, han troede var død, faktisk er sindssyg. Besøget på hospitalet er alt andet end rart. Hans kat bliver slået ihjel som straf for at have ædt en fugl, Tommy havde fået i fødselsdagsgave. Afslutningsvis dør også mormoren, som han har været følelsesmæssigt tæt knyttet til, på trods af hendes manglende evne til at tage sig af de to børn.

My Childhood slutter med, at Jamie stikker af med et tog på vej et ukendt sted hen. (En tydelig reference til slutscenen i Francois Truffauts *Ung flugt* fra 1959).

My Ain Folk og My Way Home

De efterfølgende film følger Jamie efter mormorens død. *My Ain Folk* indledes med, at myndighederne vil fjerne Jamie og Tommy fra den lejlighed, som mormoren har efterladt. Det lykkedes Jamie at få lov at bo hos sin lunefulde farmor, der betragter alle kvinder som ludere. Dette gælder også Jamies mor, hvilket farmoren ikke lægger skjul på.

Hos farmoren dukker en ny beskyttende person op i Jamies liv – nemlig den sygdomssvækkede farfar, der dog også dør og efterlader Jamie til en usikker fremtid, der ikke bliver mindre usikker, da faren stikker af med sin elskerinde. Han ender til sidst på et børnehjem, hvor han på trods af visse vanskeligheder, har det rimeligt, hvilket tredje del af trilogien viser.

Efter nogen omflakken ender Jamie i hæren, og han kommer til Egypten, hvor han møder Robert, der lærer ham, at han har meget mere i sig, end han selv tror. Robert giver Jamie troen på, at han kan forfølge sin drøm om at blive kunstner – endda måske filminstruktør. Robert er et portræt af Peter Jewell, som Douglas boede sammen med til sin død i 1991. Ifølge Jewell et platonisk forhold, der byggede på sjælelig samhørighed.

Poetisk nybølge

Som tilskuer er man på afstand af alt, der foregår i filmene, hvilket underbygges af den totale mangel på underlægningsmusik. Der er kun billederne til at fortælle historien. Selv dialog er stort set fraværende, ligesom forbindelserne mellem de forskellige sekvenser ikke gøres klare. Som tilskuer er man på afstand af hændelserne på lærredet/skærmen, og man må samtidig selv forsøge at konstruere forbindelser, der kan få historien til at hænge sammen. Tilskueren er fanget mellem at leve sig ind i elendigheden eller beundre og nyde billederne. Kontrasten gør netop den følelsesmæssige effekt stærkere.

De enkelte scener er på en måde 'slices of life', og her er der en klar forbindelse til den britiske køkkenvask-realisme. Men fremstillingen er samtidig æstetiseret, hvilket giver filmene en poetisk kvalitet, som det også fremhæves af artiklerne i den lille booklet, der følger med DVD-udgaven. Man kan beskrive trilogien som Lene og Sven Grønnelykkes indledningssekvens til *Balladen om Carl-Henning* (1969) møder *Ditte menneskebarn* (Bjarne Henning-Jensen 1946), hvis man ikke vil gå til den franske poetiske realisme.

Andre familieligheder trænger sig dog på. Filmæstetik er der mindelser om Dreyer og dyrkningen af det minimale, hvor kun det aller mest nødvendige for en scene er taget med. De rensede flader, de lange pauser, der holdes præcist, så de bliver markante og ladet med en betydning, der ikke nødvendigvis står klar for tilskueren, er træk, også Dreyer benyttede sig af. Dette sammen med klipperytmen og det 'iagttagende' kamera giver et indtryk af, at filmene ikke så meget fortæller om de ydre omstændigheder, som de fortæller om den indre opfattelse af disse. De fleste scener er rensed for 'kontekst'.

Som allerede referencen til Truffaut har antydnet, er der også en forbindelse til den franske nybølge. Douglas' Jamie er utilpasset – ganske vist ikke i det moderne liv som Truffauts Antoine Doinel, men alligevel med en lignende eksistentiel utilpassethed, der knyttes til det kunstneriske sind. Brugen af uprofessionelle skuespillere, optagelser on location og åbne slutninger er andre træk, der peger i samme retning.

Endelig benytter filmen sig af et symbolsprog, der kan være svært at få



Figur 3: Jamie med sin mormor.



Figur 4: I røg og damp fra det larmende tog kan Jamie holde sit eget trostesløse liv på afstand. Toget, der passerer under broen, kunne tillige være en vej ud af elendigheden.



Fig.5: Scenerne fra Egypten er filmet på samme måde som resten af filmen. Alligevel mærker man en særlig interesse for den fotogene mandekrop.



Fig. 6: Et eksempel på den nøgne æstetik.

helt hold på. Æbler spiller en rolle i hele trilogien – æbler Jamie stjæler, eller æbler der bliver taget fra ham. Også den diegetiske musik henviser til frugter på en måde, så man som tilskuer bliver opmærksom på forbindelsen, uden dog nødvendigvis at kunne sætte ord på betydningen af disse.

Filmene besidder en umiddelbarhed gennem Jamies karakter, men tilskueren skal hele tiden arbejde med, da betydninger og sammenhænge mere antydes end ekspliciteres. Billederne er snarere en indre monolog, end de er støtte til en filmisk fortælling.

Fotografiske film

At Douglas' selvbiografiske filmtrilogi nu er tilgængelig på DVD er en gave til folk, der elsker film, der bevæger tilskueren, uden at filmene er sovset ind i billige kneb og tricks. Langt fra en dogmefilm besidder filmene noget af den ukunstlede tilgang til filmmediet, som de dogmatiske filmmasketer ønskede af filmkunsten.

Filmene er resultatet af en filminstruktør, der har et meget visuelt filmsprog og en fornemmelse for det smukke i det simple. Dette understreges af billedernes æstetik. De fleste indstillinger har kunsthøj kvalitet. Alle holdt i sort-hvid med meget høj kontrast, som får objekterne til at stå frem. Effekten stammer fra, at filmen er optaget i farver, men overført til sort-hvid.

Ekstraromantik

DVD-sættet består af to DVD'ere og en lille samling artikler. Peter Jewell har skrevet et personligt bidrag, hvor han fortæller om forholdet til Bill Douglas. Artiklen er indledningen til et ret forfærdeligt digt, Jewell har skrevet til minde om sin ven Bill.

