

## Den lille forskel

Af [ANDREAS HALSKOV](#)

**Vi omgiver os af dem, placerer os i og omkring dem, drager nytte af dem, og ditto lyst. Alligevel lærer vi os selv og hinanden, at livet ikke udgøres, endsige afgøres, af genstande. Genstande er tilværelsens og filmens 'stille hjælpere' (hvis ikke 'ubesungne helte'), der tjener en række ofte usagte og ubemærkede funktioner. I det følgende er det netop disse funktionelle størrelser, og deres funktionelle værdier, som skal besynges. Det skal handle om 'ting' – ikke i livet, endsige franske romaner af samme navn, men i *filmen*.**

At fokusere på 'den lille forskel' – hvad enten der tænkes på forskellen imellem mænd og kvinder, imellem forskellige racer, befolkningsgrupper eller kulturer – er ifølge Freud et udslag af narcissisme. En fascination af 'det lille' og atomistiske, af *petitessen*, over 'det store' og sammenhængsgivende. På samme vis kan man, med en vis rimelighed, beskrive temaet 'genstande og rekvisitter i film' som *petitess*-arbejde, og den som skriver på en nærmest arkæologisk fascination af sådanne genstande vil hurtigt blive betegnet som en pedant eller sågar en "Holger-fortolker".

Det er dog næppe pointen med nærværende artikel at gøre 'den lille genstand' mere signifikant og bemærkelsesværdig end den i realiteten er, endsige at tilskrive den enkelte genstand dybde-psykologiske og -symbolske betydningslag, som ikke med rimelighed kan påpeges. Pointen er snarere at illustrere, hvorledes også den lille og ofte oversete komponent i en film kan være betydningsbærende – om ikke andet betydnings*fremmede* – og hvordan disse strukturelle, symbolske og dramatiske betydningsmuligheder giver sig til udtryk. Med Mogens Rukow kan man sige, at genstanden potentielt åbenbarer "*det uendeligt store i det uendeligt små*". Hvis en karakter vasker hænder, fortæller hans brug eller misbrug af sæbe noget om karakteren (han er skødesløs, normal eller neurotisk), og taber han sæben, kan denne snart blive genstand for et længere dramatisk forløb (man behøver blot nævne *American History X* (1998)). Ja, måske kan sæben sågar blive et symbolsk eller *excessivt* element, der ikke tjener nogen direkte fortælle-mæssig funktion, men netop derved adskiller filmen fra det klassiske Hollywood-drama.

### Genstandens betydningspotentiale

Det er altså ikke tilfældigt, at Agent Cooper drikker sort kaffe; at vi i samme serie (med en sær ubehag i kroppen) registrerer vindblæseren nær trappeopgangen i det dysfunktionelle Palmer-hjem; og det er heller ikke tilfældigt, når vi senere i *Twin Peaks* (1990-1991) introduceres for den lille sorte beostær, Waldo. Dén fugl, som tilhørte Laura Palmer, som stod i Lydeckers patient-kartotek (på dyrehospitalet), og som var vidne til flere af Lauras mest betændte udskejelser.

Nej, her er såmænd tale om fire af genstandens mest almindelige og paradigmatiske betydningsmuligheder på film:

1. Genstanden som *strukturel/dramatisk linker*,
2. Genstanden som *symbolsk linker*
3. Genstanden som *intertekstuel linker*
4. Genstanden som *excessivt element*.

Den sidstnævnte "genstand", beostæren Waldo, fungerer her som en *dramatisk* og *intertekstuel linker*, der giver tilskueren en række spor og vildspor (idet den gentager følgende udtalelse: "Hurting me. Hurting me. No. Leo. No.") – og således naturligt indgår i opbygningen



Fig. 1: In the blink of an eye. Rekvisitter er ofte stille hjælpere, der gør sig nyttige uden at påkalde sig særskilt opmærksomhed. Men genstanden rummer en række filmiske nøglefunktioner, såvel fortælle- som billedteknisk. Genstande er stoflighed og atmosfære, dramatiske omdrejningspunkter, symboler og excès. Men genstandens mange funktioner er, som cigarettens røg, svære at få øje (endsige fat) på. Blinker man, risikerer man at misse dem. Billede: *Reconstruction* (2003, Christoffer Boe).



