

The Artist – tilbage gennem lydmuren

Af STEEN FIIL CHRISTENSEN og KIRSTEN SKOV

I 2012 fik stumfilmen *The Artist* overraskende en Oscar for bedste film 85 år efter tonefilmens gennembrud. Kapitlet her analyserer filmen og kaster blikket tilbage og frem for at tage temperaturen på, hvad der udløser en Oscar. Afspejler tildelingen filmens kunstneriske kvalitet eller måske i højere grad den tid, filmen er blevet til i, og det publikum, der stemmer med klingende mønt ved billetlugen?

Oscar til *The Artist*

The modern film tries too hard to be real. Its techniques of illusion are so perfect that it requires no contribution from the audience but a mouthful of popcorn.
- Raymond Chandler

Efter i 2011 at have belønnet den britiske *The King's Speech* (2010) og i 2012 den franske *The Artist* (2011) er Oscarnomineringer og -tildelinger i 2013 ved at være tilbage på Hollywoodsporet med film som *Zero Dark Thirty*, *Django Unchained* og *Life of Pi* (alle 2012), der alle hylder håbet, troen og hævnens, Det Vilde Vestens moralske værdier. Det er "the American way", og vi bliver mindet om den optimisme, uskyld og umiddelbare glæde, som Amerika har fornøjet verden med, lige siden det hvide lærred fik sit store format med netop Hollywood. Spørgsmålet er imidlertid, om ikke også 2012-modtageren, Michel Hazanavicius' *The Artist*, faldt godt i tråd med denne (selv)dyrkelse af det store lærreds muligheder ift. en realistisk verdens kaotiske realiteter, og om ikke den på trods af sit franske ophav netop var en kildrende, navlerundkredsende beføling af den (selv)henrykkelse, stumfilmens nærmest hypnotiske virkemidler kunne hensætte et biografpublikum i?¹

Filmen er et vovet projekt, igangsat af producenten Thomas Langmann, der gerne ville have Hazanavicius til at lave en ny udgave af den berømte film *Fantômas*. Instruktøren var med på idéen, hvis forlægget bare ikke var Jean Hunebelles 60'er-udgave med Jean Marais som hovedperson og Louis

de Funès som falde på halen-figur, men i stedet den originale føljeton på fem film af mellem en og halvanden times varighed, som Louis Feuillade lavede og udsendte i 1913 og 1914 (fig. 1). Det var for stor en mundfuld, så producenten bad i stedet Hazanavicius om at lave en stumfilm, som han selv skrev historien til. Filmen modtog ingen filmstøtte i produktionslandet Frankrig, men måtte satse på, at de 90 mio. kroner, den kostede at producere, kunne hentes hjem på samme måde, som det sker med "rigtige" Hollywoodfilm: gennem billetlugen. Selvom den ved prisoverrækkelser (den fik både producentprisen af Producers Guild of America og som bekendt en Oscar) er blevet set som en fransk auteurfilm, der på linje med *nouvelle vague*-folkene dyrker de amerikanske rødder, er den en film om Hollywood, produceret på Hollywoods betingelser.



Fig. 1: René Navarre i Louis Feuillades cliffhanger-serie *Fantômas* overmenneskeligt placeret som uudgrundelig helt – parat til at komme igen 100 år senere som inspiration for *The Artist*. © Artificial Eye.

Da det nu ikke kunne være *Fantômas*, der var temaet, fulgte Hazanavicius opdraget ved at stille ind på selve stumfilmen som genre og form og valgte at fokusere på den næsten mytologiske aflivning af stumfilmen, da tonefilmens mikrofonbom ændrede præmisserne for al bevægelse, mimik, akrobatik mv.² Han kastede sin kærlighed på de sort-hvide billeders fascinerende tydelighed (tænk engang på, hvor meget bedre man husker The Beatles i sort-hvid end i farver), på det gammeldags Hollywoodbilledformat, på tekstskiltene og ikke mindst på fraværet af lyd. Filmen bliver til en hyldest af den fascinationskraft, som stumfilmen havde, og som – ak! – forsvandt med den moderne, teknologiske verdens komplikationer og fremmedbestemmelse af

menneskelige udtryksformer.

Det er en tanke værd, at filmen kom, samtidig med at dens tematiske *side-kick*, Martin Scorseses animerede *Hugo*, kastede sig i armene på den digitale 3D-revolution og dens altomsluttende, virtuelle virkelighed. Som et nostalgisk suk lader *The Artist* i stedet publikum drømme sig tilbage til de stumfilm, de aldrig har set afspillet i korrekt hastighed. Det er også værd at bemærke, at *The Artist* – som Oscarvinderen *The King's Speech* fra 2011 – handler om en person, der har svært ved at kommunikere med sin omverden, men som ender med at finde en meddelelsesform, der passer bedre til en ny tid. Har vi også som publikum brug for et lille pusterum, to skridt tilbage, inden vi tør gå 3(D) frem? Tilsyneladende.