Artikelsamlingen giver et interessant indblik i, hvordan Douglas castede Stephen Archibald og Hughie Restorick som henholdsvis Jamie og Tommy. Han mødte dem ved et busstoppested. De skulkede fra skole og spurgte om ild – eller cigaretter (dette er der forskellige opfattelser af). I Archibald genkendte Douglas den utilpassede på en gang sårbar, resignerende og viljestærke melankoli, som han selv havde følt som dreng.

Den allerede nævnte dokumentarfilm virker i begyndelsen kedelig gennem sammenstillingen af 'snakkende hoveder', der hver skal berette om deres forhold til Bill Douglas. Men efterhånden dannes et godt portræt, hvor man får et indtryk af en kunstner med et til tider vanskeligt sind – og en kompromisløs kunstner. I referat lyder det klichéagtigt, men jeg fik faktisk noget ud af dette portræt, som ellers falder inden for en genre, som oftest er både anstrengt og anstrengende.

Filmtrilogien antyder et klart homoerotisk forhold mellem Jamie og vennen Robert. Ikke mindst fremstillingen af den kropdyrkende Robert med åbenstående skjorte holdt i flatterende (reklameæstetiske) vinkler, virker som en erotisk farvet kærlighedserklæring til mandekroppen. Uanset det selvbiografiske og uanset Peter Jewells afvisning af, at Douglas var bøsse, er der et homoerotisk motiv i den tredje del af trilogien. Motivet går igen i Douglas' afgangsfilm *Come Dancing* fra 1970. Filmen, der er en meget tydelig hyldest til nybølgen, handler om to mænds kredsen om hinanden, og ender med, at den ene udtaler en klar homofobi, som måske (meningen er også her usikker og åben) dækker over en undertrykt homoseksualitet.

Ekstramaterialet er – som det ofte er tilfældet – blandede bolsjer, der fint udpeger centrale elementer af enten biografisk, historiske eller filmiske forhold. Og som regel holdes der en fin grænse mellem det personlige og det private, så materialet fremstår som sobert og informativt.

Kammeraterne

Bill Douglas døde i 1991 af kræft. Inden da havde han kun lavet trilogien med de tre korte film og én lang fiktionsfilm, der handler om australske arbejderes kamp for en fagforening *Comrades* (1986).

Efter at have stiftet bekendtskab med filmtrilogien, hvor kunstneren Bill Douglas på bedste platoniske eller romantiske vis har fundet hjem til sig selv som kunstner, vil jeg støve denne film op. Romantisk



Fig. 7 og 8: Æbler som motiv går igennem trilogien og bærer mange betydninger, og ofte er det op til tilskueren selv at konstruere den.



Fig. 9: Et fotografisk – og melankolsk – nærbillede af Jamie.

kunstnerisk drift eller ej – Bill Douglas kan noget som filmmager, som man sjældent ser.

Fakta

Bill Douglas Trilogy (My Childhood, My Ain Folk, My Way Home), DVD udgivet af BFI 2008.

Ekstramateriale på selvstændig DVD (*Bill Douglas: Intent on Getting the Image*, dokumentar 2006. Instruktør: Andy Kimpton-Nye. Interview med Bill Douglas: *Come Dancing*)

The Bill Douglas Centre: www.billdouglas.org

Balladen om Carl-Henning (1969). Instruktion: Lene og Sven Grønnelykke

Bitte Menneskebarn (1946). Instruktion: Bjarne Henning-Jensen

Ung flugt (Les quatre cents coups, 1959). Instruktion: Francois Truffaut



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - september 2008 - 6. årgang - nummer 28

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. Copyright © 2002-08. Alle rettigheder reserveret.



16:9 in English: Neurosis Hotel

By [ADRIAN MARTIN](#)

The cinema of Abel Ferrara is in the tradition of John Cassavetes and Maurice Pialat: he seeks the truth of the moment, the nub of a contradiction, the telling flashpoint of tension. In interviews or documentaries, that is all he will talk about: 'getting the shot', nailing something in an image, a performance, an exchange, a riff. His cinema is a postmodern gestalt, a fusion in dissonance: bodies, environments, songs, colours and edits are so powerfully compacted in his work that we can hardly separate the elements, as we can with the work of 'cleaner' directors.

*He who is not busy being born
Is busy dying
- Bob Dylan*

The Evil Within

Is there any filmmaker more obsessed with death than Abel Ferrara? Not natural death, but murder: *Ms .45* (1981), *China Girl* (1987), *King of New York* (1990), *Bad Lieutenant* (1992), *Dangerous Game* (aka *Snake Eyes*, 1993) and *The Funeral* (1996) all end with brutally final acts of killing - usually either by, or of, the central character (fig. 2). *The Addiction* (1995), like *Ms .45* and *Body Snatchers* (1993), climaxes in an apocalyptic scene of mass slaughter (fig. 3). *The Funeral* begins with a mysterious death and proceeds to investigate it. Violent disappearances poke gaping holes in the structures of *The Blackout* (1997) and *New Rose Hotel* (1998). Lone, deranged serial killers drive his early work, from *The Driller Killer* (1979) to *Fear City* (1984), then the organised, corporate killers take over in *King of New York*, *New Rose Hotel* and *R Xmas* (2001). In *The Blackout* we even go beyond death, into a particularly disquieting glimpse of the afterlife.

Some Ferrara films start with trauma, like the hideous rape in *Ms .45*. But what isn't traumatic in the worlds conjured by this abrasive artist? Even walking out your front door - taking one step too many from the illusory comforts of home and family, as Harvey Keitel does in *Bad Lieutenant* and *Dangerous Game* - can register as a daily catastrophe, the beginning of a descent into hell. Obsession and addiction are the major themes of this oeuvre, the tripwires on which anti-heroes dance: could there be any plot premise more perfectly Ferraran than that of *The Blackout*, in which a reformed booze-drugs-sex addict comes to the insane (yet somehow workable) conclusion that the only way to penetrate the dark well of his past actions is to fall off the wagon and blackout all over again? These central characters are as fractured as the stories and forms that contain them: they move in a confused, psychic labyrinth of furious denials and compensatory projections. A sense of uber-Catholic 'original sin' looms large in Ferrara - a wound mainly endured by men in dim, instinctual recognition of the wrongs they inflict on their suffering, seething women.

