

## *Afterlife* og *Lost highway*

"Silent is the Roaring Sound, Formless is the Image Grand"  
(Yau 1992:65,77)

Denne besvarelsen vil dobbelteksponere den filmiske stilen i japanske Hirokazu Kore-edas *Afterlife* (1998) og amerikanske David Lynchs *Lost highway* (1997). Oppgavelyden trenger presisering av sine nøkkelformuleringer "sammenliknende analyse" og "stil".

Innledningen vil avklare min benyttelse av stilbegrepet, etterfulgt av en redegjøring for og drøfting av stilbruken kontrastert mellom de to filmene. Relevant forskning vil eksemplifisere og diskutere stilen. I en sammenlignende analyse er det etter min mening nødvendig med detaljundersøkelser av filmene, og jeg vil se etter detaljer, men også stilvalg på mer overordnet, samtidig og historisk, nivå. Jeg vil forsøke å systematisere stillikheter og stilforskjeller i en fungerende helhet. Min problemformulering er: "Hvordan fremkommer filmstilen i *Afterlife* og *Lost highway*, og hva avføder formidlingen?"

Jeg har valgt å sammenlikne *Afterlife* med *Lost highway* fordi filmene bryter med flere klassiske normer og benytter andre estetiske referanser enn den klassiske filmen. Jeg ser filmene som eksponenter for hver sin ytterkant av den post-klassiske filmen, og de inviterer dermed til stildrøfting på tvers av landegrenser og tid. Begge filmene kan plasseres historisk i sitt eget lands, USAs og Japans, filmhistorie, men kan også ses som eksponenter for en *transformasjon* av den dominerende klassiske filmen, som etterstreber en innholdsmessig og uttrykksmessig kontinuitet. I en sammenlignende stilanalyse vil det uttrykksmessige stå i dypest fokus. Jeg vil vise at *Lost highway* og *Afterlife* begge viser en (innholdsmessig og) uttrykksmessig kompleksitet, med bruk av alternative stilvirkemidler, begge som versjoner av den såkalte post-klassiske filmen (Bordwell et al. 1985, Bordwell 1997). *Afterlife* og *Lost highways* alternative stil vil med klassisk amerikanske øyne kunne kalles *uttrykksmessy*.

### **Uttrykksmessy**

Filmviteren Eivind Røssaak lister tre stilbegreper: stil som *formspråk*, *avvik* eller *transformasjoner* (grovt sett stilbegrepene til David Bordwell, Peter Wollen og Gilles Deleuze-inspirerte Røssaak). Disse vil jeg kort gjøre rede for (Røssaak 2004). En fullstendig redegjørelse for den klassiske stilens strømlinjeformspråk vil ta for stor plass i denne besvarelsen, og jeg velger å karakterisere den i noe generelle trekk. Robert Stam kaller filmstil orkestreringen av uendelige valgmuligheter, som involverer "camera movement (...) laboratory effects (...) decor (...) characteristic editing practises (...) use of sound". Han mener kontinuiteten er den dominerende estetikken (Stam 2000:258-259). David Bordwell sier stil er en systematisk og signifikant bruk av mediets teknikker. Kristin Thompson mener stilens mest fundamentale funksjon er å fremheve narrativ klarhet, og hun diagnostiserer den klassiske filmen "alive and well". Slik jeg benytter begrepet i denne besvarelsen fremmer den klassisk fortellende Hollywood-filmen sømløs innholdsmessig og uttrykksmessig, temporær og romlig, *koherens*, *konsekvens*, *klarhet*, *kausaltitet* og *kontinuitet* (Basert på Bordwell et al. 1985, Thompson 1999:9,145 og Stam 2000:259). Denne stilen har tilhørende formidlerfunksjoner. Bordwell deler inn i fire stilistiske funksjoner (fra hans kommende bok *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (2005)):

*denotasjon* (gjøre sentral fortellingsinformasjon tilgjengelig for publikum), *expression* (formidle følelsesmessige kvaliteter ved historien, eller forsøke å vekke emosjoner i publikum), *dekorasjon* (skape formelle eller tekniske mønstre som er tiltrekkende i seg selv, uavhengig av denotasjon eller expression) og *symbolisme* (bruke stil til å formidle abstrakte konseptuelle poenger, for eksempel posere som Jesus på korset).