Sturm und Drang – eller bare biedermeier

Med *The Artist* valgte Michel Hazanavicius at hylde ikke blot stumfilmen, men også dens stjerner. Alle kan have deres private associationer til charmerer som Valentino og Douglas Fairbanks og dårende dejlige divaer som øjennedslåede Garbo, dramatisk-erotiske Asta Nielsen, for slet ikke at tale om den ikonisk sensuelle Louise Brooks, hvis nøgne ryg og "flapper"-drengefrisur fra *Die Büchse der Pandora* har haft en sådan gennembrændingskraft, at den næppe lader sig slette fra hukommelsen. I det hele taget har stumfilmen og dens stjerner ubetvivleligt haft en særlig tiltrækningskraft, der kunne fylde alt fra små landsbysale til nybyggede kinokatedraller. I løbet af mindre end 20 år, fra 1912 til 1927, blev der alene i USA lavet over 10.000 spillefilmslange produktioner, der med et slag forvandlede de elitære normer for, hvad der var kultur, og sugede alle klasser til sig i en hvirvelstrøm af spænding, begær, raseri, besættelse, stræben og alt muligt andet gods fra menneskets mere primitive, underste land (Denby 2012).

Spørgsmålet er, om Hazanavicius' film, og ikke mindst dens skuespillere kan leve op til disse mindebilleder. Den mandlige hovedperson hedder George Valentin – så skulle referencen til Valentino være på plads (jf. fig. 2). Han ligner den tidlige stumfilmstjerne John Gilbert (jf. fig. 3), men opfører sig som skvadronøren Douglas Fairbanks med blyantstyndt overskæg og slikket hår. Hans kvindelige modstykke, hustruen og medstjernen i hans stumfilm, ligner en flad udgave af Jean Harlow med sit platinblonde hår,



Fig. 2-3: Hovedpersonen i *The Artist* ligner stumfilmstjernen John Gilbert (fig. 3) og har taget navn fra en anden stumfilmstjerne – Rudolph Valentino (fig. 2). Billederne er taget fra hhv. *The Sheik* (1921) med Valentino og *Flesh and the Devil* (1926) med Gilbert. © Image Entertainment, Turner Classic Movie.



mens den nye, forelskede *gamin*-pige Peppy Miller, der repræsenterer de nye *talkies*, er som klippet efter Hollywoodstjernen Clara Bow, "the it girl", der var den kvindelige hovedperson i *Wings* (1927; fig. 4), den eneste stumfilm ud over *The Artist*, der har fået en Oscar (den første overhovedet, tildelt i 1929).

Ud over det ekstremt stærke lys, som 1910'ernes og 20'ernes råfilm krævede for at blive ordentligt eksponeret – og som også medførte et krav om, at skuespillerne skulle have en skær, hvid teint uden rynker eller skygger, hvide tænder og tydeligt markerede øjne med meget hvidt omkring iris og tydeligt afgrænsede skægvækster – krævede stumfilmen også af filmstjernen, at han eller hun ved sin mimik og sine gebærder kunne give udtryk for enhver form for følelse eller bevægelse, der normalt ville blive sat ord på. Indtil da



Fig. 4: Stumfilmen *Wings* var den første film, der modtog en Oscar som "Best Picture, Best Production" for året 1927/28. Clara Bow var "the girl next door", Charles "Buddy" Rogers flyverhelten fra Første Verdenskrig. At en anden Charles, Lindbergh, netop havde krydset Atlanten, øgede publikums interesse for flyverhelte. © Paramount.

havde personer været nogle, der blev beskrevet i romaner eller noveller, eller det havde været skuespillere, man så på lang afstand. Det store lærred projicerede nærbilleder af ansigter op i en størrelse, man indtil da højst havde set på reklameskilte. Det gjorde det ikke let at finde filmskuespillere, der dels levede op til kravene om en fejlfri teint, dels "brændte igennem" på film. Nogle gange kunne man først, som hos Garbo, se de minimale, mimiske forskelle, der signalerede et stormende indre liv, når filmen blev fremkaldt. Den "manglende" lyd krævede mere ekstreme følelsesudladninger, mere fysisk udfoldelse, mere vanvid og sex, ikke mindst når der var tale om tragedier. Hos Hazanavicius støder vi imidlertid ikke på *Sturm und Drang*, men snarere på et nostalgisk *biedermeier*-stykke, hvor vi rundt om temaskinens snurren kan nikke vidende til hinanden i genkendelsen af massevis af filmcitater og intertekstualitet. Der er ingen fare på færde. Instruktøren ved, hvor langt han kan gå, uden at stryge sit publikum mod hårene og gøre tingene for komplicerede.

Paradigmeskiftet

The Artist handler om det store paradigmeskift inden for filmkunsten: overgangen til tone- eller talefilmen. Stumfilmene var ofte ledsaget af levende musik på klaver eller kinoorgel og lå således i umiddelbar forlængelse af varietégenren og vaudevillen. De første korte *reels* kørte som indslag i det øvrige program, hvorfor langfilmene også indoptager gags og falde på halen-rutiner fra liveoptræden på scenen. Chaplin, Keaton, Keystone Kops og Little Rascals kunne lige så let være faldet over egne ben på de skrå brædder,