But what, exactly, is the sin in Ferrara's cinema - and where, exactly, is its origin? Is it just a personal matter of temptation, bingeing, deception, moral evasion - most of these men leading double lives as precarious and agonised as the archetypal 'bad lieutenant'? Ferrara's films offer a form of Brechtian melodrama beyond Douglas Sirk or even Rainer Werner Fassbinder. Every problem in his films is a social problem, a problem endemic to the formation and maintenance of a human



Fig. 1. Abel Ferrara.



Fig. 2. The bad lieutenant (Harvel Keitel) is killed at the end of the film.



Fig. 3. Mass slaughter towards the end of *The Addiction* (1995).

community. Violence, exploitation, dissimulation: these are issues of the State, of corporatisation, technology, politics - inescapably.

Ferrara gives us such Big Picture problems in a heightened form, in stories frequently embracing the allegorical modes of science fiction, fantasy or horror: our world is populated with vampires, with vicious phantasms, with invading, marauding body snatchers. No wonder that an essay by the French critic Nicole Brenez (author of the best book on the filmmaker) is called "Abel Ferrara Versus The Twentieth Century": for her as for Ferrara, the task is precisely to know, and to portray, what *evil* is in the modern world, and how it infects, inhabits, possesses us.

Angels of Vengeance

Ferrara developed his filmmaking skills during the 1970s via self-financed shorts, a crazy porn movie titled *Nine Lives of a Wet Pussy* (starring Ferrara!), and *The Driller Killer*, an edgy exploitation piece which rightly garnered a cult. *Ms .45* is, however, the first major Ferrara film, giving full indication of his unique talent and sensibility. An entry in the 'rape revenge' cycle that includes *I Spit on Your Grave* (1978) and *Baise-moi* (2000), *Ms .45* details the oppression of mute Thana (Zoë Tamerlis) on every social level - sexually, at work, among her acquaintances.

The only way for a Ferraran hero or heroine to confront an insane, violent world is on its own terms, as a deranged vigilante. The result, in *Ms .45*, is a feminist film unafraid of courting the difficult contradictions in fantasies of guerilla empowerment. It sharpens the ambiguity common to rape-revenge tales: Thana doesn't merely harden psychologically in the course of her payback quest (usually a sign of the vigilante's loss of humane judgment, most recently in Neil Jordan's *The Brave One* [2007]), she completely transforms, makes herself over - a spectacle that both distances and compels us as viewers.

Combining such confrontational exploitation content with a form worthy of Bresson (Thana's psycho-acoustic world is eerily communicated), Ferrara builds to a devastating finale, set to an indelible jazz-disco counterpoint by his regular composer, Joe Delia. *Ms .45* also inaugurated another key collaboration in Ferrara's career: the extraordinary Tamerlis, later Zoë Lund (died 1999), who will later write *Bad Lieutenant*, and whose documentation of the New York drug scene clearly influenced *R Xmas*.

Trash Compactor

Most great directors have signatures: Max Ophuls' expansively tracking camera, Hou Hsiao-hsien's static long shot-long takes, Jean-Luc Godard's montage-mix of sampled and interrupted sound sources. But Ferrara? There is no consistent affectation, no recognisable manner in his prodigious forms. In the prolific '90s, especially, diversity rules: can it be the same director who mastered, so swiftly, the hyper-Michael Mann style of cool nocturnal blue in *King of New York*, the minimalist 'stations of the cross' intrigue in *Bad Lieutenant*, the stark black and white exploitation-horror of *The Addiction*, the stately, sombre *mise en scène* of *The Funeral* and the hallucinatory, multi-layered collage of *The Blackout?* (fig. 4)

This is one reason, among many, why it is so important to finally see these films as they were made to be seen - in prints projected onto a big screen through a loud sound system. Like Martin Scorsese, Leos Carax or Emir Kusturica, Ferrara makes 'movie-movies' that revel in the possibilities of cinematic sound and vision.

Yet if Ferrara lacks a signature - and maybe that, in our auteur-commodity market, slyly and subversively, *is* his signature - he has honed an attitude to content and an approach to form that are razor sharp. Ferrara is in the tradition of John Cassavetes and Maurice Pialat: he seeks the truth of the moment, the nub of a contradiction, the telling flashpoint of tension. In interviews or documentaries, that is all he will talk about: 'getting the shot', nailing something in an image, a performance, an exchange, a riff. His cinema is a postmodern gestalt, a fusion in dissonance: bodies, environments, songs, colours and edits are so powerfully compacted in his work that we can hardly separate the elements, as we can with the work of 'cleaner' directors.

It is this sensibility that led him to invent a mode, from his television



Fig. 4. Nocturnal blue in *King of New York* (1990).

work of the '80s (*Miami Vice*, *Crime Story*) to *New Rose Hotel*, of what we might call 'canny distraction': that seemingly random wandering of camera and microphone amidst a crowded m  le of noises and events, an ambient, even 'lounge' cinema (after lounge music), "dilated and dedramatised" in Ted Colless' description, where the focus seems always to be just approaching or just losing the centre of the action - but it's that hazy, perpetually 'becoming' (and dying) totality which is precisely the Ferraran event, his 'millennium mambo'.

Love is a Battlefield

"The thing you can do in film is take physical objects and study them", says Ferrara. In *China Girl*, Ferrara and cinematographer Bojan Bazelli took the trademark slick look of '80s film, TV and advertising - the look that turns every surface into a glazed design object or lifestyle accessory - and transform it into something wondrous, mobile, bottomless (fig. 5).

The entire movie - a modern star-crossed-lovers-in-the-hood melodrama, with respectful nods to *Romeo and Juliet* and *West Side Story* - is hooked to an aesthetic 'high', whether representing scenes of love, violence, or gangland tensions (Little Italy versus Chinatown). Everything is a play of shadows approaching and receding, reflections in water still, shimmering or disturbed, struggles between light and dark forms and the metamorphoses between them - expertly cut to a soundtrack of beats, cries, provocations and counter-provocations. And it is all keyed to the stylised realms of music and dance, poised just before the point of becoming a full-blown musical (a genre that attracts Ferrara, as *Go-Go Tales* also gives evidence).

China Girl is unusual in the director's oeuvre - albeit no less fatalistic - in its foregrounding of a romantic couple; henceforth, all such affairs will be dissolved into perverse triangles, daisy-chain encounters, and the ubiquitous monitoring of groups, families or communities. Already here, in Nicholas St. John's script, the social collective is never far away: the eternal fight over territory allows Ferrara to make his first elaborated sketch of society as a prison, harshly geometric and devoted to the policing of personal lives and identities.