Fig. 2: Genstanden som spejl. Sæben er en lille, ja nærmest atomistisk størrelse, i en filmisk sammenhæng. Men den fortæller os straks noget om den eller de karakterer, der i relativ grad gør brug af den. Er der tale om grundig hygiejne, på grænsen til det neurotiske, en kort, overfladisk omgang eller blot en skødesløs berøring? Karakteren er i genstandens hænder, skønt man skulle tro det omvendt.



Fig. 3-4: Billedpar: *Twin Peaks* (1990-91) og *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1993).

af krimiseriens suspense – og samtidig henviser til et andet værk, hvis handling og stemning formodes at have betydning for netop *Twin Peaks* (Waldos dyrlæge hedder således Lydecker, og Waldo Lydecker er, som bekendt, en central karakter i Otto Premingers berømte noir-film, *Laura* (1945), hvis titelkarakter også er sammenfaldende med omdrejningspunktet i *Twin Peaks*).

De sorte kaffekopper, som i en anden artikel vil være genstand for et nærmere blik, kan da betegnes som en art *exces* – en centralisering af ellers uvæsentlige, sekundære eller overskydende elementer. Det kan ikke bortvises, at kaffekopperne også måtte have en symbolsk funktion (som da Coopers kaffekop imod seriens slutning ødelægges, og den sorte kaffe – i en evokativ *slow-motion* – rammer gulvet). Men oftest må kaffen og Coopers evindelige tale om tærte, træsnit, og chokoladekaniner dog betegnes som et meningsoverskud – genstande som skaber stemning og betydning i handlingens og dramaets absolutte periferi (man kan her, med Roland Barthes, tale om en nydelse, der er "absolut intransitiv" (jf. Barthes 2003: s.128)). Vindblæseren hos Palmer-familien er da, i første instans, et stemningsbefordrende element, men det er samtidig nærliggende at tillægge den en symbolsk funktion på lige fod med kævlekvindens falliske kævle (som kropsliggør og substituerer hendes afdøde mand) og spejlet, hvori Leland ser sin skizofrene fraspaltning BOB. Det skal dog ikke handle specifikt om *Twin Peaks*, men mere generelt om de genstande og rekvisitter der, som i ovennævnte værk, tjener forskellige narrative og ekstra-narrative funktioner. Om det 'uendeligt store' i det 'uendeligt små'.

### Det strukturgivende objekt: fra stafetfilm til staffage

Ordet "rekvisit" har en broget og fascinerende etymologi, der dels er afledt af substantivet "prop" (i den simple betydning "en genstand i et teaterstykke") og det gæliske verbum "to prop", som betyder "at støtte", "understøtte" eller "fremme".

Heri kan man samtidig ane genstandens eller rekvisittens mest uomgængelige funktion – at strukturelt sammenkoble og fremme filmens fortælling.

Dette kan i sagens natur ske på forskellige måder, og rekvisittens sammenkoblingseffekt kan i den forstand sammenlignes med "forbinderordenes" sproglige sammenkoblingseffekt i en skreven tekst. Tekstlige koblinger sker via klassiske transitionsfraser (som "ikke desto mindre", "alligevel", og "skønt") og via sproglige gentagelser og synonymi (*Twin Peaks* bliver fx i denne tekst betegnet som "serie", "Tv-serie", "Twin Peaks" og "føljeton"). De enkelte forbinderord ligner da filmens rekvisitter derved, at deres betydning primært er *strukturel* og *relationel*; vi tillægger ikke adverbiet "alligevel" i en tekst om Ludvig Holberg den store betydning, men det er strukturelt sammenhængsskabende, og således afgørende for læserens forståelse af tekstens tema og budskab.