og et nummer med en hund, der gør ting på kommando, er nærmest fast kost. *The Artist* starter derfor følgerigtigt på en scene foran et applauderende publikum, der får både det nye og det gamle medium: Efter forevisningen af George Valentins og konens (hendes navn får vi aldrig at vide) nyeste eventyrfilm, hvor helten letter i det sidste nye teknologiske skrig – en flyvemaskine – iført høj hat og hvidt tørklæde, tager parret imod publikums klapsalver sammen med netop Valentins dresserede Jack Russell-terrier Uggie, der også spiller en afgørende rolle i filmen. Vi befinder os i 1927, det år, den allerførste Oscarvinder, stumfilmen *Wings*, blev produceret (overrækkelsen fandt sted i maj 1929), og måske er det denne krigsfilm, Hazanavicius henviser til, når helten er sluppet væk fra fængselstortur og militarisme. Nok så vigtig er imidlertid åbningsscenen, hvor helten George Valentin i et nærbillede får sat strøm til ørerne, mens vi ”hører” hans fokuserede mund på tekstskiltet ”sige”: ”I won’t SPEAK.” Så er temaet slået an på såvel det personlige som på det filmhistoriske plan.

Interessant nok savner vi først tonefilmens lyd, da vi ser, men ikke hører publikums reaktion. Det store, operalignende premiereteater med loger og parterre har et fuldtonende orkester, og filmen leger straks med stumheden: Et skilt på scenen bag lærredet formaner: ”Please be SILENT behind screen,” og kameraet leger med dels at befinde sig blandt det festklædte overklassepublikum i salen, dels at følge George Valentin bag lærredet, hvor den viste film dermed bliver til en spejlvendt bagprojektion. På teatervis bliver skuespilleren gang på gang kaldt ind, så han kan gøre skrabud. Selvom optaget lader han den harmdirrende hustru og medskuespiller stå i kulissen, hvilket resulterer i nok et ”sigende” skilt: ”I’ll get you for this!” Så er vi med. Også på, at han er mere interesseret i hunden, der grangiveligt ligner den fra plademærket His Master’s Voice, og den lyder da også sin herre. Den ligger ”død” på kommando og medvirker i hans fjollerier, såvel på scenen som hjemme i privaten, hvor det er den, han spiser morgenmad med, mens konen surt ser til over sin grapefrugt.

Punktum, punktum, komma, streg, sådan tegnes ...

George Valentin defineres ved sin latterbrede mund og ikke mindst ved den tuborgklamme, hans overskæg beskriver. Det er hans brand: en mund, der

indbyder uden at sige noget. Han er, som han omtales i filmmagasinerne, "the everyman, LOVED by everybody". Da han ved et tilfælde kommer i nærkontakt med en fan, der taber noget og derved kommer på den forkerte side af politiafspærringen, skruer han straks op for smil og poseren, men matches overraskende af den unge kvinde, der smiler igen og poserer med. På næsten Eisensteinsk vis panorerer kameraet raden af fotografer og journalister rundt og tager heroiske nærbilleder, mens blitzladningerne går af og foreviger pigen sammen med den berømte charmør. Forsidestof, for hvem er den pige? Det er selvfølgelig den pige, der har "it", som virkelighedens Clara Bow, og forsiden giver hende mod på at komme ind ved filmen.

En skøn morgen i Hollywoodland (som der står på den berømte bjergside) tropper hun op i Kinographstudierne og viser sin akkreditiv avisforside til en anerkendende Malcolm McDowell, der spiller sig selv som statist. Hendes force er, at hun kan danse, sensuelt, udfordrende, men samtidig uskyldsrent og sjovt, så folk kommer til at smile. Det kan godt være, at det er de brølende 1920'ere, men ikke hos Miller: "The name is Miller. Peppy Miller," og hvis hun er noget, er det også nærmest *peeppy*. Hun får straks en statistrolle, og næste gang, vi møder hende, er, da hun står i vejen for Valentins optagelser i studiet, mens hun øver sine dansetrin bag en Magritteagtig, halvt nedsænket himmeldekoration. Valentin morer sig med selv at danse i takt med de himmelske ben, inden han lader nogle *stagehands* hejse sætstykket op, så de pludselig står ansigt til ansigt. Igen.

Nu viser det sig, hvem pigen på avisforsiden var, men i stedet for at være et akkreditiv bliver Peppy bortvist af den bryske producentboss, der ikke skal have noget af, at en "nobody" bliver til en "somebody", der elsker hans stjerne. Valentin er dog mildt interesseret og kalder hende tilbage med et replikskilt: "Where are you going, miss? We have a picture to shoot." Den chokerede og stumme tavshed i studiet brydes, da produceren giver sig, og instruktørassistenten "råber" i sin store råber.

Filmen, de skal skyde, har titlen *A German Affair*, og Peppy er en tilfældig dansepartner, som Valentin skal svinge i en vals for at komme hen til sin spionkontakt. Scenen må imidlertid tages om igen og igen, fordi Valentin forglemmer sig selv eller kommer til at opløse den alvorlige og med omhu lagte maske i et grin, når han er i clinch med humørsprederen Peppy. Ero-

tisk spænding er der ikke tale om, højst lidt autoerotik, da Peppy efter optagelserne "tilfældigt" falder ind i Valentins omklædningsrum og lader sin ene hånd glide ned gennem ærmet på hans jakke, der hænger på stum(!) tjeneren, så den kærligt kan lægge sig på hendes egen hofte.