Black Holes

Like Stanley Kubrick's stories, Ferrara's narratives do not advance in the normal, conventional way - even when what they narrate is perfectly linear. Rather, they dwell, fascinated, on a particular plateau, a *descriptive* plane on which is etched an entire way of life, until a sudden turn lifts events to the next plot plateau. This leaves pockets of story or pieces of worlds, cast adrift as islands between large seas of ellipsis (especially in *The Funeral* where - as is often the case in Ferrara's films - a radical edit takes out at the final phase of the work's elaboration a lot of connective tissue). His characters cross these black holes only with the greatest difficulty, as if tearing themselves on glass with every fraught step, each mutilation marking a mutation of their being.

This is an X-ray (and sometimes close to X-rated) cinema. Plots expose characters to a hellish gauntlet that renders them transparent - allowing us to see the complex networks of impulses and influences chaotically informing every little gesture. Ferrara's images work this way also. They are like a skin which is progressively exposed, hollowed out, peeled back. His films often give us stark, cool, diagrammatic images, theorems of power and resistance (*Ms .45*, *King of New York*, *The Addiction*) (fig. 6). In the latter half of the '90s, a proliferation of different image formats or textures continues and deepens this exploration: TV, video, surveillance tapes, split-screens, digital treatments ... leading to an ambiguous cloud-cluster of image-types in collision in the montage. Watching *The Blackout* and *New Rose Hotel*, we can no longer tell whether we are seeing flashbacks, mental constructions, objective narration, or alternative, speculative worlds spinning off from the nominal fiction. And every time the 'status' of an image becomes ambiguous in this way we are back with questions of power and politics, of the 'hidden hand' behind image-circuits and image-systems, the hand of Mabuse-like figures like the director-manipulator played by Dennis Hopper in *The Blackout* ...

Royal Road

Six masterpieces - *King of New York*, *Bad Lieutenant*, *Body Snatchers*,

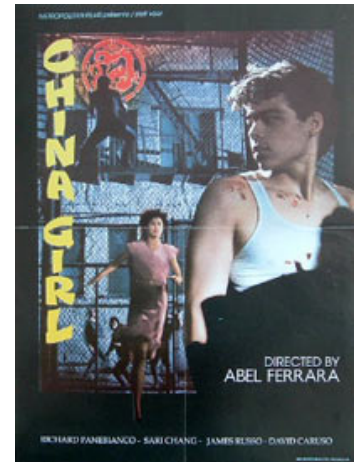


Fig. 5. *China Girl* (1987).

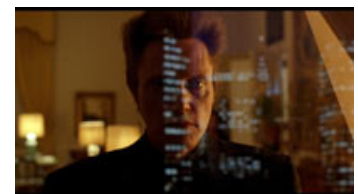


Fig. 6. An image of power in *King of New York* (1990).

The Addiction, *The Blackout*, *New Rose Hotel* – with a couple of fascinating, highly accomplished, if somewhat programmatic works in-between (*Dangerous Game* and *The Funeral*). The lesser works of great directors, such as Garrel, are almost always programmatic, in two directions: they sum up, magisterially, everything that has gone before in the director's career, and they throw out a line to the future, boldly experimenting with the introduction of a new element. From *King of New York* to *New Rose Hotel*: a compressed record of achievement, a royal road, to rival Preston Sturges 1940-1945, Godard 1960-1967, Luis Buñuel 1960-1978, or Clint Eastwood in recent years. How did Ferrara do it?

After his television work and several slight, rather impersonal features (particularly *Cat Chaser*, 1989), the kinetic, dazzling, flamboyantly violent *King of New York* took Ferrara to a new level of artistic achievement. The film gives the impression, at every moment, of reinventing the crime-gangster genre, and even the cinema itself. Ferrara and Nicholas St. John work engaging variations on given themes, characters and situations of the genre: the justification by the anti-hero of how benevolent acts of urban restoration justify building his empire on drug money; a scene with singer Freddy Jackson that effortlessly encapsulates the *Godfather* trilogy's equation of show business, big business and criminal business; the assassin to end all assassins (Larry Fishburne as Jimmy Jump); brilliant action set-pieces in the rain, on a train, in a gridlock of cars; and gangster's molls who, these days, double as crackshot bodyguards (fig. 7).

But this is far more than a genre exercise. Christopher Walken, immortal as Frank White, is almost David Bowie's Thin White Duke: pale, wiry, opaque, as translucent at moments as celluloid itself, "back from the dead" to regain his empire (there is even a clip from *Nosferatu* placed in a Chinese mobster's private cinematheque). Out of prison, White's itinerary is only an ever-expanding series of cages: his base of operations, his beat, finally the vast city itself. White is a postmodern 'Mr Big' figure, fated to misrecognise the conditions of his own power - but at least Ferrara gives him a classic envoi: "I don't need forever!"

Profane cinema

In *Bad Lieutenant*, A nun (Frankie Thorn), who has been brutally raped by a gang of street kids, kneels before a church altar in pious supplication. Beside her is LT, the bad lieutenant (Keitel) – bloated, shambling, incoherent, drugged out of his mind, unable to remain in the correct kneeling position, but nonetheless respectful enough of the faith to avoid saying 'motherfucker'. They engage in a philosophical dialogue. LT promises her 'real justice': he vows to bypass the law and personally track down and kill her attackers. His rap is persuasive: wouldn't this act prevent a repetition of such evil? But her response is firm: 'I've already forgiven them.' LT takes in the nun's Christian discourse, and offers this exasperated advice: "*Get with the programme!*"

It is a scene, like many in *Bad Lieutenant*, that teeters between psychodrama and hilarity, and which is impossible to place in terms of its reality-status. The two-shot forces together stark incommensurables: two ways of life (sacred and profane), two logics (ethereal and emotive), two acting styles (stiff and Method) (fig. 8). Is the nun really saying these things? Is LT perhaps imagining, projecting the whole thing from his tormented, guilt-ridden consciousness? We shall never know, because Ferrara's direct, unadorned style equates the apparent reality of this story and its tawdry New York milieu with the inner visions (sordid and sublime) of its supreme anti-hero. After all, only a moment after the nun hands LT a set of rosary beads, he will turn to see (and likewise berate) Jesus Christ himself.

