

Et billedes anatomi: Fravær og nærvær

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)



Godt to timer inde i *Boogie Nights* (1997) tager Paul Thomas Anderson en chance. Han lader tiden stå stille.

Desperat efter et nyt fix er pornostjernen Dirk Diggler (Mark Wahlberg) sammen med sine to kumpaner, Reed Rothchild (John C. Reilly) og Todd (Thomas Jane), i færd med at sælge et pund natron som kokain til rigmanden Rahad Jackson (Alfred Molina). Rahad fyrer op for anlægget med sit "My Awesome Mix Tape #6", alt imens en ung asiat fyrer kanonskrald af i stuen. Lydkulissen er frenetisk og klipningen springende.

Pludselig punkteres scenens lydboble - båndet stopper og vender via autoreverse. Rick Springfields *Jessie's Girl* begynder for fuld udblæsning. Rahad stemmer i og forklarer stolt, at sangeren er en af hans kammerater. Efter bruddet med det auditive flow, brydes der nu med det visuelle flow. Der klippes til et nærbillede af Dirk. Dirk tager sig først til hovedet og kigger derefter ud i luften. Reed taler til ham, men Dirk magter kun at reagere med en lille ansigtstrækning. I løbet af indstillingen afskæres lyden fra Reed og lyden af kanonskrald udebliver: Man ser blot Dirk stirre ud i luften til lyden af *Jessie's Girl*.

Alt i alt varer indstillingen 50 sekunder. Det er et usædvanligt og akavet øjeblik, som positionerer tilskueren i et spændingsfelt mellem nærvær og fravær. Hvordan det?

For det første skal det nævnes, at indstillingen ikke var planlagt fra Paul Thomas Andersons side. John C. Reilly udtaler på DVDens kommentarspor, at Mark Wahlbergs reaktion var et resultat af reelt arbejdsstres: "He was just way beyond it. He couldn't take another second of this environment that we were in. I'm really freaking out. Whose line is it? Uh, Mark [Wahlberg] aren't you supposed to say something?" Wahlberg tilføjer: "It was the end of the movie. I was exhausted you know. I felt like my character did in this scene." Omstændighederne, som dette nærbillede opstod under, bringer mindelser om det, man kunne kalde *intensitetsindstillingen*. Filmkritikeren Mark Le Fanu beskriver fænomenet således:

[T]he camera is not so much the star, but rather a self-effacing servant, biding its time, waiting for the miraculous thing to happen. What is that thing? And shall we witness it? It is the unplanned moment (always in some sense documentary, even in a fiction film) - the unique, beautiful crystallisation of experience that comes into being in certain rare moments of epiphany. (Le Fanu 1997, s. 16-7)

Den tålmodige fastholden af dette langstrakte nærbillede giver med andre ord tid til, at et autentisk og uplanlagt øjeblik brænder igennem, og der opstår et næsten privat nærvær med figuren på lærredet. Wahlberg udtaler, at der er korrespondance mellem, hvad han personligt følte og karakteren skulle forestille at føle, men beslutningen om at lade øjeblikket sidde i den endelige film er ikke desto mindre modigt, for det er jo ikke et decideret ophøjet og magisk øjeblik der ligger i halen af denne tålmodige venten - som et

snefnug der mirakuløst lander på en øjenvippe eller det pludselige vindsus i *Spejlet* (1975), som enten er eller i hvert fald *virker* uden for filmskaberens kontrol. Det markante er jo, at der netop ikke sker noget i nogen gængs forstand.

Langstrakte nærbilleder er ikke ukendt territorium i selv klassiske Hollywoodfilm, men så vil filmen typisk positionere os på en sådan måde, at vi bliver opfordret til at tillægge ansigtsudtrykket en bestemt emotionel eller kognitiv aktivitet. I billedet fra *Boogie Nights* løber man imidlertid tør for sådanne "ressourcer" og konfronteres i stedet med inaktivitet - et mentalt *blackout*.