Omfavnet af sig selv drømmer hun sig foran et spejl, der omvendt viser plakaten for Valentins film *Thief of Her Heart*, et andet sted hen. I samme øjeblik kommer tyven (fra Bagdad?) ind ad døren og opfanger situationen, der fortsætter i en spejlet forførelsesscene, hvor han instruerer hende, som var hun en hund, og tilfører hende prikken over "it", en skønhedsplet lige over munden. Hans egen suspenderende tuborgklamme over munden har fået sin modsætning. Her er en mund, der vil sige noget! Valentin får hun dog ikke: Selvom hunden tolker instinkterne og holder poterne for øjnene, afbrydes han af sin tjener, der leverer en halskæde, han har bestilt til konen. Han glemmer Peppy, der tyst forlader lokalet gennem en dør midt mellem et billede af Valentin med kone og et af hunden. Scenen afsluttes med en stumfilmsagtig irislukning (jf. fig. 5).

Hele filmen igennem præsenteres vi for et væld af trapper. Almindelige trapper, Hitchcocktrapper, Metropolistrapper og alle mulige andre citerede trapper. For nogle går det op, for andre går det ned ad trappe. Peppy Miller ryger fra afsats til afsats: danseamus, stuepige, baseballpige med "eye on the ball" og helt op til en tennisspillende Miss Isadora. Vi er nået til 1929, og det går ned ad trappe for George Valentin. Ikke blot er forholdet til konen blevet helt tavst – hun fordriver nu tiden, når de er sammen, med at fortælle Valentins trademark-overskæg i filmmagasinerne, mens han selv fortsæt-



Fig. 5: George Valentin og hans "stemme", terrieren Uggie, har mange lighedspunkter – *Fantômas*-briller og mundens tuborgklamme. © Dreamworks Home Entertainment.

ter med *swashbuckler*-roller i historiske film. Men Napoleon er ikke længere kejseren fra Abel Gances berømte stumfilm af samme navn: "Hey, you're not Napoleon. You're just an extra," lyder skiltet fra instruktørassistenten til statisten. Og film er færdige med at være stumfilm. Producenten inviterer George til at se den første lydoptagelse til Romeo og Julie, hvor Julie den 12. maj 1929 har sin opmærksomhed henvendt på en mikrofon, ikke på Romeo eller publikum.

Stumfilmstjernen Valentin slår sin sædvanlige, lydløse latter op over for den nye form for kunstighed og stivhed, teknikken forlanger. "Don't laugh, George. That's the future," står der på skiltet. "We know," tilføjer producentens næste replikskilt. "You can have it," skiltes der igen fra Valentins side – og det får producenten, der efterhånden er omgivet af en hob unge teknokrater og økonomer, til at droppe ham. Syndefaldet er sat ind, uskylden eller den paradisiske afgrænsning til virkelighedens larmende og påtrængende verden uden for studiet er forsvundet. George Valentin vender badet i sved situationen i en skræmmende drøm (og nu er der lyd på): Han *kan* ikke være med, har ingen stemme, kan ikke få et kvæk frem, mens virkeligheden trækker sig på. Glasset skramler, når han sætter det, korpigerne maser sig ind på ham med højlydt fnisen, hunden Uggie gør, og til sidst falder, om ikke figenbladet, så dog et palmeblad til jorden med et øredøvende brag. "Kinograph stops all silent films, only talkies," slår en avisoverskrift afslutningsvist fast, ledsaget af sørgemusik.

Peppy med prikken over stemmen er den nye tids stjerne, så da hun og Valentin mødes på en nærmest grafisk og travl succestrappe i studiet, er hun på vej op, ung, et nyt ansigt, klædt i hvidt, ledsaget af to hvide kavalerer, *just out of school*, mens han tilknapet i sit *3 piece suit* er på vej ned. Hun ler og taler, taler, taler. Kavalererne slår hun hen som "toys", og nu er rollerne byttet om: "Let's do a picture together," inviterer hun og slutter af med et *gaminagtigt* gadedrengepift.

Kviksand

I virkelighedens verden forsvandt stumfilmen nærmest fra den ene dag til den anden. Publikum ville have noget *fresh meat*, man ville opsluges af de nye rollemodeller, forsvinde ind i filmen på en måde, der var mere omslut-

tende og intens end at sidde i en sal, hvor man kunne høre fremviserens tikken og de andres snak og kommentarer.

Tonefilmen indfører et nyt forhold mellem film og publikum. Stjernerne *taler* til og for en, og den traderede filmhistorie vil, at nogle af de store stumfilmstjerner bare ikke havde en stemme, der var nær så imponerende som deres fysiske fremtræden. De forsvandt som Gilbert i druk og glemsel, gled ud med en sidste fortvivlet gestus. Det samme gør George Valentin, da han forsøger at kæmpe mod fremskridtet ved selv at producere, instruere og spille i en film med den meget sigende titel *Tears of Love*. I en sekvens af overtoninger følger vi den 68 dage lange produktion og et næsten tilsvarende antal udskrevne checks, der lægger et dræn i stumfilmstjernens kasse. Pengene fosser ud om kap med det kviksand, han som tragisk helt forsvinder ned i i slutscenen, hvor heltinde og hund hjælpeløst ser til, mens heltens krampagtige fingre som det sidste glider ned og ud i glemslen.