På samme vis kan man hævde, at knoglen i *2001: A Space Odyssey* (1968) ikke er *selvstændigt relevant*, men at det berømte *match-cut* imellem knoglen og fartøjet i det ydre rum strukturelt og metaforisk sammenbinder to adskilte handlingsrum. Knoglen og rumfartøjet er således *strukturelt væsentlige*, og tjener til at forbinde (også på et højere plan) urmennesket og fremtiden, evolutionens 'før og efter' (for mere herom, se Oxholm 2004).

### Stafetfilmen

Mere typiske eksempler på sådanne strukturelle funktioner finder vi i såkaldte *stafetfilm*, hvori tilskueren følger en given genstand, som skifter hænder i løbet af fortællingen og således guider tilskuerens opmærksomhed. Genstande der, så at sige, fører tilskueren fra det ene centrale handlings- eller plotpunkt til det næste. (Jf. Petersen 2007, s. 20-21).

I Julien Duviviers *Un carnet de bal* (1937, *Et Balkort*), om en kvinde der efter sin mands død opsøger forskellige bejlere (der alle stod på hendes famøse balkort), er netop genstanden (altså balkortet) i centrum for den dramaturgiske udvikling. Balkortet er centralt, men primært som en strukturel figur, der tjener til at kitte fortællingen og dens enkelte sekvenser sammen.

Det samme gør sig da gældende i *Broken Flowers* (2005) af Jim Jarmusch, hvor det ikke er et balkort men forskellige blomster, som fører os fra den ene karakter og handlingstråd til den næste. Endelig kan nævnes René Clairs virtuose *Le million* (1931), hvori en lotteriseddel – med en formodet gevinst på 1 mio. Franc – danner omdrejningspunkt for et længere forviklings- og forvekslingsdrama.

Selvom sådanne film ofte er virtuose i deres strukturelle og spændingsmæssige opbygning – hvad også kan siges om René Clairs *Un Chapeau de paille d'Italie* (1927, *Den italienske Stråhat*) – så kan man samtidig mene, at der primært er tale om fortællelemæssig staffage. I film som disse (måske navnlig i moderne opkog og revyer af denne genre) er den fortællelemæssige struktur og



Fig. 5: Genstanden har ofte, som her, en sammenkoblen funktion. Dog sjældent i en slet så poetisk og spidsfindig forstand. Billede: *2001: A Space Odyssey* (1968).



spændingsmæssige opbygning mere centrale end noget egentligt tema og budskab. Her bliver det handlingstrådenes forvikling og udredning, som danner centrum for filmen (næppe nogetsteds mere eksternt end i *Lola rennt* (1998)), og man kan anføre, at genstandens funktion udelukkende er formel.

I nogle film er en sådan strukturel eller dramatisk funktion dog koblet til en større, muligvis symbolsk funktion. Som et eksempel på dette kan nævnes Fritz Langs *Fury* (1937), hvori en indsyet frakke danner centrum for filmens dramatiske udvikling (idet den senere kommer til at fungere som alibi og således danner grobund for et fortælle-mæssigt *pay-off*).

Hertil kan da føjes en lang liste af film, hvori genstanden tjener en central fortælle-mæssig funktion og samtidig kan tilskrives en (mere eller mindre præcis) symbolsk værdi. Her tænkes fx på cyklen i *Ladri di biciclette* (1946, *Cykeltvøene*), den røde frakke i Nicolas Roegs *Don't Look Now* (1973, *Rødt chok*) og den ærkedanske "Hof" i kortfilmen *Valgatten* (1998).

Men ingen instruktører har formentlig arbejdet mere strukturelt og underfundigt med forskellige rekvisitter end Yasujiro Ozu, Alain Robbe-Grillet og David Lynch. Den formalistiske og symbolske benyttelse af forskellige tilbagevendende genstande og farvekoder er et afgørende kendetræk ved Yasujiro Ozu og Alain Robbe-Grillet, mens rekvisitten hos Jacques Tati og David Lynch ofte har en komisk eller absurd funktion.

