

# Speed of light

## *Tre akkorder og et omkvæd til forsvar for et horisontalt filmsyn*

– Mads B. Mikkelsen

### A.

Alle film har to liv. Det første er det, der folder sig ud for øjnene af en, når man ser den. Det andet er det, der med tiden tager form i ens erindring. En films andet liv er nogle gange vidt forskelligt fra dens første. Visse film bliver ved med at bevæge sig, forandre sig og antage nye former. Scener forsvinder, og indimellem kommer andre, nye til. Et plot opløses i en tåge af indtryk, som er umulig at gengive. Selv efter flere gensyn kan en film unddrage sig handlingsresuméets destillat. Omvendt kan en films første liv gøre et stort indtryk i øjeblikket uden at efterlade sig varige spor. Det er forskellen på en films to liv, der kan afgøre, om den er et mesterværk i øjeblikket eller (bogstaveligt talt) et hovedværk for evigheden.

### G.

Der er noget nærmest morbidity fascinerende ved filmskabere, der arbejder hurtigt og bare *hamrer* film ud. Film, hvor afstanden fra levet erfaring til idé til færdigt værk er minimal. Tempo - *speed* - er en undervurderet kvalitet ved den moderne filmskaber.

Kiyoshi Kurosawas *Journey to the Shore* (2015) er i denne kontekst et hovedværk. Filmen handler – i hvert fald i min upålidelige erindring – om en ung kvinde, hvis mand forsvandt for år tilbage, og som nu pludselig dukker op igen som et genfærd. Omtrent midtvejs i filmen finder de to elskende sammen igen på et hotelværelse i en lille landsby ved kysten. Værelsets florale tapet reagerer på dette ved at blomstre og overdænge dem med sine blade gennem en *special effect*, der er noget mindre poleret, end den lyder på papiret. Det havde sikkert ikke krævet en uoverkommelig indsats at animere hvirvlen af rosenblade på en mere overbevisende, fotorealistisk måde, men man får indtrykket af, at Kurosawa ikke har tålmodighed til at opholde sig for længe ved et enkelt billede og runde det af i forhold til de (ugyldige) standarder for billedlig perfektion, som traditionen og teknologien i fællesskab udstikker. Scenen er rå, ekspressiv, ufuldkommen og så meget desto mere gribende. Tapetet bliver ved med at blomstre i ens erindring. Ens første indtryk af den japanske filmskaber kan hurtigt verificeres: Den “nye” Kurosawa er en af de hurtige. Hans første produktioner var tv-film baseret på genreskabeloner om gangstere og ulykkelig kærlighed i storbyens neonfarvede nat, skabt på samleband. Og den etos holder han fortsat i hævd såvel i sine arthouse-hits (*Tokyo Sonata* (2008), *Journey to the Shore*, *Bright Future* (2002)), som i sine genrefilm (*Cure* (1997), *Pulse* (2001), *Creepy* (2016)). På bare de sidste tre år har han instrueret fem film, flere er allerede på vej.

Kurosawa tilhører en international sammenslutning af filmskabere på tværs af tid og rum, der ikke har tålmodighed til at vente på noget, og som skaber deres film derefter: Louis Feuillade, Jésus “Jess” Franco, Abel Ferrara, Paul Vecchiali, Edgar G. Ulmer, Alan

Clarke, Rainer Werner Fassbinder og listen fortsætter. Nicholas Ray lavede tyve film på 10 år fra *They Live By Night* (1948) og frem: Film, der hver for sig bevæger sig mellem det formidable og det sublime, og som samlet værk udgør en rasende, enestående helhed (et værk, der i slutningen af 1950'erne sendte ham på hospitalet af udmattelse).

Hong Sang-soo er den filmskaber i dag, der mere end nogen anden indfrier idealet om at omsætte sine livserfaringer og indskydelser direkte i et filmisk udtryk og i et - utroligt nok - stadig stigende tempo. Hele film er improviseret frem og skabt på få dage, og indimellem klippet på bare én enkelt dag. Hans sydkoreanske kollega Kim Ki-Duk arbejdede i samme tempo og skabte sig et dedikeret internationalt følge, før røgen lettede, og det gik op for alle, at der ikke var noget af interesse bag den. Til sammenligning synes Hong efterhånden snarere at nærme sig Buñuel i sin impulsive kreativitet, end den Rohmer, han ofte er blevet holdt op imod (og som i øvrigt i sin mest produktive periode lå på en film om året, mindst).

Selv Lav Diaz, hvis lange og rolige film ellers umiddelbart står i kontrast til det tempo, de bliver til i, har skabt mindst én og nogle gange flere film om året i årevis. Men det er ikke antallet af film, der er afgørende. Selv en notorisk langsom filmskaber som Pedro Costa synes at suge fra den rasende understrøm af rå *speed*, der driver hans kolleger. Costas arbejdsmoral er paradoksalt nok beslægtet med både fabriksarbejderens og den klassiske Hollywood-instruktør, der kunne skabe 2-4 film om året inden for studiesystemets rammer. Men Costas etos er også Joe Strummers

– og Bressons: Her er tre akkorder, lav dit eget band, eller din egen film.