Hazanavicius fletter behændigt stumfilmens forfaldshistorie sammen med den økonomiske krise, der rammer USA på *Black Thursday* den 24. oktober 1929. Valentin og Peppy Millers *showdown* skal foregå dagen efter, fredag den 25., hvor begge har premiere på deres film. Aftenen inden spiser Valentin efter et opgør med konen, der meddeler ham: "We have to talk, George," middag med sin chauffør. For også i privatlivet nægter George at tale. Han vil hellere lytte til en plade (på HMV?) sammen med hunden, så til konens "Why do you refuse to talk? SPEAK TO ME. I am unhappy" replicerer han med et "So are millions of us". Humøret bliver ikke bedre, da Peppy Miller uafvidende ved nabobordet i restauranten lader sig interviewe til *talemediet* par excellence, radioen, og meddeler: "The audience can hear me. They are tired of the actor mugging at the camera to be understood." Det er et opgør på lyd, men det er også et opgør på alder og køn. Gamle mandlige stjerner som Valentin må vige pladsen for unge kvinder. "Out with the old, in with the new, make way for the young," udtaler Peppy frejdigt.

Box office er et økonomisk begreb i filmverdenen, men helt konkret refererer det til det lille glasbur uden for biografen, hvor publikum køber deres billet. Køen til *Tears of Love* er kort, og ingen ud over Peppy, der fra biografens mørke ser Valentins svanesang, fælder en tåre over, at eventyrfilm med vilde negre og en helt med tropehjem i et studie forsvinder. Foran na-

bobiografen er køen nærmest endeløs, og det til lejligheden passende hollywoodske regnvejr, der vasker plakaten for *Tears of Love* til smuds under travle fødder, bliver i Peppys tonefilm til sangen *Pennies from Heaven*, sunget med umiskendelig, bliktynd Billie Holliday-jazzlyd. Et forsonende besøg af Peppy ("I wanted to talk to you") skydes ned af hendes unge kærestes bemærkning om, at hans *far* var en stor beundrer af Valentin.

Fornedrelsen vil ingen ende tage: Konen rejser, Wall Street-krakket blander ham af, skyggerne indfinder sig som et væsentligt, men på ingen måde ekspressionistisk dystert filmisk element, og malstrømmen trækker Valentin ned i en *Vertigo*-spiral af druk og opgivenhed, til alt er pantsat eller solgt på auktion. Valentins personlighedstræk: kjole og hvidt, tre aber, der ikke vil høre, se eller tale, et selvidoliserende maleri af ham og hunden osv. bliver købt op, så auktionarius kan meddele ham: "It's all sold and you've got nothing left."

Nede på gaden er *down and out*-stumfilmstjernen ved at blive kørt over uden for en biograf, der viser filmen *Lonely Star*. Selv ikke Valentins overjæg i form af en delirium tremens-fremkaldt miniudgave af ham selv som storvildtjæger, der prøver at få ram på ham fra bardisken, kan få ham på ret køl. Katarsis kommer – billedligt talt – i form af en afbrænding af celluloidrullerne med de film, han har liggende med sig selv derhjemme. Masken falder, da han ser en film, hvor han som Zorro, omspændt af flammer, er parat til at gå til grunde. Genopstandelsen sikres dog af hunden, som er klogere end de fleste stumfilmskuespillere. I bedste Keystone Kops-stil får den alarmeret en betjent – uden at kunne tale – og Valentin reddes ud til et nyt liv. "Oh, my God, it's George Valentin," kommenterer en ung kvinde. I favnen har han en filmrulle, reddet med ud fra flammehavet.

Den svære overgang

I biografteatret Bijou spiller man *Guardian Angel* med Peppy Miller, og det viser hun sig også at være: Det er hende, der har købt alle Valentins ting, og det er hende, der henter ham fra den hvide hospitalsverden til rekonvalescens i sit hvide hjem, hvor han placeres som en konge foran solen i hovedgærdets silkebetræk. Hendes hjerte banker stadig for George Valentin, og langt inde i den reddede blikæske med celluloidstrimlen af deres

dansescene fra *A German Affair* gør hans det også for hende. Men rollerne er byttet om. Det er *hende*, der inviterer ham med i et filmprojekt. Det er *hende*, der har et vigtigt møde, hvor hun skal sælge Valentins gode, gamle producent idéen til filmen *A Sparkle of Love* med dem begge. Hun besejrer på gadedrengevis hans afvisende "He is nobody now" med et "It's him and me", en anderledes afpresning end den tilsvarende scene, hvor Valentin med hundøjne fik ham med på at lade hende komme med i *A German Affair*.

Kønsrolleskiftet er mere, end hvad en *swashbuckler* som Valentin kan tage, og selvom hans gamle chauffør har opfordret ham til at lægge Valentinollen af sig ("Beware of your pride. Miss Miller looks out for you"), er det umuligt. Han finder ud af, at Peppy er den, der har købt alle hans effekter, som er opmagasineret i hendes palæ, og da han genser de tre aber, der hverken vil se, høre eller tale, nægter han fortsat at FØLE og løber sin vej. Uden for en herretøjsbutik med skiltet "Men's Furnishing/Formal Wear" spejler han sig til musikken fra Hitchcocks *Vertigo* ind i sin gamle rolle som kvindebedårer ved at lade sit ansigt finde plads over det udstillede kjolesæt. En betjent taler stumt til ham, hans mund trænger sig uden forklarende replikskilte på, ryger i closeup, og Valentin flygter hjem til den udbrændte ruin af sit tidligere liv for at skyde sig en kugle for ... MUNDEN.

