

Mellemrum som filmisk forførelse

Af [JULIANE KVITSAU MØLGAARD](#)

Med sin film *Lost in Translation* (2003) vandt Sofia Coppola en Oscar for bedste originale manuskript. Men det, der fængsler ved filmen, er ikke et dragende plot eller en indholdsrig fortælling. Det særlige er derimod den visuelle forførelse, hvor poetiske øjebliksbilleder bliver fortalt gennem et dvælende kamerablik og fortællende tableauer. Denne artikel sætter fokus på, hvordan Coppola etablerer stilistiske og tematiske mellemrum.

Filmen foregår i Tokyo og handler om to ensomme amerikanere, der tilfældigt møder hinanden i en bar på et hotel. Trods generationsforskel står de begge midt i et eksistentielt vakuum, hvor de ikke ved, hvad de vil med deres liv. Men midt i alt det ukendte og fremmedgjorte, som deres ensomhed og den hektiske by skaber, er der alligevel genkendelighed. Mens manden finder forståelse hos kvinden, får kvinden opmærksomhed fra manden. Den dramaturgiske udvikling forløber således, at de to personer er i Tokyo, de møder hinanden, hvorefter de tager afsked. Men *Lost in Translation* kommer til sin ret i filmsproget og ikke i den handlingsbeskrivende formulering, som man så nådesløst henkaster sig til, når spørgsmålet stilles: Hvad handler filmen om? I oversættelsen fra den audiovisuelle oplevelse til en handlingsbeskrivelse bliver det, der fængsler og fascinerer, tabt. Og midt i al begejstringen for filmen kommer beskrivelsen af den til at virke banal og patetisk – endnu en film, der handler om et møde mellem to mennesker. Derfor er det ikke, *hvad* der sker, men *hvordan* det sker, der er interessant i en beskrivelse af filmens kvaliteter og dermed også i forståelsen af, hvad det er, der fængsler og fascinerer filmens tilskuer.

En person i et rum

Charlotte er i Tokyo, fordi hendes mand, der er fotograf, er på en opgave, mens Bob, der er skuespiller, er i Tokyo for at medvirke i en whiskyreklame. Begge er de skubbet ud af deres normale rutiner og befinder sig i et slags tomrum. Den kinematografiske rytme skaber et indtryk af, at Bob og Charlotte opholder sig længe på hver deres hotelværelse, uden at de egentlig fortager sig noget. I mange scener ser vi dem alene i et rum, og der er lange ordløse sekvenser, hvor kameraet blot dvæler ved de to karakterer.

Alfred Hitchcock har udtalt, at film skal vise livet uden de kedelige øjeblikke, og i *Lost in Translation* kan kameraets sindige blik på de to personers forholdsvis passive færden betragtes som kedelige. Filmen viser dagligdagshændelser, der kort fortalt kan udtrykkes igennem verber som sove, spise, drikke, ryge, bade, vente og kigge. Disse forholdsvis trivielle situationer bliver derved en form for intermezzo-scener, hvor handlingen nedprioriteres til fordel for et dvælende og tålmodigt blik på de to personer i hver deres rum. Sammen med en tøvende klipping, trækkes scenernes varighed, og vi ser kedsomheden og sløvheden, som den opleves af de to personer, for hvem tiden synes at stå stille.

I et filmhistorisk perspektiv kan denne skildring af hverdagslivet - og frigørelsen fra en narratologisk fremdrift - sættes i forbindelse med de italienske neorealister. Dog med den bemærkning, at neorealismens dogmatikker var konstrueret som en politisk modreaktion til samtidens



Fig. 1: Sofia Coppola (f. 1971) med sin Oscarstatuette. Udover *Lost in Translation* har hun også instrueret *The Virgin Suicides* (1999) og *Marie Antoinette* (2005), som også bærer præg af det, man kan kalde for visuelle mellemrum. I artiklen "[Fortællingens mellemrum](#)" fra feb. 2008 ser Jens Amdi Nielsen nærmere på mellemrum hos Jim Jarmusch. I denne artikel om *Lost in Translation*, perspektiveres der også til Jarmusch' fortællepraksis og billedunivers, men som det helt konkret kommer frem i *Mystery Train* (1989).