Enhver stilbruk kan kombinere disse kvalitetene, for eksempel å gjøre informasjon tilgjengelig og gi den sterk følelsesmessig kvalitet (Bordwell 2004, *mine oversettelser*. Jeg har latt "expression" stå, siden jeg ikke kan finne et like presist norsk ord). Peter Wollen, inspirert av Bertholt Brecht, omtaler sju bipolære dødssynder og kardinaldyder i den kanskje mest eksplisitte alternative filmretningen, den modernistiske mot-filmen, der Jean-Luc Godard gjerne omtales som den fremste eksponenten. Der står

*fortellingstransivitet mot fortellingsintransivitet, identifikasjon mot fremmedgjøring, usynlighet mot fremheving, enkel beretning mot mangfoldig beretning, lukning mot åpning, behag mot ubehag og fiksjon mot virkelighet.*

Men motfilmen kan bare eksistere i relasjon til noe annet. Stam mener problemet blir at en slik negasjonsmodell bare bytter om pluss og minuspol og blir en blindgate. Godard har selv innsett at den ble "trapped within the fortress". Jeg vil hevde at Dogme 95-kyskhetsløftet er en postmoderne åndsfrende til motfilmen (Fowler 2002:74-83, Stam 2000:261,266). Eivind Røssaaks *transformasjoner* er et postmoderne begrep (inspirert av Deleuze, Michel Foucault og Roland Barthes). Begrepet erstatter *formspråk*-dikotomien form/innhold med diskursformer/formasjoner, og filmen blir en møteplass for disse. En ekstern transformasjon deterritorialiserer audiovisuelle diskurser, mens en intern transformasjon rekontekstualiserer gjennom selvparodi eller -pastisj. Røssaak mener begrepet er velegnet på post-klassisk film, der formidlingen vektlegges ved å blande sjangrer, benytte eksess eller selvrefleksivitet (Røssaak 2004). Røssaak mener, inspirert av Deleuzes tanke om film som "tenkning i bilder", at den post-klassiske filmen går fra representasjon til emosjon. Den postklassiske filmen kan være intertekstuell, ironisk, flyktig eller fragmentert (Refsum og Røssaak 2004:149,168,177).

### **Døden er et kjærtegn**

*Afterlife* (også oversatt som *Wonderful life*) åpner med at to ansatte følges av et håndholdt kamera opp trappen (i det som ligner en forlatt skole) og inn til sjefen for utvelgelsen av de dødes minner. 22 mennesker skal i løpet av tre dager velge et minne som skal filmes, og etter visning sende eieren til himmelen. Den bevegelige sekvensen etterfølges av et statisk (innstillingen holdes i 45 sekunder), symmetrisk bilde av tomhet og et skarpt hvitt lys imot (noe Kore-eda også bruker i spillefilmdebuten *Maborosi* (1995)), der mennesker etter hvert kommer inn gjennom døren. Kirkeklokker er den eneste lyden. Vi følger to av de ansatte, 22 år gamle Mochizuki (spilt av Arata) og 18 år gamle Shiori (spilt av Erika Oda), som intervjuer 78 år gamle Tatara Kimiko, og informerer om at hun døde dagen før. Her etableres fortellingens handlingsrom, i et sted mellom livet og himmelen, der alle involverte er døde. Mens konseptet forklares, klippes det røft mellom forskjellige mennesker, alle

filmet symmetrisk forfra, med minimal dybde i bildet. Også mens de forteller om sine minner, veksles det stadig mellom dem. Dagene introduseres gjennom en tekstplakat på skjermen, en høyttalerstemme som forklarer dagens gjøremål, mens etableringsbilder viser bygningens og hagens tomme eksteriør. 70 år gamle Mr. Watanabe (spilt av Taketoshi Naito) har vansker med å plukke ut et minne, og får utdelt 70 referanse-videokassetter å se igjennom, en for hvert år. Det viser seg at han og Mochizuki beilet samme kvinne i fortiden (Kyoko), og Mochizuki bestemmer seg for selv å velge minne, til tross for det nære båndet til Shiori, som har jobbet der i et år. 21 år gamle Iseya klarer, som Mochizuki 53 år tidligere, ikke å velge minne, og blir igjen i Limbo.