Til alt held bliver Valentin reddet af den kvindelige intuition og nyvundne handlekraft, da Peppy selv i bedste, slingrende stumfilmstil tager styringen af sin egen limousine, får folk til at køre i grøften og forårsager det krydsklip, hvor pistolens "BANG" i stedet bliver til hendes kollision med et vejtræ uden for huset. Vi er tilbage: Hunden leger "død", Valentin smiler, og Peppy kan sige: "If only you would let me help you." Men han er færdig: "I am washed up. Nobody wants to see me speak."

Det er ikke første gang, Hollywood har dyrket sin egen evne til at overleve paradigmatisk skift i forretningsmiljøet. Allerede Gene Kelly-filmen *Singin' in the Rain* (1952), som i 1953 var nomineret til to Oscars, tog denne historie op og fandt overgangsgådens løsning i dansefilmen. Selve sangen blev oprindeligt fremført i 1929 af netop en *crossover*, danser og stumfilmstjerne Doris Eaton Travis, men bliver central i Kellys og Stanley Donens film, der på besværgende vis er lavet præcis på det tidspunkt, hvor biograffilmen

fra Hollywood var allermest truet af det nye tv-medie.³

Da der blændes op for Peppys løsning ("There's one thing we could try. Trust me."), er der pludselig lyd på. Det er ikke Peppy, der synger eller siger noget kvikt. Det er fodsålerne, der taler. Som i virkelighedens verden bliver stepdanceskoenes klikken til et ikke-mundtligt sprog, en slags kropssprog *med* lyd, da Peppy og George Valentin danser *side by side*. Vi er tilbage i dansescenen fra *A German Affair*, men nu er de ligeværdige partnere. Vi er ikke tilbage i stumfilmen, men der er heller ingen, der taler. Det er moderne jazz, som *Pennies from Heaven*, men det er også en vals som i deres gamle film. Voila. Udmattet sukker og stønner de realistisk, da producenten siger: "CUT." Spændingen udløses, da han fortsætter: "Just one more time," og hele teknokratstaben klapper. Og for første og eneste gang hører vi George sige noget: "Wit plesure," med fransk accent.

På den måde bliver slutningen dels en slutning på afpansringen af George Valentins manderolle, dels en medierende historiefortælling om filmens udvikling – regn og sang – og en biedermeiersk hyldest til indoptagelsen af stumfilmelementerne i den moderne film. Med et fransk glimt i øjet (jf. fig. 6).



Fig. 6: Så er der hul gennem lydmuren: George og Peppy har ladet fødderne tale og foregriber Fred Astaire og Ginger Rogers. © Entertainment in Video.

Og så var der musikken

Kim Novak spillede med i Hitchcocks *Vertigo*, og hun følte sig stødt på manchetterne, i hvert fald på vegne af Hitchcocks huskomponist Bernard Hermann, fordi Hazanavicius i *The Artist* "voldtager" Hermanns musik fra *Vertigo*, som han uden videre omskrivning bruger i scenen, hvor den slagne stumfilmhelt reflekterer over sit liv og sin fremtid i herretøjsbutikkens vindue. "I FEEL MY BODY – OR, AT LEAST MY BODY OF WORK – HAS BEEN VIOLATED BY THE MOVIE, '**THE ARTIST**'," uddybede den da 87-årige diva med store bogstaver sin overskrift i en annonce i branchebladet *Variete*: "I WANT TO REPORT A RAPE". Instruktøren forsvarede sig med, at han blot brugte musikken pga. "beundring og respekt for de store filmhistoriske værker." I konfrontationen med Hitchcocks kustode smed instruktøren kortene på bordet og fortsatte:

The Artist was made as a love letter to cinema, and grew out of my (and all of my cast and crew's) admiration for movies throughout history. It was inspired by the work of Hitchcock, Lang, Ford, Lubitsch, Murnau and Wilder. I love Bernard Herrmann and his music and I'm very pleased to have it in mine (pressemeldelse fra Hazanavicius, 2012).

Når Novak afslutter sin svada med en afklapsning til alle de, der "use and abuse famous pieces of work to gain attention and applause for other than what they were intended," så rammer det ned i *The Artists* forhold til citater i det hele taget. Hazanavicius er fransk og står i den forstand på skuldrene af de tunge drenge i den franske *nouvelle vague*, der netop var med til at gøre filminstruktører som Hitchcock til auteurs, som de åbent beundrede og brugte i utallige citater. Intertekstualitet er ikke noget fyord i moderne film. Godard, Truffaut, Scorsese, Tarantino og brødrene Coen er klar med en ekstra gevinst til det publikum, der er i stand til at nikke genkendende til citatet og kan nyde den drejning, det har fået i den nye sammenhæng. Filmhistorikeren Richard Brody mener: "whether it is called a quotation, appropriation, or some more invidious term, it's at least as important in the world of art overall, and may be a defining trait of the 'post-modern'" (Brody 2012).