Tempoet hos filmskabere som disse udfordrer enhver forestilling om værkets hellighed. Hvordan kan man lave et mesterværk (eller måske snarere, et hovedværk) som Ulmers *Detour* (1945) på bare to dage? Eller Sang-soos *The Day After* (2017) på bare en uge? Men de fordrer også en mere eksistentiel dimension. Abel Ferraras *4:44 Last Day on Earth* (2011) er mere end noget andet et gribende og vedkommende memento mori fra skaberen af *Driller Killer* (1979) og *Go Go Tales* (2007) til sig selv. Fassbinder brændte ud. Franco lavede så mange film, at ingen længere kan finde rundt i dem. Ferrera er stadig i fuld gang, det samme er Hong og Kurosawa. Tiden går, og der er mere og mere at sige med årene. Med mindre man altså er Woody Allen.

## D.

Da jeg var en 16-17 år og boede i en mellemstor provinsby, kom jeg en aften hjem fra en kedelig fest og tændte for fjernsynet. Det var dengang i det forrige århundrede, før internettet blev opfundet, hvor man så de samme 10-12 film, man havde optaget på videobånd igen og igen (*The Commitments* (1991) og *Robocop* (1987): “I’ll buy that for a dollar.”). Det var også dengang DR2 kunne finde på at vise *Eraserhead* (1977) midt om natten, og hvor Bo Green Jensen indimellem introducerede én af sine yndlings-noirs med stenansigt og autoritet.

Denne aften var *Night of the Living Dead* (1968) på programmet, og filmen var allerede godt i gang, da jeg fik tændt for fjerneren på mit

værelse. Jeg troede, det var en dokumentarfilm. Det var en af de scener, der imiterede samtidens tv-reportager, hvor journalisterne forsøger at finde ud af, hvad der foregår (de døde vender tilbage og angriber de levende) og anbefaler alle at forskanse sig inden døre for at afvente yderligere information fra myndighederne. Jeg var skrækslagen, selvom jeg da nok godt kunne se, at nyhederne ikke var dagsaktuelle. I dag ville jeg måske (måske ikke) være i stand til at forsvare mig ved at pege på, hvordan Romeros gyser er optaget som en Frederick Wiseman-film: håndholdt, sort/hvid, 16mm, observerende. Men det rene, umiddelbare chok af at opleve de to historisk adskilte, men på en eller anden ubehagelig og diffus måde forbundne genrer - dokumentar og horror - flyde sammen, sidder stadig i mig: "Look, Barbara, there comes one of them now!". Jeg skylder Romero at have plantet denne interesse for cinematisk selvmodsigelser i mig på det helt rigtige, formative tidspunkt. I dag, mange år senere, hvor jeg ernærer mig ved at vise dokumentarfilm, skylder jeg ham vel også at kunne betale huslejen hver måned.

Men hvorfor nu dette brud på *mit* personlige princip om ikke at belemre læseren med *mine* meninger, oplevelser og pinlige indrømmelser i første person? Fordi der er et stort, uudforsket potentiale både i enhver films andet liv i ens erindring, og i den chokerende, ikonoklastiske erfaring af det, man kunne kalde et horisontalt filmsyn uden hierarkier mellem genrer og former. Et filmsyn, der ikke er tilfreds med sig selv, men er åbent i alle retninger og orienterer sig mod rummet *mellem* filmene, hvor paradokserne og selvmodsigelserne bor. Det horisontale filmsyn står i opposition til behovet for at arrangere filmskabere og deres værker i en vertikal orden, men også til tanken om, at en films

kvaliteter kan måles i en lineær skala fra dårlig til mesterværk. De bedste (med andre ord, de mest interessante) film er netop dem, der overskrider disse forsøg på at skabe orden, og som udmærker sig ved at være gode og dårlige på én gang - i hvert fald, hvis de vurderes på det vertikale filmsyns kriterier.

### **Omkvæd (råbekor)**

Ned med smag. Smag er noget, man skal arbejde på at skille sig af med, også selvom det viser sig at være umuligt. Imod smag! Til kamp mod smag, men ikke mod dømmekraft, kritik og refleksion. Smagen selv står i opposition til alle tre dele. En personlig smag er noget, man kan varme sig på og ønske sig selv tillykke med at have dannet sig, men mere kan den heller ikke bruges til. Den skal nedbrydes hurtigst muligt. Personlig smag er en internaliseret form for censur, der forhindrer én i at opdage nyt. Smag handler om at lukke nye indtryk ude i stedet for at lukke nyt ind, at skabe et indre museum i stedet for at udforske det ydre rum. Smag er *Greatest Hits*, Top 10- og 20- og 100-liste, nysgerrighedens endestation og filmanmeldelser, der slutter med 4 stjerner på en skala fra 1 til 6. Ubrugeligt, i bedste fald. Smag forudsætter, at alle indtryk strømmer gennem samme personlige filter, og har intet med kritisk sansning og tænkning at gøre. Den afgørende forskel er, om man ser film for at lade sig forandre eller for at blive mindet om sig selv. I stedet for smag, et horisontalt filmsyn. Ingen klassikere.

---

*Mads B. Mikkelsen, programlægger på CPH:DOX, har skrevet bogen 'Intervention – Konflikt som metode i dokumentarfilm' og bidrager jævnligt til danske og internationale publikationer om film.*