### **Den som ikke er forvirret, har misforstått**

En bil raser nedover *Lost highway*, og den gule veimalingen smeltes sammen i bildet (som i *Straight story*, *Wild at heart* og *Blue velvet*). David Bowie synger "Funny how secrets travel". Det ulidenskapelige ekteparet Fred (Bill Pullman) og Renee Madison (Patricia Arquette) mottar flere umerkede videokassetter på trammen i sitt stiliserte hjem, med dype, mørke ganger. På en fest hos Andy møter Fred Mystery Man (Robert Blake), som ringer seg selv hjemme hos ham. Da Fred til sin forbauselse ser på den tredje videoen at han drept sin kone, dømmes han til døden. På cella transformeres Fred til den unge og virile bilmekanikeren Pete (Balthazar Getty) (og motsatt), som via bekjentskapet Mr. Eddy møter Alice Wakefield (også spilt av Arquette). De innleder et heftig men farlig forhold. Pete dreper Andy for penger, og Alice tar med han til en hytte i ørkenen for å møte Mystery Man. Pete blir etter sex med sirenen Alice (musikken er This Mortal Coils versjon av Tim Buckley's "Song to the siren", som brukes tre ganger i filmen: under den avbrutte sexen mellom Fred og Renee, i cella under transformasjonen, og igjen i den lidenskapelige sexen mellom Pete og Alice, rett før han transformeres igjen) transformert til Fred igjen, og han dreper Mr. Eddy. Filmen avslutter med at Fred flykter fra politiet nedover åpningsscenens *Lost highway* i et crescendo av lyd og montasje-jumpcuts i en tilsynelatende ny metamorfose.

### **Surrealist og glad realist**

Mysteriet er viktig for Lynch, som bevisst ønsker å lage vage og tvetydige filmer ved å holde informasjon tilbake. Han kan ses som en etterfølger av surrealistenes rom-tid dislokasjoner. (Stam 2000:260) Luis Buñuel skrev i 1953 om mulighetene for poesi og kunstnerisk "expression" av underbevisstheten. Han mente mysteriet, med sine drømmer, følelser og instinkter, mangler generelt i film (Fowler 2002:45-47). *Lost highway* må sies å besvare Buñuels ønske. Lynch er uttalt inspirert av surrealistene og dadaistene fra 1920-tallet, blant annet av Rene Clairs *Entr'acte* (1924) og Salvador Dali og Buñuels *Un chien andalou* (1929), der det man gjerne kaller tidenes første sjokkeffekt, ved at en kvinnes øye blir skåret opp av en kniv, benyttes. Slike attraksjonselementer, som sex (pornografi, Fred/Pete med Renee/Alice), vold (Mr. Eddys oppførsel, drapet på Renee og Andy) og ild (hytta) brukes i *Lost highway*. Kore-eda bruker humor i *Afterlife*, der ingen av de døde synes å preges av noen sorg over å være død. De oppfører seg høyst levende. Og historiene de forteller, er realistiske skildringer av et hverdagsmenneskes minner.