### Ozu og genstandens symbolik

Den japanske modernist Yasujiro Ozu, der ofte arbejder inden for den såkaldte *jidai-geki* (samtidfilm), betegnes gerne som én af Japans største instruktører. Ja, sammen med Akira Kurosawa og Kenji Mizoguchi har Ozu næsten tegnet japansk film udadtil, endog i en sådan grad, at enkelte forskere og kritikere i dag beklager denne ensidige *auteurisme* og *etnocentrisme*, hvormed nogle kulturer og filmnationer reduceres til en lille gruppe 'store mænd'. (Jf. bl.a. Sørensen 2009).

Til de mest overbevisende studier af Ozus samtidfilm hører Lars Martin Sørensens Ph.d.-afhandling *The Little Victories of the Bad Losers* (2006), hvori forfatteren netop, på autoritativ og imponerende vis, illustrerer Ozus symbolske brug af forskellige rekvisitter.

Den vel mest interessante og bemærkelsesværdige af disse genstande – som også beskrives af David Bordwell, dog uden henvisning til eventuelle symbolske betydningslag – finder vi den nu berømte futon i filmen *Record of a Tenement Gentleman* (1947). Historien, som den smukt beskrives af Lars Martin Sørensen, omhandler en forældreløs dreng ved navn Kohhei, der under et ophold hos en venligsinde kvinde kommer til at tisse på en futon, og dagen efter tvinges til at hænge den til tørre i den frie luft.

Som futonen hænger der i den frie luft ligner den unægtelig, som Sørensen påpeger, et amerikansk flag, og tissepletten har da også skræmmende reminiscenser af en paddehattesky – dette blot to år efter Anden Verdenskrig og bombningen af Hiroshima og Nagasaki! (Jf. Sørensen 2009, s. 210-12).

For Sørensen er dette et eksempel på japanernes subtile modstand imod de amerikanske besættelsesstyrker og tidens censur, men uanset hvor stærk en symbolsk vægt man tillægger rekvisitter som den ovennævnte, da er det svært at kalde dem 'ubetydelige'. Der er muligvis tale om en lille, men ikke uvæsentlig forskel, og de iagttagelser forskeren gør sig er næppe blot kuriøse.

### Hvor der er røg...

Hos instruktøren og forfatteren Alain Robbe-Grillet, som tilhørte nybølgen i fransk litteratur (*Le nouveau roman*) men befandt sig i randområdet for dens filmiske sidestykke (*La nouvelle vague*), indgår den enkelte rekvisit ofte i nogle mere komplekse, metaforiske strukturer.

I filmen *La belle captive* (1983) oplever vi da en særlig *strukturel-metaforisk* benyttelse af de enkelte genstande, hvor en højhælet sko, en kjole og forskellige røde genstande – på obskur, labyrintisk vis – sammenkobler forskellige karakterer, scener og sekvenser (jf. fig. 9).

På en mere populær, men ikke mindre sindrig, vis benyttes forskellige genstande i *Wild at Heart* (1991, *Vilde hjerter*). Flammehavet i filmens *opening credits* forbinder sig da metaforisk til den tændstik, som stryges i flere af filmens overgange, og derpå til smøgerne, som angiveligt dræbte begge af Sailors forældre og den (tilsyneladende selvforskyldte) brand, hvori Lulas far er omkommet. Tændstikkerne og cigaretterne fungerer da som formelle "linkers" (som i sammenhæng med de forskellige *sound hooks* og visuelle overtoninger danner nogle



Fig. 6-7: Den røde tråd. Tanken om en rød tråd, der går gennem en tekst, holder den sammen og således skaber mening, er hos Jarmusch og Duvivier ikke et billede men en direkte overførbart størrelse. I *Un carnet de bal* (1937) og *Broken Flowers* (2005) er det hhv. et balkort og en blomsterbuket, der knytter de enkelte handlingselementer sammen – ganske som var de en rød tråd.