Filmforskeren Carl Plantinga har skrevet en artikel om en bestemt type scene, som han kalder "the scene of empathy", hvor tempoet daler, og tilskueren får lov at dvæle ved et bestemt ansigtsudtryk - enten i et langstrakt nærbillede eller i en p.o.v.-struktur. Plantinga nævner eksempler fra klassiske film som *Stella Dallas* (1937) og *Yankee Doodle Dandy* (1942). Disse scener eksemplificerer i høj grad den positionering af tilskueren, hvor det er relativt let for os at indlæse kontekstuelt bestemte følelser og tanker i ansigtsudtrykkene, men Plantinga tilføjer en detalje, som er vigtig for forståelsen af eksemplet fra *Boogie Nights*. Plantinga nævner, at disse privilegerede nærbilleder ikke blot er motiveret af den type kommunikation, som de viderebringer om karaktererne, men ligeledes må ses i relation til den empatiske aktivitet, de forsøger at fremmane i tilskueren (1999, s. 239). Her trækker Plantinga på forskellige studier af emotionel respons, og i den sammenhæng er det interessant at inddrage fænomenerne emotionel smitte (*emotional contagion*), affektiv mimen (*affective mimicry*) og facial feedback (*facial feedback*).

Om affektiv mimen skriver Elaine Hatfield et al, at mennesker har "a pervasive tendency automatically to mimic and synchronize expressions, vocalizations, postures, and movements with those of another person" (1994, s. 48). Intuitivt er det næppe overraskende jævnfør gængse opfattelser som "et smil smitter", men ifølge Hsee, Carlson og Chemtobs artikel om emotionel smitte skulle denne mimen ligeledes være gældende i forhold til karakterer, som vi bliver præsenteret for på et lærred eller en skærm (Hsee et al 1990, s. 327-340). Mindre åbenlyst er det, at det ikke blot er selve ansigtsudtrykket som smitter, men at tilskuerens emotionelle tilstand også påvirkes direkte af den ændrede mimik: "[W]hen I mimic a sad protagonist on film by making a sad face, this contributes to my subjective feeling of sadness" (Plantinga 1999, s. 244). Dette fænomen kaldes facial feedback. Der er varierende opfattelser af graden af emotionel påvirkning - og det forudsætter naturligvis en engageret tilskuer - men det vigtigste er, at der i så fald vil være en vis overførsel fra karakterens ansigtsudtryk til tilskuerens ansigtsudtryk og videre til vedkommendes emotionelle tilstand.

Hvor placerer det os i forhold til *Boogie Nights*? Ved flere lejligheder i filmen fastholder Anderson tilskueren ved bestemte reaktioner - fx Scotty (Philip Seymour Hoffman) og Amber (Julianne Moore) når disse bryder grædende sammen - i meget længere tid, end det er nødvendigt for at *informere* tilskueren om, hvordan de har det. Med andre ord lader det til at være en bevidst strategi så at sige at påtvinge os karakterernes følelsesliv i en sådan grad, at det næsten bliver ubehageligt privat (eller måske blot akavet?). Ikke desto mindre er netop indstillingen med Dirk usædvanlig. Forudsat at man som tilskuer faktisk mimer ansigtsudtrykket, bliver fjern i blikket og til en vis grad *udlever* et lille mental *blackout* selv, så er man jo i den usædvanlige position, at det dokumentariske *nærvær* kobles til en oplevelsestype, som fordrer, at man bliver *fraværende* - i såvel blik som tanke. Netop denne tvetydighed og ubestemmelighed bevirker, at man kan gå tilbage til dette øjeblik igen og igen uden helt at vide, hvor man skal stå, og hvad man skal føle.

Fakta

DVD: *Boogie Nights* (1997). New Line Platinum Series. Udgivet 2001.

Hatfield, Elaine; Cacioppo, John T.; Rapson, Richard L. *Emotional Contagion* (New York: Cambridge University Press, 1994).

Hsee, CK.; Carlson, J.G.; Chemtob, C.. "The Effect Power on Susceptibility to Emotional Contagion", *Cognition and Emotion* no. 4 (1990): 327-340.

Le Fanu, Mark. "Metaphysics of the 'Long-Take': Some Post-Bazinian Reflections," *p.o.v.* no. 4 (December 1997): 7-21.

Plantinga, Carl. "The Scene of Empathy and the Human Face on Film", in Carl Plantinga & Greg M. Smith. *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1999): 239-55.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

