

### Leder: So ein ting

I de kulørte blade løber skuespillere og instruktører med det meste af opmærksomheden - indimellem sågar producere og manuskriptforfattere, hvis bølgerne går højt. Men kan du på stående fod nævne din ynglingsrekvisitør? Næppe, og hvis du kan, så send en mail til [info@16-9.dk](mailto:info@16-9.dk) og del din viden med os.

Ikke desto mindre bugner filmhistorien med mindeværdige rekvisitter. Vi har svært ved at forestille os Indiana Jones uden hat og pisk, eller James Bond uden Qs remedier eller Batman uden "those wonderful toys", som jokeren misunder. For slet ikke at tale om Chaplins vagabond uden stok og bowlerhat. Mange af filmhistoriens rekvisitter synes tilmed indhyllet af en aura, der kan få samlere til at spendere tusinder af dollars på dem (se bl.a. [www.originalprop.com](http://www.originalprop.com)).

Nu skal man ikke forvente, at vi i dette nummer opskriver rekvisitøren til et overset kreativt geni. Selvom rekvisitørens rolle utvivlsomt er undervurderet, så er det indledende spørgsmål misvisende. En af grundene til, at rekvisitten er et meningsfyldt emne at beskæftige sig med, er jo netop, at den funktionaliseres, gives betydning og indimellem ligefrem besjæles i *hænderne* på en instruktør, skuespiller, manuskriptforfatter, fotograf eller scenograf. Som så ofte i filmens verden er rekvisittens betydning et resultat af en *polyfonisk* skabelsesproces, hvor et kollektiv af filmarbejdere hver især har ydet et bidrag. Derfor kan det også være svært entydigt at udvælge én person, der skal løbe med æren.

### Den lille forskel

Hvad er en rekvisit? Dette er umiddelbart et enkelt spørgsmål, men når man forsøger at besvare det, så kommer man ufravigeligt til at reducere rekvisittens betydning og virkefelt i filmens univers. Tag eksempelvis David Bordwell og Kristin Thomasons definition i *Film Art: An Introduction*: "When an object in the setting is motivated to operate actively within the ongoing action, we can call it a 'prop.'" (1997, s. 175). Først og fremmest udlægges rekvisitten som en 'genstand'. Det er et hensigtsmæssigt udgangspunkt. Således skal man ikke forstå underoverskriften bogstaveligt, da 'den lille forskel' hentyder til en central anatomisk forskel på hankøn og hunkøn – altså ikke en genstand, og derfor ikke et spørgsmål som har med rekvisitten at gøre.

Dernæst betoner definitionen, at genstanden har en aktiv funktion. Dermed er samtlige genstande i film altså ikke rekvisitter. Tableaukompositionerne i den russiske stumfilmsinstruktør Yevgeni Bauers film er ofte pakket med genstande, men kun genstande der træder ud af det overordnede scenografiske design og tildeles en aktiv funktion kan iflg. denne definition altså betegnes som rekvisitter.

Så er der det lille ord "motiveret". Det får ikke flere ord på vejen i netop denne passage, men motivationsbegrebet er i flere henseender centralt hos Bordwell og Thompson (se fx *The Classical Hollywood Cinema* 1985, s. 19-23). Generelt drejer det sig om, at en medietekst legitimerer sin handlingsgang og stilistiske virkemidler på forskellig vis. Fx er det *realistisk* motiveret, at der befinder sig et skrivebord på et kontor. Det kan være *fortælmæssigt* motiveret, at en arkæolog (Indiana Jones) bærer en pisk på ekspeditioner – også selvom det ikke nødvendigvis er realistisk motiveret. Det er måske hverken realistisk eller fortælmæssigt motiveret, at Woody Allen som sædcelle eller alien fortsat runder rundt med upraktiske runde hornbriller, men det kan være *transtekstuel* motiveret, fordi der er tale om en persona, som tilskueren forventer forbliver (forholdsvist) konstant på tværs af de gener og fortælmæssige universer, som han optræder i. Slutteligt kan der være tale om kunstnerisk motivation, hvis der fx dvæles ved en genstands æstetiske skønhed, selv om denne ikke nødvendigvis har en vigtig fortælmæssig funktion – genstandens forekomst i filmen er måske ikke engang realistisk eller transtekstuel motiveret.