Fig. 8: "Bare en øl"? Foruden malt, humle og procenter rummer denne flaske, i kortfilmen *Valgatten* (1998), en lang række filmiske betydningspotentialer.



Fig. 9: *Record of a Tenement Gentleman* (1947, *Nagaya shinshiroku*).



Fig. 10: De enkelte genstande indgår, hos Alain Robbe-Grillet, i et sindrigt, associativt grenværk af forskellige betydninger og strukturer. Billede: *La belle captive* (1983).

relativt sømløse overgange), men ilden fungerer samtidig som et motiv, der binder handlingen sammen på et dybere, metaforisk plan (hvor ilden kan siges at henvise til den lidenskab, som *forbinder* Sailor (Nicolas Cage) og Lula (Laura Dern), men også vreden, der fortærer moderen (Diane Ladd) og således *adskiller* hende fra Lula). (Jf. Davison 2004, Chion 1997 m.fl.). Den lidenskab, der for bestandigt forbinder os, men altid truer med at adskille og fortære os.

### Lynch og genstandens dialektik

Foruden en sådan sammenkoblende funktion, hvor de enkelte rekvisitter tjener til at forbinde forskellige scener, karakterer og filmiske motiver, da har genstanden dog også en anden og mere interessant funktion hos David Lynch.

Som hos Chaplin og Tati, hvor de enkelte genstande ofte danner grobund for nogle mærkværdige *sight* og *sound gags* (tænk blot på cocktailmixeren i Chaplins *The Idle Class* (1921) eller Hulots kuglepen i Jacques Tatis *Playtime* (1967)), så har de enkelte genstande ofte en komisk eller absurd funktion hos David Lynch.

To iøjefaldende eksempler, der her trænger sig på, kommer begge fra førnævnte fjøjleton, *Twin Peaks*, og synes på forskellig vis at illustrere Lynchs særlige brug af forskellige rekvisitter.

Den første genstand, der her bør nævnes, introduceres kortvarigt i seriens første sæson, og har ingen umiddelbar fortælle-mæssig funktion, men må i stedet betegnes som et absurd, *excessivt* element. Under det indledende opklaringsarbejde befinder Agent Cooper (Kyle MacLachlan) sig på det famøse Great Northern Hotel, hvor nogle forskellige mænd (ja, der kunne næsten være tale om *stagehands*) i hotellets foyer konstant fragter en gigantisk udstoppet fisk ind og ud af billedrammen.

Men hvorfor nu det? Hvilken funktion, udover den billedlige, tjener denne udstoppede fisk (der nærmest ligner ørredens pendant til Aros' slemme *Dreng*)? Det umiddelbare svar må være: ingen. Fiskens funktion er først og fremmest billedlig, overskydende, *excessiv*; dens mening er en 'tredje mening', der som den kinesiske kalligrafi skal læses for sin æstetiske og ikke blot tegnmæssige værdi. Samtidig er der her tale om et for Lynch typisk dialektisk greb, hvor forskellige stemmer (her billedets for- og baggrund) er i konstant dialog med hinanden. Brugen af *kontrapunktisk lyd og musik*, som så ofte er blevet bemærket i Lynchs film (jf. bl.a. Kalinak 1995), er blot ét eksempel på en sådan *dialektisk* eller *dialogisk struktur*, og samme stil kan altså bemærkes i instruktørens brug af forskellige, modsætningsfyldte handlingstråde i billedets for- og baggrund (tænk desuden på scenen, hvor Agent Cooper diskuterer nogle retsmedicinske detaljer med Albert Rosenfield, mens en barbershop-kvartet står og synger, let distraherende, i billedets baggrund).