You will never find a narrative structure like this one advocated in a how-to-write-a-screenplay manual. The film tracks the decline of its anti-hero through a blur of scenes and sensations, with only the incessant drone of sports commentators on radio and TV casually marking the important stages of the plot. As viewers we are mercilessly plunged into the middle of every event, and rigorously denied any privileged or superior point of view. With *Bad Lieutenant*, Ferrara, like Pier Paolo Pasolini or Russ Meyer, fully chose the path of a *profane cinema*.

Mainstream Ferrara



Fig. 7. An action set-piece in *King of New York* (1990).



Fig. 8. Philosophical dialogue in *Bad Lieutenant* (1992).

In *Body Snatchers*, his most handsomely budgeted mainstream assignment (a true widescreen treat), Ferrara was unafraid to tackle the venerable property of *Invasion of the Body Snatchers*, previously filmed in 1956 (by Don Siegel) and 1978 (by Philip Kaufman). "Someone should do it every five years", he remarked - so potent is the material's peculiarly shape-shifting relevance to the crises of history. The script was worked over by many hands, including B-movie maestro Larry Cohen and Nicholas St. John, but the finished product ruthlessly boils down the central concept to its most horrifying social allegory: any institutional or ideological system that 'gets inside' you, which dehumanises the person but retains his/her superficial appearance, is in the business of body snatching.

And the terror starts, squarely, at home. This is a story less about the 'monster as Other' than about the social system itself as a monster. Ferrara takes on with evident glee the challenge of delivering a supernatural thriller. At the levels of image and sound, shock and suspense, plot and structure, this is among his most impressive works. It contains some of his greatest moments: from the scene of Meg Tilly's haunting monologue ("Where you gonna run? Where you gonna hide? ... Because there's no one like you left"); to the most un-Hollywoodian climax of the initiation-quest for the teenage heroine (Gabrielle Anwar), her proud, all-too-human declaration over burning aliens: "I hate them". In a time of fiercely renewed, global militarism, *Body Snatchers* rouses from its slumber to once more disturb us.

The philosophical horror movie

The Addiction is a return to such stylish, minimal, black and white horror movies as *Carnival of Souls* (Harvey Herk, 1962). Ferrara's film assumes its *fantastique* premise (vampires prowling the streets) as an everyday mundanity - all the better to immerse itself in the mysterious moods and intensities of a cosmic post-trauma condition. The world is in a bad place here. Using a boldly didactic device characteristic of writer St. John, the NYU philosophy classes of Kathleen (Lily Taylor) index the 20th century's grim inventory of disasters, wars, the Holocaust ... And like for Thana in *Ms .45*, the burning question for Kathleen is: how to respond, what to do? (fig. 9)

Destiny - in the form of an encounter with a sexy lesbian vampire (Annabella Sciorra) - decides for Kathleen an undetached mode of engagement. Academic learning doesn't stand a chance against the junkie-like lust for blood, and as the final slaughter explodes, *The Addiction* becomes, like Claire Denis' *Trouble Every Day* (2001), a genuinely philosophical horror movie. One of its themes is a reflection on performance: Ferrara's films regularly redefine the parameters of screen acting and characterisation. Lily Taylor is the sum of her metamorphoses, a creature of drives, polymorphous perversity, pure screen presence (fig. 10). And Ferrara's style accommodates such discontinuous acting with electric intensity: the spectacle of Kathleen hurling herself into a Bacchanalian dance or trying to claw a way out of her own body inspire enormous energy in the filming and cutting.

Ferrara and Hitchcock

It is not uncommon to find *The Blackout* shelved among the erotica or even porn sections of large DVD shops (fig. 11). That rather helpless gesture indicates well the uncategorisable nature of Ferrara's richest film, and the shadowy, outlaw existence that has accompanied it. Ferrara returns again, after *Dangerous Game* and before *Mary* (2005), to filmmaking as a subject. Matty (Matthew Modine) is a high-living celebrity who falls in with Mickey (Dennis Hopper), a conceptualist director modeled on the aged Nicholas Ray. Mickey is a man with a multiple video camera, an empty, labyrinthine club and an endless supply of real-life subjects for a psychodramatic 'happening'.

In this vortex of images, sounds and fictions forever 'under construction', Matty will find and then lose his dark angel Annie (Beatrice Dalle) - and then find and lose her all over again in Annie 2 (Sarah Lossez), uncannily replaying, for our addled age, the plot of Hitchcock's *Vertigo* (1958). Meanwhile, in another time frame, Matty cleans up with his redemptive angel Susan (Claudia Schiffer) - thus cueing the famous Cassavetes crucible of 'night life' and 'day life' set into a dizzy, unstopable, irreconcilable interchange.

Ferrara's fractured telling of this tale is extraordinary: flashbacks, superimpositions, hallucinations, ellipses, all keyed to the rhythms,



Fig. 9. *The Addiction* (1995). Kathleen in class.



Fig. 10. Lily Taylor as a creature of drives at the end of *The Addiction* (1995).

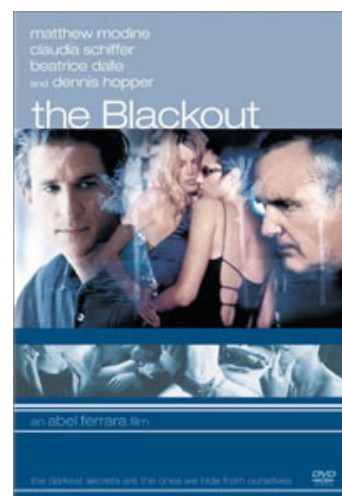


Fig. 11. *The Blackout* (1997).

surges and undertows of a superb soundtrack collage featuring Ferrara's favourite hip hop artist, Schoolly D. And what an ending: magical beyond David Lynch (because unexpected), bleak beyond the conclusion of Rossellini's *Paisa* (1946), resonating immortally with its haunting, mysterious, final line: "Do you miss me?"

New Rose Hotel provides a kind of answer – a grand and mythic answer – to this beseeching question from an immortal, unknown, ever-fugitive woman (fig. 12). In the history of popular film, there is an intriguing, probably half-unconscious convergence between the figure of the *femme fatale* - the 'bombshell' who seduces for power - and the threat of nuclear war (*Kiss Me Deadly* [1955] is a classic example). Is this just our culture's overactive misogyny, or is the connection more revealing? Laura Mulvey sees it as a modern repetition of the Pandora myth, triggering not only the negative associations of women with destructiveness, but more importantly the possibly liberating theme of female curiosity - the heroine as investigator and troublemaker in a man's world.