melodramaer, og gav udslag i film om samtidens sociale problemer. Manuskriptforfatteren Cesare Zavattini formulerer: "Det banale forsvinder under den vægt af betydning, som hvert øjeblik er ladet med. Det banale eksisterer ikke". Da der ikke sker noget, som kræver vores opmærksomhed rent handlingsmæssigt, er det andre ting, der tiltrækker vores opmærksomhed. Der sker noget. Personerne sover, spiser, drikker, ryger osv.. I passiviteten inviteres vi tættere på personerne og deres tilstande end på handling, og man forstår, at de gennemlever noget særligt - også på trods af, at de ikke foretager sig noget særligt opsigtsvækkende.

Trods scenernes umiddelbare uafhængighed af kausallogikken indgår de i en betydningskæde, som er helt central for betydningsdannelsen. Der bliver skabt en visuel reference mellem de to personer, når der eksempelvis klippes fra Charlotte, der ligger i det blålige skær og ser tv (fig. 2) til Bob, der ligger i et andet værelse og ligeledes zapper sig igennem de japanske tv-programmer (fig. 3). Scenen skifter i det øjeblik Charlotte zapper over på en bestemt kanal. Der vises et nærbillede af tv'et, hvorefter der klippes til Bob, som kort ser på samme kanal. På den måde er lyden konstant og den samme. Der bliver gennem den kinematografiske kombinatorik således skabt en visuel forventning om, at de to personers hvileløse veje vil krydse hinanden senere i filmen. Dog uden at det bygges op som et spændingsmoment.

Den audiovisuelle retorik og følelsen af at være "lost" knytter de to personer sammen, og giver dem et umiddelbart fællesskab, selv om de ikke har mødt hinanden. Den visuelle samhörighed gør, at tilskueren er i stand til at se en forbindelse mellem Charlotte og Bob til trods for, at de ikke befinder sig i det samme fysiske rum eller kender hinanden. Derfor er der ikke tale om, at det er to film, der er klippet sammen; det vil sige *filmen om Bob* afskåret fra *filmen om Charlotte*. Det er én film om to fortabte personer i hver deres rum.

To personer i et rum

Filmen udvikler sig fra at skildre to personer i hver deres rum til at bringe dem ind i samme rum – og endda i samme indstilling. Efter et møde i hotellets bar, begynder Charlotte og Bob at udforske Tokyos natteliv sammen. I en af filmens uforglemmelige scener sidder Charlotte og Bob i en lille mellemgang efter, at de har sunget karaoke. De deler en cigaret. (fig. 4). Der etableres et tableau, idet Charlotte lægger sit hoved på Bobs skulder. Det, vi ser, er en lille bevægelse, der bliver efterfulgt af forholdsvis ubevægelighed i karaktererne. Iscenesættelsen kan derfor karakteriseres som et fortællende tableau, idet bevægelsen i billedet bliver fortællende for tableauets betydning. Det, vi ser, er ikke et tableau, hvor Charlotte allerede har sit hoved på Bobs skulder. Gestussen, som Charlotte udtrykker, bliver en del af tilskuerens forståelse. Bob sætter sig ved siden af hende, så hun kan læne sig op ad ham. Kameraet er semi-statisk og dvælende, og sammen med bevægelsen i billedet bliver det betydningskabende. Det er en talende tavshed, der kommer visuelt frem. Et lignende eksempel ses, da de begge ligger i sengen (fig. 5).