### **Den andres film**

Thomas Rimer mener at det narrative ikke spiller noen sentral rolle i japansk filmen. Videre mener han den har et eget visuelt vokabular, som inspirert av No-teatret fremmer det suggestive over det uttalte, der en tings indre essens søkes fremfor å portrettere dens ytre (Ehrlich og Desser (Red.) ([1994] 1999:150). Linda Ehrlich og David Desser mener japansk film har en unik stil, med en egen visuell grammatikk, forskjellig fra Hollywood-stilen (Ehrlich og Desser (Red.) [1994] 1999:6,8). Stam mener Japans mindre fokus på det narrative er et tegn på at den er en alternativ representasjonsform (Stam 2000:262). Ann Kaplan og Esther Yau problematiserer lesningen av andre kulturers filmer. De mener krysskulturell analyse er vanskelig, og at den kan være en ny form for kulturell imperialisme. Men å se Den andre gjennom vårt egne rammeverk kan være opplysende, mener Kaplan (Kaplan 1992:142, Yau 1992). Teshome H. Gabriel lister en rekke ikke-vestlige stilistiske karaktertrekk som korresponderer godt med estetikken i *Afterlife*: Lysbruken er minimal, man er lite opptatt av nærbilder som uttrykk for psykologisk realisme, kamera er håndholdt, filmen er skutt på location, det fins flest amatørskuespillere, og de ser gjerne mot kamera, og dermed, mot tilskueren. Han mener videre at ikke-vestlige filmer har en

romlig framfor temporær representasjon, er opptatt av stillhet, med lange tagninger der panoreringer erstatter klipp. Nærbilde er mindre brukt, og filmen leses fra høyre mot venstre, lik skriften (Gabriel 2000:310-313).

### **Dybde vs. flatthet**

Thomas Rimer mener den japanske filmen er to-dimensjonal, som et ikonisk treblokktrykk, *ukiyo-e*, med dialog. Donald Richie mener det brukes lite dybde i japansk film, og at to-dimensjonaliteten er inspirert av håndruller, treblokker og *byobu*-skjermene. Kathe Geist undrer om man skal lese todimensjonaliteten som uttrykk for flatthet eller dybde (Ehrlich og Desser (red.) [1994] 1999: 151,158,178,291). Intervjusekvensene i *Afterlife* er filmet på en måte nær det Bordwell kaller *mug-shots* (etter de flate skurkebildene politiet tar). Slike bilder, det vil si symmetriske frontalbilder med kamera i ro nitti grader på bakgrunnen, er vanlige i nyere ikke-mainstream-filmer, mener han. Slike scener kan formidle stillhet og stasis, men også "serenity", mener Bordwell. Problemet kan være å holde interessen (Bordwell 1997:261-263,267). Jeg mener Kore-eda løser denne omvendte journalistiske devisen – *tell, don't show* – ved at de utvalgte fortellingene både er fascinerende og formidles engasjert, gjennom en ekthet hos "skuespillerne". En klassisk film ville nok utvilsomt brukt flashbacks for å formidle fortellingene. Portrettet anses viktigere i japansk enn kinesisk film. Man legger vekt på rynker, kjeven, øret, øynenes senking. Og portrettet skapes forfra (Ehrlich og Desser (red.) [1994] 1999:24,175). Intervjuene i *Afterlife* kan ses som slike portretter, om ikke helt nære, som viser levde liv i furer og øyne. *Lost highway* bruker ultranærbilder av sigaretter, snakkende lepper og porefull hud. Lynch isolerer teksturen framfor karakteren, og en kan se disse overflatene som refleksiver for lys i ellers mørke bilder (Hainge 2004:145-146, Refsum og Røssaak 2004:42, LeBlanc [2000] 2003:12-13). Anne Jerslev mener disse materielle nærbildene skaper en perseptuell desorientering, romlige umuligheter, med taktil tekstur i det Michael Chion kaller "micro-reliefs", og et intimt nærvær, der karakterenes steder ikke defineres klart (Jerslev 2004:151-152).

### **Froskeperspektiv og jump-cuts**

I *Lost highway* veksles det – i de to husene til Fred/Pete – mellom lavt og høyt kamera, gjerne innenfor samme scene. Froskeperspektivet minner om Yasujiro Ozus