Mulvey and Ferrara share a passion for the key film in this tradition, Hitchcock's *Notorious* (1946), of which *New Rose Hotel* is a particularly inspired and tortured remake. Once again, an operator in the criminal world (Willem Dafoe's Fox) pushes his lover (Asia Argento's Sandii) into an affair with a powerful man (Yoshitaka Amaro's Hiroshi). Once again, a sinister, older figure (Christopher Walken's 'X') pulls the strings. And once again our unlovely hero is wracked with projections arising from guilt and paranoia. But Sandii is a more provocative heroine than Ingrid Bergman, and her mysterious fate plunges *New Rose Hotel* into a vortex of poetic disintegration. This is a film that, midway, seems to break down and restart, splutteringly; what was previously merely enigmatic rapidly becomes cosmically inscrutable. Rarely has the auto-destruction of the cinematic apparatus been so thrilling as in *New Rose Hotel*. Alongside *The Blackout*, it is Ferrara's most openly experimental work.

All in the Family

It might seem, from this brief look at his career, that Ferrara is obsessed with 'lone wolves', rebels who are far outside the social norm. But the theme of family has a special place in his work. He has explored the family unit in *Bad Lieutenant*, *'R Xmas* and most deeply in *The Funeral* (fig. 13). Family means two things for Ferrara. On the one hand, it is the absolute symbol of difficult human togetherness or community, people locked into bonds and binds that they struggle violently to contest, transcend or affirm. On the other hand it is, equally, the absolute symbol which everything that Ferrara, as an intuitive anarchist, suspects and resents in society: order, rules, confinement, moral law, crushing and repressive relations.

It is fitting, then, that *The Funeral* (the last film, to date, scripted for Ferrara or for anyone by Nicholas St John, and a complete embodiment of this gifted writer's artistic sensibility) is a tortuous melodrama about a gangster family - a unit in which, ultimately, brother must kill brother.

With an astonishing cast that includes Vincent Gallo, Chris Penn and Christopher Walken (a last-minute replacement for Nicholas Cage), *The Funeral* is notable for three things: foregoing Ferrara's usual love of fractured montage, it is an experiment in long take *mise en scène*, doubtless inspired by the period setting; the narrative structure of flashbacks has a true meaning and force, beyond the back-and-forth games so typical of modern American independent cinema; and, finally, it is a remarkable attempt by Ferrara to deal with the subjectivity of women (played intensely by Isabella Rossellini, Gretchen Mol and Annabella Sciorra) and their fraught emotions when pinned hopelessly within a world of violent, doomed men.

Returning, six years later, to the theme of the family unit, *'R Xmas* is a more conventional, unusually non-violent film for Ferrara, employing a linear narrative and observational style heightened by constant, dreamy fades and superimpositions. But its recreation of the drug scene of the '90s has a remarkable, hypnotic authenticity. The family of 'The Husband' (Lillo Brancato) is both an ordinary, everyday brood and a functioning, criminal unit at the heart of an intricate, black market economy of drug manufacture and sales. Ferrara moves fluidly between these levels, slowly building an enigma which implicates the man in an



Fig. 12. *New Rose Hotel* (1998).



Fig. 13. The family unit in *The Funeral* (1996).

ambiguous web of guilt and denial.

'*R Xmas* – announcing itself as the first in a series charting a 'secret history' of New York – builds fascination through the accumulation of intriguing detail, such as the painstaking preparation of drug bags. At its centre is the most extraordinary performance by a woman in Ferrara's cinema to date, from Drea De Matteo as 'The Wife'. Like the edgy, recent films of Paul Thomas Anderson or Spike Lee, '*R Xmas* builds an atmosphere of noirish dread from an obsessive concentration on the passages of daily life: walking down streets, entering doorways, running the gauntlet of a dark, clubland corridor or a lonely alleyway, - these become the Calvary-like stations of the Ferraran anti-hero, and those menaced souls dear to him (fig. 14).



Fig. 14. '*R Xmas* (2001).

Our Christmas

The Argentinean critic Quintin once charmingly proposed that there are two, diametrically opposed kinds of filmmakers affected by the legacy of Catholicism: Easter artists and Christmas artists. Easter artists are angst-ridden: everything to them is a question of masochistic crucifixion and desperately longed-for resurrection; death is their keynote, sin their crucible, redemption their dream. (Think Scorsese). Christmas artists are jollier types: they are more into a celebration of birth, of hope, of innocence, of new beginnings. (Think Capra.)

Where does Ferrara sit? All the evidence so far offered seems to point to the gloomy Easter camp. But let's not forget that the ghostly splitting of identity, so prevalent in his films, leads us to at least one literal rebirth of a female hero, after the cataclysm in *The Addiction*. And then there was his comeback after several years of inactivity: '*R Xmas*, 'our Christmas'.

But this more positive spirit truly surges forth in his two subsequent films, *Mary* and *Go Go Tales* (2007). Long nurtured as a project by Ferrara with various screenwriters, *Mary* at last reached the world as a furiously compressed film, a dazzling montage of ideas about how to live spiritually in a corrupt modern world. Sharing neither the morbid fixation on the Son of God's physical suffering (*The Passion of the Christ*) nor the prurient speculation on Mary Magdalene's sex life and 'blood line' (*The Da Vinci Code*), *Mary* compares three characters, each of whom represents a different way of experiencing and exploring religious belief: an actress (Juliette Binoche) who psychodramatically over-identifies with her role as Magdalene, dropping out of Western society and choosing to wander as a pilgrim in Jerusalem; a TV host (Forest Whitaker) who blindly blunders in bad faith in his personal life while he chairs on-air conversations with true-life religious experts; and a driven director (Matthew Modine as Ferrara's alter ego) whose commitment to his own radical vision of the truth of Christ leads not only to his controversial film *This Is My Blood*, but also to a desperate course of action at the film's picketed New York premiere.

All of these characters (as Brenez makes clear) are, in their own ways, visionaries: they set their fraught destinies according to the screen images they internalise, reject or create, and what appears to them in dreams or trances is no less real to them than the harsh events of the material world. *Mary* is a hallucinatory, provocative film ceaselessly torn between the spectre of global violence and the possibility of personal redemption. Its final moments – as in *Dangerous Game*, impossible to place within the linear continuum of either the flux of reality or the embedded fiction – mark a suspension of the apocalyptic, death-driven mode that has ruled so much of Ferrara's career.