Charlotte og Bobs indbyrdes relation er ikke platonisk, men intim og romantisk, dog uden at blive noget seksuelt. Det er et forhold, der ikke nemt lader sig italesætte, men nærmere en følelse. Det er derfor gennem Coppolas filmiske iscenesættelse, at tilskueren forstår, hvad det er for en relation, de to karakterer har. Det lykkedes hende at fortælle noget komplekst og verbalt uudsigeligt via simple dynamiske kompositioner og tableauer. Disse stilfigurer fungerer derfor ikke som udsigelses-symboler, hvor tilskueren med sit intellekt skal udregne én enkelt betydning; i stedet vises kompleksiteten i den umiddelbare simplicitet.

Vi får en forståelse af Bob og Charlottes relation, og hvordan denne relation udvikler sig, og uden at Charlotte og Bob direkte fortæller hinanden, hvad de føler. På den måde klæbes meningen til den visuelle iscenesættelse, og betydningen dannes i det og idet vi ser. Igennem den særlige artikulation i rum og tid ses, at Bob og Charlotte bliver en del af hinandens verden. De er ikke længere helt så fortabte og ensomme som før. De bliver en del af samme mellemrum.

Den ordløse komik

Den franske komedieforfatter Jean Baptiste Molière skulle eftersigende have sagt, at al morskab udløber af menneskelig smerte, og i *Lost in*



Fig. 2 + 3. Hverken Charlotte eller Bob kan sove. De befinder sig i en form for skævvridning i forhold til verden omkring dem – hvilket især kommer frem i forholdet til hver deres ægtefælle. Charlottes mand snorker om natten, når hun er vågen, og han er fraværende om dagen, når hun har brug for opmærksomhed. Mens Bobs kone befinder sig i en anden tidszone og kun kommunikerer gennem bebrejdede beskeder, som Bob modtager på fax midt om natten. Udtrykket at være som *nat og dag* får således en helt særlig betydning.



Fig. 4. Bob sætter sig ved siden af Charlotte. Hun lægger sit hoved på hans skulder. Kamerablikket bliver fastholdt i en frontal halvtotal-indstilling og viser os en symbiose-lignende tilstand, der opstår mellem de to ensomme personer i en fremmed by.



Fig. 5. Charlotte trækker sine knæ op, hvilket bliver efterfulgt af Bob, der lægger sin hånd på hendes fødder.



Fig. 6. Efter filmens premiere anså nogle folk filmen for at være en hån mod den japanske kultur og beskrev, hvordan komikkens iscenesættelse blev til på japanernes bekostning. Men det er en

Translation udspringer denne smerte af personernes ensomhed og deres eksistentielle følelseløshed. Det humoristiske kommer til udtryk visuelt, hvor udrådte handlinger i et rum gøres komisk fortællende. Det er hovedsagligt i iscenesættelsen af Bill Murray, at den ordløse komik genereres. Der er tale om en komik, som udspilles i en visuel leg med karakterens underliggørelse, og hvor omgivelserne visuelt fremmedgør Bob. I en scene ser vi ham stå - med et apatisk ansigtsudtryk - midt i en elevator omgivet af japanere, der alle er lavere end ham (fig. 6).

Selv om tilskueren hurtigt har set, hvad der er at se, trækkes varigheden af indstillingen, og kameraet dvæler ved øjeblikket. Ingen taler eller tager notits af hinanden. De står bare og venter på, at elevatoren når til næste etage, og dørene åbnes. Det er en form for stille komik, idet det morsomme ikke etableres igennem bevægelse eller af klip. I stedet kommer komikken frem på grund af billedets beskæring og personernes orkestrering i rummet. Det humoristiske opstår, idet Bob sidestilles med de andre forretningsmænd, og højdeforskellen udstilles. Dermed er det disharmonien mellem ham og hans omgivelser, der udløser, at man trækker på smilebåndet. Var scenen fortalt gennem et nærbillede af Bob, eller var der blevet filmet fra en vinkel, så højdeforskellen ikke var blevet tydeliggjort, havde man ikke opnået samme effekt.