Der er forskellige konventioner for motivation alt efter, hvilken type af film vi har med at gøre, men generelt kan man sige, at det i alle tilfælde drejer sig om, at filmen selv motiverer sin anvendelse af fx en bestemt rekvirit. Dermed er vi fremme ved et problem i Bordwell og Thompsons definition, for den tillader ikke megen plads til tilskuerens egen betydningstilskrivelse. Hvis Pia Popcorn kigger lige igennem Sean Connerys nøgne overkrop og lader sit blik vandre mod billedets baggrund, hvor der står en grøn Fiat 500 årgang 1957, som ingen på filmens indspilningstidspunkt havde overvejet kunne tildrage sig opmærksomhed, så vil denne genstand jo ikke være *placeret* og *motiveret* som en rekvirit, men som en del af det overordnede scenografiske design. Ikke desto mindre vil bilen for netop denne tilskuer være betydningsfuld og have en selvstændig attraktionsværdi. Det er ikke uproblematisk at flytte definitionen af, hvad der kvalificerer som rekvirit, ud i hovedet på tilskueren. Ikke desto mindre er der netop i dette felt mellem tilskueraktivitet og filmens *udspil* en række interessante problemstillinger, som man ikke bør udgrænse, for vi overhovedet er begyndt at beskæftige os med fænomenet.

Hvorledes den enkelte tilskuer oplever en given rekvirit er svært at besvare, men til enhver filmisk iscenesættelse svarer der et oplevelsespotential. I rekviritens tilfælde er de afgørende faktorer rekviritens egenart (art, form, farve, lyd), dens placering i den enkelte billedkomposition (opfaldende placering i baggrunden, påfaldende placering forgrunden af en dybdekomponeret indstilling mv.) samt dens placering i fortællingens overordnede forløb.

Sidstnævnte faktor indgår også i definitionen, da Bordwell og Thompson afslutningsvist betoner, at genstande kan være rekvirit, hvis de tager en aktiv del "within the ongoing action". Det betyder ikke nødvendigvis, at genstanden skal have en fortælle-mæssig funktion, men trods alt at den skal være *situeret* i handlingsgangen før, at der er tale om en rekvirit.

#### Et eksempel

Lad os tage et eksempel, der udfordrer denne definition på alle niveauer. I løbet af Paul Thomas Andersons *Boogie Nights* (1997) gør den unge Eddie Adams karriere i pornobranchen og hans store succes skyldes i høj grad et gigantisk lem, som filmen igennem ganske raffineret 'lever sig eget liv' i filmens *off-screen space*. Adskillige karakterer kaster vidende blikke ud af billedrammen på Dirks pragtstykke, men først i filmens sidste billede, *ser* vi Dirks store fortrin, som der filmen igennem er bygget op til. Kan det betegnes som en rekvirit? For så vidt er der jo tale om en del af Dirks anatomi – ikke en genstand – men filmen opfordrer bevidst tilskueren til at spekulere over, hvorvidt der er tale om en attrap eller om skuespiller Mark Wahlberg selv har lagt krop til. Et lignende legende udspil til sådanne transtekstuelle spekulationer om Wahlbergs person optræder nemlig tidligere i filmen, da Dirk i lanceringen af en rockkarriere synger pivfalsk – er det *skuespil* eller *the real thing*: kan Mark Wahlberg (kendt som sangeren Marky Mark) simpelthen ikke synge?

Ser tilskueren motivet som en attrap, så er der jo for så vidt tale om en genstand – og så kan der vel være tale om en rekvirit? Samtidig er det svært at benægte, at Dirks lem på én og samme tid er aktiv i "the ongoing action" og samtidig synes selvstændiggjort fra sin indehaver – lig en genstand. Denne løsrivelse fra Dirks krop ser man også udtrykt i filmens sidste indstilling: for det første ser vi Dirks lem/Wahlbergs attrap i et spejlbillede, og for det andet knyttes det ikke til figuren via fx zoom eller kamerabevægelse.

Der er for så vidt tale om en gimmick, men hvilken status har denne indstilling – og motivet i den – i forhold til den øvrige handling? At tale om et såkaldt *non-diegetic insert* vil være at gå for vidt, men alligevel synes indstillingen selvstændiggjort fra filmens fortælle-mæssige univers i øvrigt. Man fristes til at tale om et *appendix* eller et 'vedhæng' til fortællingen. For så vidt sås der tvivl om 'rekviritens' *situerethed* i handlingsgangen. Der er naturligvis ikke tale om en nedskrivning af motivets betydning, men snarere en opskrivning. Motivets status i filmen er stadig tvetydigt og oscillerer mellem den non-diegetiske *attrap* og omvendt en status som fortællingens højst agtede 'genstand' - indbegrebet af Dirks *væsen*. Filmen serverer motivet i al sin tvetydighed og gør det til genstand for refleksion.

Om der i dette tilfælde vitterligt er tale om en rekvirit er således ikke let at svare på. Forstås og opleves 'vedhængen' som tingsliggjort attrap, så vil vi hælde mod et 'ja', men det interessante er ikke i så høj grad facit, men *dialogen* med og *afprøvningen* af Bordwell og Thompsons definition.