Ferrara light

Go Go Tales will be forever known, in IMDb shorthand, as Ferrara's first comedy – just as *Chelsea on the Rocks* (2008) will go down as his first documentary (albeit filled with 'dramatic recreations'). And what a raucous, liberating film *Go Go Tales* is: a cascade of overlapping vignettes in a low-class bar (presided over by a manically inspired Willem Dafoe) that evokes all those performance-based films about the 'end of an era', from Cassavetes' *The Killing of a Chinese Bookie* (1976/78) and Altman's *A Prairie Home Companion* (2006) to Tsai's *Goodbye, Dragon Inn* (2003). As in *Mary*, the American (New York) segments are mostly recreated in Italy, his production base at present; this literal displacement not only evokes Ferrara's regrettably minor, almost excluded place in relation to the public annals of American Independent Cinema, but also creates remarkable effects of critical

Fig. 15. *Go Go Tales* (2007).

distance (fig. 15).

There is a strange mirroring between a moment in *Go Go Tales* – a film that remains largely unseen and ignored around the world – and the indie-style blockbuster that, on its releases, completely captivated the cinematic globe: Paul Thomas Anderson's *There Will Be Blood* (2007). In the Anderson, a bad, deceitful man (Daniel Day Lewis) stares at the very small child who we assume is his son; the scene cuts forcefully from the oil-covered black face of the man to the innocent, angelic face of the child. In the Ferrara, in the midst of Modine's crazy musical act, his effete little dog looks at Asia Argento's large, wild, unruly mutt. What is, for Anderson, the acme of a tortured Humanism – the entire weight of the social, moral world is held in that single overwrought cut – becomes, for Ferrara, a moment of lucid Surrealism, a militant dethroning of the sovereignty of the human principle.

In fact, the whole form and content of *Go Go Tales* tilts on a magnificent hinge: when the story abandons the official stage show (with all its attendant financial problems) and embarks on its ever-unpopular 'amateur night'. This is the 'switcheroo' Cassavetes could not allow himself in the tragic vision of *Chinese Bookie* – although Ferrara may have taken his cue in this regard from another Cassavetes masterpiece, *Opening Night* (1977), when the fraught identity-play at last gives way to a clowning, non-narrative improvisation. Cinema sometimes gives us these miraculous moments of 'letting go', whose modern model is the shot of Isabelle Huppert suspending herself and swinging by one arm from a tree trunk in Godard's *Passion* (1982): suddenly the plot dissolves, and every character shots away centrifugally from the centre (the literal movie set), walking, driving, floating, dancing ... But, at the end, after the plot miracle of the finding of the lost lottery ticket, Ferrara's worldly cynicism reasserts itself in one last, dark laugh: suspicion corrodes human-business relations, the tax department steps in ...

However guardedly (*Mary*) or perversely (*Go Go Tales*), something nonetheless is stirring, responding to the light of life, in Ferrara's latest cinema. From the burnout, the black hole, the infernal confusion and fire of our age, a new vision is emerging. We can only await the undoubtedly strange, vigorous, visceral, unpredictable wonders of Abel Ferrara Versus The Twenty-First Century.

Facts

For readers of Danish we would also recommend [our article on Abel Ferrara by Dorte Schmidt-Jørgensen](#) in issue no. 10.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)



Et billedes anatomi: I nattens hede

Af [HENRIK HØJER](#)



Ved Oscar-uddelingen i 1967 spillede Sidney Poitier med i to af de fem film, der var nomineret til bedste film: *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer) og *In the Heat of the Night* (Norman Jewison). Det var i sig selv bemærkelsesværdigt. Hvad der gjorde begivenheden helt speciel var Poitiers hudfarve. I forbindelse med borgerrettighedsbevægelsernes fremmarch havde Hollywood mange og svære overvejelser i forhold til, hvordan man burde repræsentere 'den sorte mand', negeren, afroamerikaneren. Resultatet blev ofte anonymt, ufarligt og idealt, og Poitier kom i 1960'erne til at stå som selve ikonet for denne kultiverede men også aseksuelle og temperamentsløse udgave af den afroamerikanske mand. Det er den tradition, der videreføres i *Guess Who's Coming to Dinner* men udfordres af Norman Jewison i *In the Heat of the Night*.

Jewison ville kaste lys over flere facetter af sin afroamerikanske hovedperson, end der hidtil havde været tradition for. Han ville skabe et menneske frem for en karikatur, et menneske der indeholdt vrede, lyst, galskab og fejlbarlighed, akkurat som de mænd, der portrætteredes af Poitiers hvide kolleger som eksempelvis Paul Newman, Marlon Brando og kumpaner.

Om Jewisons projekt lykkedes er diskutabelt, men Poitiers karakter, Virgil Tibbs, er trods alt et langt mere troværdigt menneske end mange af de karakterer, Poitier tidligere lagde krop til. Da han på et tidspunkt i filmen viser tegn på hævngerighed, udbryder den lokale sherif Gillespie undrende men også let nedladende: "My God, you are just like the rest of us."

Billedet herover er fra afslutningen af *In the Heat of the Night*, hvor mordgæden nærmer sig sin løsning og vi, som et forvrænget spejlbillede af den racistiske sherif Gillespie, får indblik i noget af den opsårede vrede, Virgil Tibbs ligger inde med. Læg mærke til den hvide pære øverst til højre i billedet; den kaster i bogstaveligste forstand lys over Virgil Tibbs og bliver dermed en metafor for hele filmens ambition.

Man kan læse meget mere om Sidney Poitier, Oscar-uddelingen i 1967 og reaktionerne på *In the Heat of the Nights* sejr i Mark Harris' velskrevne, vidende og meget underholdende kultur-arkæologiske *Pictures at a Revolution, Five Movies and the Birth of the New Hollywood* (2008). Her citerer Mark Harris bl.a. Andrew Sarris' kritik af filmen. En kritik, der viser, at lyset i pæren sagtens kunne have været skarpere og Virgil Tibbs mere menneske og mindre pletfrit glansbillede.

Nowadays...Negroes are never condemned in the movies. Their faults if any, are tolerated as the bitter fruits of injustice, and thus their virtues are regarded less as the consequences of free choice than [of]

puppetry. All that is expected from the negro...is that he be inoffensive, and Poitier [is] heroically inoffensive. (Sarris in 2008, s. 335)



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel
som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret
som PDF](#)

16:9 - september 2008 - 6. årgang - nummer 28

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. Copyright © 2002-08. Alle rettigheder reserveret.