Afslutningsvis bør dog nævnes en anden af seriens bemærkelsesværdige (men ofte oversete) scener. I denne scene, fra et af seriens første afsnit, er Agent Cooper og Sheriff Truman (Michael Ontkean) taget ind på stationen for at undersøge Lauras (Sheryl Lee) bankboks. Da Truman og Cooper kommer ind i lokalet, mødes de dog af et sært, uventet syn: et udstoppet hjortehoved ligger midt på bordet, og fylder nu det meste af billedrammen, idet en kvindelig sekretær entrerer lokalet (i billedets baggrund) med en lakonisk, undskyldende kommentar: "It fell down."

Som genstand har hjortehovedet ingen klar strukturel funktion (vi ser det blot i denne scene, og der refereres ikke til det senere i seriens løb), men det er svært at omgå hjortehovedets *evokative karakter*. Dels understreger det seriens og lillebyens absurde verden, dels peger det, i en mere metaforisk forstand, på den 'uorden' og 'kaos', som hersker under lillebyens velfriserede overflade. Dette, skal vi huske, er en provinsby, hvor ligposerne "smiler" og morderne danser. (Jf. Telotte 1995, s. 163).

Og da førnævnte Waldo bliver skudt, forbløder den da også rigtignok over den nøjsomt opstillede række af doughnuts – i et billede, der understreger ordnens kaotiske bagside og manifesterer instruktørens æstetiske iscenesættelse af genstanden.

I sidste ende er dette dog ikke en artikel om doughnuts, vindblæsere, cykler, ølflasker og sorte fugle, der kan snakke. Det er ikke genstandens immanente værdier, der her har interesse, men dens relationelle og excessive funktioner. *Det uendeligt store i det uendeligt små*.



Fig. 11-13: Metaforiske pejlemærker. Billedserie: *Wild at Heart* (1991).



Fig. 14-15: "Is that bag smiling?" Cooper undrer sig over den 'smilende' ligpose, der møder hans åsyn, sådan som han undrer sig over hjortehovedet der umærkeligt er faldet ned på Trumans egetræsbord. Mærkværdigt, må man vel samstemmende sige. Men næppe tilfældigt. Billedpar: *Twin Peaks* (1990-91).



Fig. 16: Et umage par. Billede: *Twin Peaks* (1990-91).

## Fakta

### Citerede værker

Barthes, Roland. "Lysten ved teksten", org. "Le plaisir du texte", i *Lysten ved teksten og Variationer over skriften*. Oversat af Steffen Nordahl Lund. København: Rævens sorte bibliotek, 2003, ss. 89-140.

Davison, Annette. *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Leeds: Ashgate, 2004.

Kalinak, Kathryn. "Disturbing the Guests with this Racket": Music and *Twin Peaks*," i *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, red. David Lavery. Detroit: Wayne State University Press, 1995, ss. 82-92.

Oxholm, Jan. "En scenes anatomi: fra knogle til rumskib", i *16:9*, red. Jakob Isak Nielsen et al., april 2004.

Petersen, Brian. "Giv den videre! Klassisk dramaturgi, multiplot og stafetfilm", i *Kosmorama*, nr. 238, red. Eva Jørholt. København: DFI, vinter 2006.

Sørensen, Lars Martin. *The Little Victories of the Bad Losers: Resistance against U.S. Occupation Reforms and Film Censorship in the Films of Yasujiro Ozu and Akira Kurosawa 1945-52*. Ph.d.-afhandling. København: Det humanistiske fakultet, 2006.

Sørensen, Lars Martin. "I Hattori-bygningens slagskygge: Yasujiro Ozus filmiske brug af fødebyen Tokyo," i *Kosmorama*, nr. 244, red.

Eva Jørholt. København: DFI, vinter 2009.

Telotte, J.P. "The Dis-Order of Things in *Twin Peaks*," i *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, red. David Lavery. Detroit: Wayne State University Press, 1995, ss. 160-72.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)