#### Dette nummer

I *Film Art: an Introduction* introduceres rekviriten i kapitlet om mise-

en-scene, som i bogen figurerer som én af fire stilistiske hovedområder (de andre er cinematografi, lyd og redigering). Inden for stilistisk kritik og forskning er det typisk virkemidler som redigering, underlægningsmusik og kamerabevægelse, der tiltrækker sig opmærksomhed. Måske fordi det her er lettere at påpege deres mediespecifikke funktioner og historie. Klippet og kamerabevægelsen kan ses som værende mere 'filmiske', fordi tidligere kunstarter ikke havde disse virkemidler til disposition. Alligevel er rekvisitten uhyre interessant. Det er den hovedsageligt, fordi studiet af rekvisitten netop ikke kun kan kaldes et "stilistisk", "fortællemæssigt" eller "genremæssigt" studie. Rekvisitten kan spille en funktion inden for – og på tværs af – alle disse perspektiver.

Skribenterne i dette nummer afsøger og diskuterer rekvisittens funktioner og betydninger. Det lyder overkommeligt, men det er i virkeligheden et enormt stort felt: tænk blot på rekvisittens fortællemæssige funktion, der har afsat sig i begreber som *MacGuffin* og *Chekov's gun*. En *MacGuffin* er således en genstand, som giver fortællemæssig fremdrift, men som *i sig selv* ikke er væsentlig. Det er med andre ord arbitrært, præcist hvilken genstand, der er tale om: om det er en mikrofilm, et sjældent frimærke eller et brev er altså underordnet. Vigtigt er, at denne genstand er med til at generere fortællemæssig fremdrift – det er den genstand, hvorom kampen står og fortællingen drejer. *Chekov's gun* refererer til det dramaturgiske princip om at lancere en genstand tidligt for senere at flette den i fortællingens kerne. Dette er selvfølgelig også et spørgsmål om fortælleøkonomisk stringens, således at genstande ikke lanceres uden grund – ser man en pistol isoleret i et nærbillede i første akt, foreskrives det, at den bringes i anvendelse senere i dramaet.

I dette nummer er rekvisittens funktion og betydning i spillefilmen det primære fokus, men med en afslørende afstikker til situationskomedien *Friends*. I Lau Dalvad Vesterdals artikel ser vi, hvordan rekvisittens funktion i høj grad forandres på grund af den genremæssige kontekst inden for hvilken, den fungerer. I situationskomedien kan rekvisitter blive omdrejningspunkt for et handlingsspor i det enkelte afsnit. Dette kan for så vidt siges at være lig rekvisittens funktion i spillefilmen, men ikke nødvendigvis. At have en rekvisit som omdrejningspunkt kender man fra spillefilm som fx Anthony Manns legendariske western *Winchester '77* (1950), men hvor Winchester-riflen i Manns film præsenteres som et integreret element i filmens fortællemæssige univers, så er der i *Friends* tilfælde ofte tale om, at rekvisitten er et fremmedelement, der *smides ind i* et univers, der allerede er etableret. En ny rekvisit – som fx et dukkehus i *Friends* – kan dermed anvendes til at forstyrre den balance i venneforholdet, som efter en indledende etableringsfase konstant udfordres og re-etableres i seriens forløb (ikke ulig den funktion en gæsteoptrædende kan have).

Den serielle fortælleform rummer altså en række interessante muligheder for at iscenesætte rekvisitter. Den ritualiserede seeroplevelse i hjemlige omgivelser er central i denne sammenhæng. Modsat den episodespecifikke rekvisit nævnt ovenfor, er der jo også de gennemgående rekvisitter, der findes på tværs af adskillige afsnit ikke i samtlige. Måske er det ikke kun karaktererne, som seeren knytter sig til over tid, men også de dejligt vante og bekvemme genstande i fast etablerede lokaliteter eller – som Vesterdals artikel er inde på – den velkendte *måde* karaktererne omgås disse genstande.

Indgår Norms øglas i *Sams bar* så *aktivt* i "the ongoing action"? Nu er situationskomedien jo ikke præget af dynamisk fortællemæssig udvikling, så hvis den ritualiserede tomgangssnak ved baren er lig med "the ongoing action", så er det vel en rekvisit – også iflg. Bordwell og Thompsons definition. Ikke alle skribenter i dette nummer forholder sig specifikt til definitionsspørgsmålet, men måske er den bedste strategi også at holde mulighederne åbne, når man bevæger sig ind i et relativt ubelyst felt. Efter at vores bidragydere har taget bestik af emnet, kan vi roligt sige, at der er basis for mindst endnu et nummer om emnet. Kedeligt er det i hvert fald ikke, når man bevæger sig ind i genstandenes verden.



[Gem/åben hele nummeret  
som PDF](#)

16:9 - februar 2010 - 8. årgang - nummer 35

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.  
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-10. Alle rettigheder reserveret.