Problemet for såvel Novak som Brody – og for filmen – er, at Hazanavicius ikke forholder sig til musikcitatet. Han låner det bare, uden at analysere det

eller udfordre det, låner dets følelsesskabende storhed.

Her er vi ved sagens kerne: Hvad vil Hazanavicius egentlig med sin film? Vil han hylde stumfilmen som genre og genoplive de styrker, den mistede, da Vitaphone og Warner Bros. på konkurrencekapitalismens vilkår tvang en hel branche til at skrotte et bagkatalog af eksportklare film – tekstskiltene var lette at skifte ud til et andet sprog – og foretage kæmpeinvesteringer i såvel studier som biografteatre? (Cook 1990: 257ff). Eller vil han bare på spiritistisk vis mediere et psykoplastisk genfærd fra den anden side af lyd-muren?

Stumfilmens egentlige styrke

Den ungarske filmteoretiker Béla Balázs så i stumfilmen menneskets genfødsel i kunsten. Hvor mennesket i litteraturen kun fremstod som bogstaver på en bogside, blev det i stumfilmen til kød og blod. Han priste stumheden som nødvendig: "The gestures of visual man [dvs. the film actor] are not intended to convey concepts which can be expressed in words, but such inner experiences, such non-rational emotions which would still remain unexpressed when everything that can be told has been told" (citeret i Denby 2012). Filmens særlige redigerings teknikker tillod med dens klip mellem to ansigter i nærbillede at trække klimaksøjeblikke ud, så skuespilleren havde tid til at ud-pensle det indre stormvejr, der ikke kan sættes ord på. Stumfilmen kunne med andre ord indføre det uudsigelige i kunsten, som musikken også kan det. Samtidig var skuespillerne også nødt til at *gøre* noget. De kunne ikke bare *være*. Derfor trak de også på det melodramatiske teaterstykke, på mimekunsten, trylleshows og vaudevillen, og de mindre gode overgjorde fagter, rullede med øjnene og rystede som espeløv for at vise, hvad der rørte sig under overfladen. De bedste var i stand til kontrolleret at nå helt ud i hjørnerne af menneskelig desperation eller erotisk besættelse. Også actionhelte, som den Valentin spiller i flere af filmene, kunne agere helt ud til kanten, uden at nogen stillede spørgsmålstejn ved det. Rudolph Valentino kunne give den som halvnøgen sheik, uden at nogen spurgte, hvor han befandt sig, og man kunne jage løver på en ø i Roskilde Fjord, uden at lærkens trille afslørede afstanden til Afrika. Stumfilmen har på den ene side nogle begrænsninger, som den er nødt til at overkomme ved f.eks. at

arbejde med lys og skygge, på den anden side en grænseløshed, der grunder sig på fraværet af lyd.

The Artist går ikke til ekstremer, hverken hvad begrænsninger eller grænseløshed angår. Den holder sig på overfladen og *lader, som om* den har en stumfilms begrænsninger. Den vil hylde stumfilmen, men vil ikke være den. Vi ser med andre ord stumfilmen på museum, i et vidende tilbageblik, og på samme måde, som vi går på museum for at få kastet lys over, hvordan vi er kommet dertil, hvor vi er i dag, bliver biografbesøget i stumfilm-land et korrektiv til det kompas, vi bruger til at orientere os med i den moderne film-verden.

At stumfilmen kom først og blev filmkunstens gennembrud, er ikke ensbetydende med, at det er "stum", vi falder for, og ikke "filmen". Richard Brody citerer på sin filmblog i *The New Yorker* (Brody 2011) Herbert G. Weinberg, der i sin bog *The Lubitsch Touch* skriver:

Long before sound, Stroheim had lamented its absence and, when it came, prepared a dialogue version of his 'Blind Husbands,' which remained an unrealized project. Carl Dreyer, whose 'The Passion of Joan of Arc' had stunned everyone [...] said that if he had been able to use sound when he started, he would have preferred to record the voices of Joan and her inquisitors.

På sin blog fremhæver Brody netop, at tonefilmen ikke betød en indsnævring af filmmediet eller -sproget. Rent faktisk kunne både Charlie Chaplin og Harry Langdon tale, og Marx Brothers var et godt bevis på, at talen ikke stod i vejen for gode gammeldags falde på halen-numre fra stumfilmens guldalder. Tværtimod betyder mikrofonens indtog i filmen en neutralisering af det opstyltede og forcerede sprog, som er teatrets, så det med den bliver muligt at lade personerne tale normalt og afdæmpet og at afdramatisere billedet, så man som hos Hitchcock kan frigøre kameraet til at vise parallelle spidsfindigheder og sigende detaljer. Modernismen i filmen er bundet til tonefilmen, og på den måde skal *The Artist* måske forstås som et netop biedermeiersk greb tilbage til en helstøbt, ikke-fragmenteret verden. En verden med formelle regler, med tydelige, kontrollerede ansigtsudtryk og destilleret koncentration om kunstnerens forstørrede nærvær på billedet. Ingen moderne heltinde ville få lov i den grad at udstråle entusiasme og endimensionelt nærvær, som Peppy gør det i *The Artist*.