Præterea censeo: Spoofs II

Af [BAMSES UVENNER](#)

Denne artikel er en fortsættelse af artiklen "[Spoofs](#)" fra juni 2008-nummeret af 16:9.

The Seventh Sense

Denne parodi på M. Night Shyamalans *The Sixth Sense* er meget velproduceret og næsten 14 minutter lang. Den handler om drengen Kyle, som er udstyret med en mystisk evne til at se om folk er homoseksuelle - som han selv siger: "I see gay people" - men de mennesker, han ser, ved ikke selv, at de er homoseksuelle. Med hjælp fra en psykolog lærer Kyle, at i stedet for at være bange så kan han bruge sin syvende sans til at hjælpe de homoseksuelle med at forstå, hvem og hvad de i virkeligheden er.

Titanic - Two The Surface

Den umulige efterfølger foregives at være en realitet i *Titanic - Two The Surface*, som vi her præsenteres for traileren til. Hovedpersonen Jack Dawson (spillet af Leonardo DiCaprio) har mirakuløst overlevet færgeforliset, da det viser sig, at han har ligget indefrosset i en isblok i næsten et århundrede. Han bliver tøet op til vores nutid og starter den umulige jagt på sin Rose DeWitt Bukater. Trailerens er behændigt klippet sammen af små bidder fra 23 forskellige film - heraf mange med Leonardo DiCaprio.

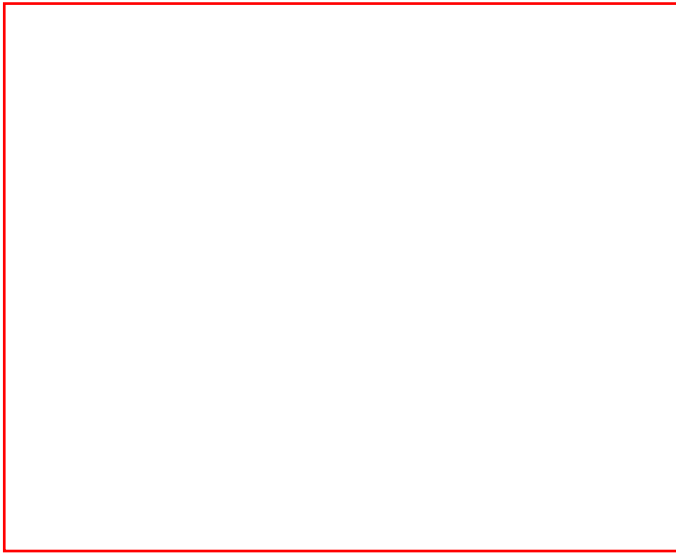
Om Præterea censeo

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



The Rain Man

Med meget få midler - en alvorlig voice-over og noget dramatisk musik - bliver Barry Levinsons drama *Rain Man* i denne trailer præsenteret som en højspændt thriller.



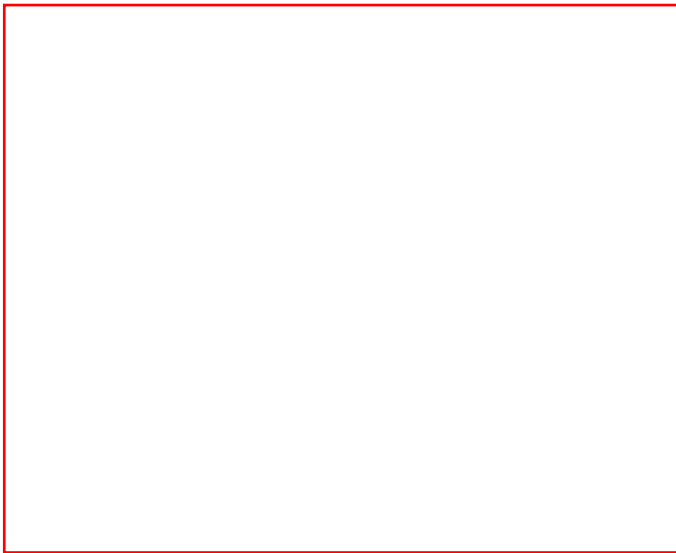
Casino Royale With Cheese

Forestil dig at James Bond får ny makker i form af Vincent Vega fra Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* - og at skurken, de skal fange, er en pokerspillende Borat fra filmen af samme navn. Så har du ingredienserne til *Casino Royale With Cheese*, som du kan se traileren til her.



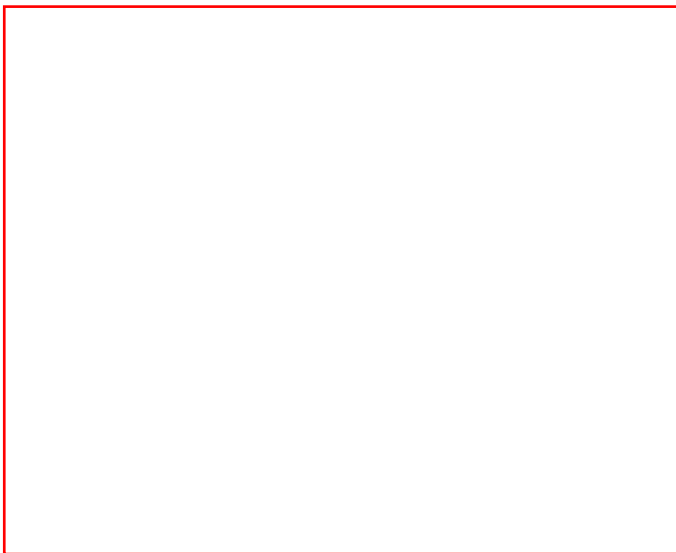
Benny Hills Star Wars

The Benny Hill Show er meget tæt forbundet med sin egen titelmelodi, og serien ville slet ikke være det samme uden den. *Star Wars* bliver til gengæld heller aldrig det samme igen, hvis man lægger den omtalte titelmelodi ind på lydsporet.



We Were Soldiers On Helium

En ellers alvorlig krigsfilm bliver afvæbnende sjov med meget få og enkle midler.



Chasing Jason

Singlepiggen Pam tager på blind date med en fyr, der viser sig at være

den notiriske seriemorder Jason Voorhees. Alligevel giver hun ham en chance, fordi han er den stærke, stille type.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16·9 - september 2008 - 6. årgang - nummer 28

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-08. Alle rettigheder reserveret.