kameraplassering. Det benyttes ett helikopterbilde av bilturen med Mr. Eddy. Det brukes flere manipuleringssteknikker: bildet er ute av fokus, slow motion, fast motion, filmen kjørt baklengs og vridde bilder. Filmen bruker etableringsbilder, på Petes hus, bilverkstedet og Andys hus. *Afterlife* benytter hver dag etableringssekvenser utenfra, fra totalbilder, til nærmere bilder av huset, til innsidens hendelser. Under en korpsøving på trappa vingler kameraet og benytter umotiverte små rykkete zoom-effekter, som underbygger dokumentarstilens impulsivitet. *Afterlife* benytter håndholdt kamera, uvanlig i den japanske filmtradisjonen, som heller er kjent for statiske kameraer eller lange dollykjøringer. Særlig i "bakomfilmen" under produksjonen av minnefilmene, henger kameraet seg på handlingen, som i en dokumentar. Denne metafilmiske effekten bidrar, slik jeg ser det, til å gjøre *Afterlives* i utgangspunktet usannsynlige handling troverdig.

Blant *Afterlives* ekstramateriale (kun på den japanske dvd-en) fins et etableringsbilde av porten som åpnes. Stillbilder, med intervjuobjektens navn, er også klippet ut av filmen, og kunne hvis inkludert bidratt til å gjøre det enklere å forstå hvem alle menneskene er, det vil si fungert som denotasjon. En svært undervinklet kortspillesekvens à la Ozu er også tatt ut. For *Lost highway* er ingen slettede scener tilgjengelig.

*Lost highway* bruker dissolves (to bilder overlapper hverandre) eller fades (bildet forsvinner i svart eller hvitt) mellom klippene. Dette skaper rolige, men synlige overganger. Thompson skriver at dissolves og fades nesten er borte i den klassiske filmen, men i *Lost Highway* er dette med på i enkelte deler å trekke tempoet ned (Thompson 1999:19). Jump-cuts, det vil si klipp mellom samme innstilling, men forandret mise-en-scène, brukes flere ganger under intervjuene i *Afterlife*. Men dette vil jeg hevde benyttes for å skape sammenheng i den fortalte historien, ikke som noen godarsk-brechtisk fremmedgjørings-effekt, der tilskueren skal minnes om at hun ser en film. I *Lost highway* brukes jump-cuts kun i sluttscenens frenetiske montasje. Her benyttes ekstremt korte klipp, nær Abel Gances "en bilderamme"-klipp-innovasjon i *La roue* (1923). Her vil jeg hevde jump-cuts benyttes for å fremheve den spaltede, fragmenterte tilstanden Fred er i (Smith 2003:156). *Lost highway* inneholder tradisjonell skudd/motskudd, med eyeline-match, i redigeringen av samtaler. Her samsvarer stilen med den klassiske (LeBlanc [2000] 2003:13). Lynch veksler mellom

sekvenser med stillhet, minimal dialog og dvelende kamerabruk, til frenetiske klippete, lydfulle støysekvenser, der tilskueren bombarderes med inntrykk. Lynchs stil er kalt "the anathema", bannlysningen, "of the Hollywood system" (Leblanc 2000:7).

### **Male med lys og skygger**

*Lost highway* bruker lys og skygger mer bevisst enn *Afterlife*. *Lost highway* har en stilisert mise-en-scene, som isolerer viktige diegetiske elementer, som sofaen og videospilleren (Hainge 2004:146). Thompson mener filmen viser et "anxious, dread-filled landscape" (Thompson og Bordwell [1994] 2003:697). I *Lost highway* bruker Lynch innimellom svære skygger på veggene, som i ekspresjonismen. Den kvelden mordet i Madison-huset skjer, ser vi to skygger bevege seg over veggen der sannsynligvis Fred befinner seg. Renee er et annet sted. Dette er en klar doblingssymbolikk. Hainge sammenligner Lynchs lysbruk med maleren Francis Bacons (Hainge 2004:139). Madison-huset, der Lynch selv har skapt dekoren, skildres i dype, mettede farger og et intenst mørke. Lynch bruker også overeksponerte bilder, som i elskovsscenen mellom Pete og Alice i billyktenens skinn i ørkenen. I saksofonscenen og avslutningsscenen brukes et ubehagelig frenetisk strobelys (LeBlanc [2000] 2003:65). Donald Richie skriver at lys ikke har noen tradisjonell estetisk betydning i Japan, og at en gjerne benytter fullt, flatt lys som i *kabuki*-teatret (Ehrlich og Desser (red.) [1994] 1999:156). Man benytter flatt lys framfor chiaroscuro, store kontraster (Ehrlich og Desser (red.) [1994] 1999:8). I *Afterlife* benyttes reallys under intervjuene, mens den "fiktive" handlingens rom gjerne er opplyst av synlige lamper i bildet, som gir et gulaktig skjær.