Men ud over scenens stilistiske udsigelse opfører Bob sig også på en bestemt måde, der ligeledes får indflydelse på vores oplevelse af den pågældende scene. Bob er ikke opmærksom på sin egen underliggørelse, men reaktionen falder hos tilskueren, der udefra ser Bobs aparte optræden. På grund af vores position ser vi noget, som Bob ikke synes at være opmærksom på, og dermed opstår det, man kan kalde for en dobbelt fortællende situation. Bob bliver ufrivillig komisk uden selv at registrere det. Hvis Bob reagerede på højdeforskellen, eksempelvis ved at gå ned i knæ og gøre sig lavere eller ved selv at smile af sin egen situation, ville det ændre hele vores oplevelse af scenen. Komikken i denne scene kommer således frem i inkongruensen i den motiviske opstilling, men forstærkes af den tøvende klipning og Bobs uvidenhed om sin egen visuelle underliggørelse. Coppola iscenesætter de ordløse komiske scener som en udrådte og stille form for humor. Det er ikke en humor, der etableres i eksplosive overdrivelser eller som panik-komik, men nærmere praktiseres som episke underdrivelser, hvor tilskuerens iscenesatte iagttagelse er medbetydende for det komiske udfald.

Forløbsmæssigt har elevatorscenen ikke en central betydning. Man kunne helt have udeladt scenen og klippet direkte fra scenen i receptionen til scenen på hotelværelset, som er de to scener, der henholdsvis leder op til og følger efter elevatorscenen. Undlod man at vise indstillingen, ville det stadigvæk give mening for den umiddelbare fremadskridende handling. Derfor kan denne scenes sindige blik også karakteriseres som et særligt mellemrum, hvor den bestemte måde, som den ordløse komik er trukket frem på, bliver det centrale for fortællingen.

Til trods for at mange scener skaber et indtryk af isolerede øjebliksbilleder, der fungerer som fragmenterede intermezzo-fortællinger og visuelle mellemrum, er der en forbindelse, som hele tiden er med til at danne bestemte betydningskæder. I et nærbillede vises Bobs ansigt. Han er i bad, og da bruserhovedet ikke kan flyttes længere op, kæmper han med at få sit hoved ind under det rindende vand (fig. 7). Netop fordi at vi kort forinden har set elevatorscenen, ved vi, at dette skyldes, at bruseren er lavet til japanere. Filmen bygger ikke på et stramt koordineret forløb af aktion og reaktion, men der er en vigtig kontinuerlig rytme, som konstruerer bestemte betydninger og præger vores forståelse af det, vi ser. Det er ikke et sketch-show eller blot vilkårlige situationer, men hændelser, der forløber i en helt bestemt rækkefølge af mellemrum.

MU som fortællepraksis

På den japanske mesterinstruktør Yasujiro Ozus gravsten er indgraveret det kinetiske tegn *mu*. I et essay af instruktøren Jim Jarmusch (f. 1953) defineres dette som: "the space that exists between all things" (2003), en betydning, der kan læses ind i Jarmusch' eget filmiske billedunivers, og som samtidig også kan ses i relation til Coppolas visuelle mellemrum.

decideret misforståelse, hvis man kun læser komikken i kulturforskellene. Komikken genereres i høj grad i fremmedgørelsen af Bob.



Fig. 7. Komikken opstår i spændingsfeltet mellem Bobs manglende bevægelsesmuligheder, hvor bruserens højde bliver en obstruktion, og den klaustrofobiske kinematografi, der bliver skabt af billedbeskæringen og det insisterende kamerablik, der fastholder nærbilledet.