Crossroads: I am not a puppet. I'm an artist

Siden Pixar og John Lasseter i 1995 lavede *Toy Story*, har digital animation nærmest erstattet den "gamle" tegnefilm, som vi kendte den, og med James Camerons *Avatar* (2009) gik Hollywood og biografteatrene nok en gang ind i en ny æra. Filmen benyttede de sidste nye teknologiske landvindinger inden for *motion capture*-optageteknik og kunne både ses som en traditionel todimensional film og som tredimensional, 3D (de tekniske formater var RealD 3D, Dolby 3D, XpanD 3D og IMAX 3D), ja på et udvalgt teknologisk marked som det sydkoreanske endda som 4D. Morsomt nok var det den samme stereoskopiske form for film, der her blev hyldet som et genembrud inden for filmteknologi, som Lubitsch i sin tid egentlig var mere optaget af end tonefilmen.

I begge tilfælde er der tale om næsten paradigmatisk ændringer ift. den traditionelle tegne- og spillefilm, fordi det har implikationer for hele økonomien i især Hollywoodmodellen, når film som disse scorer såvel Oscars som ved billetlugen. Hvad den animerede tegnefilm angår, så ligger der en trussel i billiggørelsen af og den lette adgang til den computerteknologi, som skal til for at lave en animeret film. Computer-Generated Imagery eller CGI spiller en større og større rolle i såvel animerede film som i spillefilm (live-action-film). Fra *Jurassic Park* (1993) og frem har publikum ikke villet nøjes med en udstoppet øgle, og hvad fremtiden vil bringe af samspil mellem CGI og "rigtige mennesker", er ikke let at vide. Man ved blot, at afgørende ændringer står parat i kulissen. I en undersøgelse af fænomenet (Mitchell 2002) forudsiger en af pionererne på området:

The barrier to entry has gotten so low that it is feasible to create a studio that is under the radar of traditional Hollywood - and therein lies one of the secrets to their success - low overhead, reasonably paid animators, and a passion to deliver high-end product, for low end prices. As more companies begin to specialise, it is not out of the realm of reason to see shops offering Cloth, Hair and Dynamics effects that cannot be completed anywhere else. (Citeret i Mitchell 2002)

Det åbner svimlende produktionsdybder for traditionelle producenter, men også rent tematisk kan film som *Avatar* på realistisk og troværdig vis billedmanipulere sig til ekstraterresterielle verdener, som dem, Méliès var nødt til at lave grin med i en af de første narrative stumfilm, *Voyage dans la lune*

(1902, *Rejsen til Månen*). Og hvem eller hvad er en skuespiller? En billed-manipuleret dukke eller en kunstner: "I'm not a puppet. I'm an artist," siger Valentin i den replik, der giver filmen dens titel.

Behovet for refleksion i den situation er den samme, som den Valentin står i ved herreekviperingsvinduet, hvor det kan forekomme fortvivlende svært at få hovedet til at passe til jaketten. Han – og Hollywood – er nødt til at finde en vej frem, der indoptager det bedste af det, vi kender, i det nye. Hvordan skal fremtidens (menneske)film se ud? Bliver der i overført betydning plads til charmerende, men flade skvadronører som Valentin? Hvad vil publikum have og kræve? Mens vi venter på at finde ud af det, så er *The Artist* et tiltrængt pusterum og en forskudt eftertanke, som nok fortjente en Oscar. *Make way for the old!*

Litteratur

- Brody, Richard (2011): "The Art of 'The Artist'", *The New Yorker*, 18. november.
Cook, David A. (1990): *A History of Narrative Film*. New York.
Denby, David (2012): "The Artists, Notes on a lost style of acting", *The New Yorker*, 27. februar.
Halskov, Andreas (2008): "You ain't heard nothin' yet!", *16:9*, nr. 28, september. 16-9.dk/2008-09/side05_feature2.htm
Hazanavicius, Michel (2012): "Press release", *The Hollywood Reporter*, 1. september.
Højer, Henrik (2012): "Leder: Et strejf af magi – fra Marker til *The Artist*", *16:9*, nr. 45, april. 16-9.dk/2012-04/side03_leder.htm
Mitchell, David (2002): *The Future of the Cartoon Feature Film. Research Report*. London: Birkbeck College, University of London.
Nielsen, Jakob Isak (2011): "En scenes anatomi: Sunnyside Up", *16:9*, nr. 43, september. 16-9.dk/2011-09/side07_anatomi.htm
Thaisen, Ole (2013): "Den tavse mand og hans hundekunster", *16:9*, nr. 50, april. 16-9.dk/2013-04/side06_feature3.htm

Noter

1. For nogle alternative læsninger af *The Artist* se Højer 2012 og Thaisen 2013.
2. Overgangen fra stum- til tonefilm og dennes betydning for hhv. skuespillere og filmsproget (ikke mindst kamerabevægelserne) behandles og diskuteres i hhv. Halskov 2008 og Nielsen 2011.
3. For mere om *Singin' in the Rain* ift. musicalgenren og Oscaruddelingen se Søren Lange-lunds kapitel andetsteds i denne bog.