De to amerikanske instruktører, Coppola og Jarmusch, adskiller sig fra Ozus cykliske tidsbilleder og familiefortællinger. Men alligevel er der interessante stilistiske overensstemmelser, hvor Coppola og Jarmusch mere specifikt kan siges at videretænke og drage fordel af Ozus mesterlige fortællepraksis. Et eksempel er, når Jarmusch i sin film *Mystery Train* placerer en af sine personer på gulvet og filmer hende med samme karakteristiske lave vinkel (fig. 8), som var en af Ozus helt centrale stilgreb (fig. 9). Mens Coppola præsenterer os for korridor-indstillinger samt rum-i-rum konstruktioner, hvor hun etablerer en ramme om det rum, som personerne befinder sig i. Hvilket ligeledes kan kobles til Ozus æstetik (fig. 10). Dog finder Coppolas iscenesættelser sted på et anonymt og minimalistisk hotel, mens Ozus samme formsprog kommer frem i små japanske hjem, og fortæller en helt anden historie. Ozu er også kendt for sine pausemarkører af karakterforladte rum, mens Jarmusch i *Mystery Train* bruger sorte mellemrum og deler sin film op i tre mindre historier. På den måde kan der læses forskellige betydninger ind i en filmisk praktisering af *mu*, som også giver sig udslag i forskellige perceptionsoplevelser.

For *Mystery Train* gælder det, som med *Lost in Translation*, at der er narrative sammenhænge i det umiddelbare handlingsløse og abrupte. Den visuelle konstruerede relation og den konsekvente brug af det filmiske sprog, i henholdsvis den ene og den anden film, er med til at skabe en helhedsfølelse på trods af brud og oplevelsen af fragmenterede forløb. Tid og rum knytter karaktererne sammen, som tidligere vist i *Lost in Translation* (fig. 2 og 3). I *Mystery Train* er der også forbindelser mellem de tre fortællinger, som når radioerne spiller *Blue Moon* med Elvis og skaber en tidsmæssig sammenhæng. Mens alle karakterernes overnatning på samme hotel ligeledes er med til at knytte dem sammen. Der etableres også fortælle-mæssige betydningskæder, som når en af mændene i den sidste historie, tager fat i en kæde ved natbordet, og undrer sig over, hvad den bruges til. Mens tilskuerens viden, fra de to tidligere historier, betyder, at vi ved, at der burde sidde en radio.

I *Lost in Translation* og *Mystery Train* optræder et særligt sammenfald. I *Mystery Train* følger vi et ungt japansk par, der ankommer til Memphis, hvor de overnatter på et hotel. Den unge kvinde, Mitsuko, forsøger at opmuntre sin kæreste, Jun. Hun kysser ham på munden, så hendes røde læbestift farver en kløvnemund på hans følelsesforladte ansigtsudtryk. Da han ikke reagerer på hendes finurlige påfund, sætter hun sig ved siden af ham og lægger sit hoved på hans skulder (fig. 11). Kaster man et blik tilbage på Charlotte og Bob, er der en betagende lighed i det dvælende kamerablik og det tableau'iske mellemrum, hvor to personer sidder og deler en cigaret (fig. 4). De befinder sig alle i et fremmedland, hvilket kan betragtes som et geografisk mellemrum. Mens den røde læbestift i ansigtet på det unge par, Charlottes paryk og Bobs nyanskaffede T-shirt med camouflage-print, viser os fremmedfølelsen og det mentale mellemrum, som personerne befinder sig i.

Men samtidig er denne scene og brugen af ordløs komik også med til at demonstrere en af forskellene mellem de to instruktører. For mens Coppola skildrer en melankolsk sløvhed og poetisk eftertænksomhed, udstiller Jarmusch en form for komisk følelsesløshed. *Mystery Train* er en ironisk leg med krimigenren, hvorimod *Lost in Translation* er en dybsindig og alternativ form for romantisk komedie.

På mange områder adskiller Coppolas og Jarmusch' kunstneriske projekter sig således fra hinanden. Men en overordnet fællesnævner kan betragtes gennem *mu* og det sindige blik på personerne og den verden, de befinder sig i. Konventionelle dramaturgiske plotkonstruktioner er ikke bærende for oplevelsen i de to film. Derfor må tilskueren lade sit stærke narrative begær hvile og hengive sig til den udramatiske fortælling, der på humoristisk og dvælende vis, skildrer det stille og umiddelbare begivenhedsløse liv.

Fig. 8. *Mystery Train* af Jarmusch (1989). Den unge kvinde sidder på gulvet og ser på udklip af Elvis.



Fig. 9. *Early Summer* af Ozu (1951). Den unge kvinde Noriko modtager et foto af en mulig ægtemand.



Fig. 10. Charlotte og hendes mand befinder sig i hotellets foyer. Sammenholder man indstillingen med fig. 9, ses interessante overensstemmelser i de to mise-en-scène konstruktioner. Inspirationen fra Ozu kommer til udtryk gennem det dvælende kamerablik og den måde, hvorpå der fortælles i rum.



Fig. 11. *Mystery Train* af Jarmusch. Det er et frame shot fra denne scene, der pryder filmens DVD-cover.

Et gensyn med *Lost In Translation*

Lost in Translations ordløse og poetiske billedunivers har også vakt inspiration hos folkene bag en SAS-reklame. I skikkelse af karakteren Bob ses tidligere udenrigsminister Uffe Ellemann-Jensen (fig. 12 og fig. 6). Reklamefilmen etablerer en direkte reference til konkrete øjeblikbilleder fra Coppolas værk, og bliver således et gensyn med *Lost in Translations* visuelle sprog. Det betyder også, at trods reklamefilmens komprimerede fortælling og forbrugerorienterede henvendelsesform, lykkedes det at adoptere filmens helt særlige stemning på ganske kort tid. Det er som udgangspunkt ikke medrivende at følge to amerikanere i Tokyo, ligesom det er uinteressant, at Uffe Ellemann-Jensen flyver fra Tokyo med SAS. Det fascinerende opstår først i det visuelle sprog, der hvor det er måden, der fortælles på, der gør filmen og således også reklamefilmen interessant og uforglemmelig.

Den gode film

Som jeg indledte med, vækker det undren, at en film som *Lost in Translation* vandt en Oscar for bedste originale manuskript. Filmens kvaliteter er ikke resultatet af en nedfældet stringent regi eller en bærende dialog. Den egentlige fascination er ikke i replikkerne som et verbalt sprog, men opstår i filmens audiovisuelle sprog. I slutningen af filmen hvisker Bob endda Charlotte noget i øret uden, at tilskueren hører ordrene. De levende billeder taler for sig selv. Derfor kan man også argumentere for, at filmen burde have kandideret til en Oscar for bedste kinematografi eller taget prisen for bedste instruktør eller bedste film, som filmen rent faktisk også var nomineret til. *Lost in Translation* er en god historie, fordi den er filmisk godt fortalt.



Fig. 12. SAS-reklame med Uffe Ellemann-Jensen. Et succesfyldt rip-off fem år efter, at *Lost in Translation* havde premiere. Og hvad enten seeren genkender Coppolas film eller ej, er der nok enighed om, at det er en flot reklamefilm.

Fakta

DVD: *Lost in Translation* (2003). Skrevet og instrueret af Sofia Coppola

DVD: *Mystery Train* (1989). Skrevet og instrueret af Jim Jarmusch

DVD: *Early Summer* (1951). Skrevet og instrueret af Yasujiro Ozu

Reklamespot: SAS (2008). www.sas.dk/da/Sa-godt-som-hjemme


VHS: Interview with Hitchcock (1960). "Drama is life with the dull bits cut out". Picture Parade, BBC Television.

Jarmusch, Jim (2003). "Two or three things about Yasujiro Ozu", Artforum

Zavattini, Cesare (1965): "Nogle ideer om filmkunsten" in *Se, det er Film - i klip*, (red.) Ib Monty & Morten Piil, Fremads fokusbøger og Det Danske Filmmuseum

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)