### **Silent is the Roaring Sound**

Lydbruken i *Lost highway* og *Afterlife* kunne knapt vært mer forskjellig; ansattkorpsets spill i *Afterlife* er for eksempel svært annerledes enn Freds saksofonspill i *Lost Highway*. Lynch utnytter lydighetene til fulle. Det skapes det Michael Chion kaller en resiprositet mellom lyd og bilde: Den ene påvirker vår



oppfattelse av den andre. Visuelle kontraster kombinerer med lyden (Smith 2003:153-154,157,168, LeBlanc [2000] 2003:65). Særlig scenen mellom Fred og Mystery Man på festen hos Andy er interessant. Et *tracking shot* følger Fred gjennom festdeltakerne før Mystery Man dukker opp. Lyden subjektiveres ved at musikken og støyen fra festen forsvinner mens Mystery Man og Fred snakker. Lynch fokuserer etter min mening slik tilskuerens oppmerksomhet mot samtalen mellom de to, ved å signalisere stillhet omkring den. "We've met before, haven't we", sier Mystery Man (dette gjentar han senere over telefon til Pete). Han ringer seg selv hjemme (og skratter i kor med seg selv) hos Fred, noe som igjen viser doblingstematikken i filmen. Det brukes nærbilder og skudd/motskudd under samtalen. Lynch er opptatt av lyddesign, og samler selv på lyder. Lynch får ofte Angelo Badalamenti til å lage musikken før filmen. Lynch sier at han hører på musikken under tagninger: "It's a great tool. It's like a compass helping you find the right direction" (Bordwell og Thompson [1979] 2004:355). Murray Smith har skrevet om lydbruken i *Lost highway*. Lynch bruker ifølge ham musikk mer eklektisk enn noen andre regissører. Han benytter samtidig rockemusikk for å artikulere sin visjon av psykotisk fuge, mener Smith, med skifter i volum, fra ekstremt høyt til lave frekvenser. Doble gitarlyder og fioliner og parallell musikkbruk blandet med doble politisirener bidrar til filmens doblingstema, mener Smith. Kirkeklokker og fuglekvitter brukes flere ganger i *Afterlife*, og jeg vil hevde dette stammer fra diegesen, og fungerer ikke, som den massive bruken av musikk i *Lost highway*, som ikke-diegesiske lydinnklipp. *Afterlife* bruker kun reallyd, og bare i ett tilfelle, da Shiori er på location-scouting i byen, er musikk er lagt på som akkompagnement til en klokkeinstallasjon, og musikken følger hennes gang gjennom gatene. Filmene hadde nær passert som dogmebruk av lyd.

### **Stereotypen og det virkelige mennesket**

Når Mr. Eddy, med karakteristisk grov badguy-fysiognomi og stemmebruk, banker bilføreren som har ligget for nær ham, er dette både humoristisk og voldelig. Sharon Willis mener man i den post-klassiske filmens fragmenterte popkultur ofte ler der man egentlig ikke skal. Denne blandingen av "funniness and scariness", som Quentin Tarantino kaller den, fins også i *Lost highway* (Willis 2000:281).

Rollegestaltningene i *Afterlife* og *Lost highway* kunne knapt vært mer forskjellig. Mye av dialogen i *Lost highway* er svært konstruert og kryptisk, som når Fred sier til Renee etter å ha sett henne i en drøm: "It looked like you, but it wasn't you". Greg Hainge mener dialogen i er oppstyltet og irrelevant eller i beste fall tilfeldig, og bidrar til filmens kunstighet. Tilskueren går ut av realistisk modus gjennom en resiprositet mellom stilen og diegesen, mener han (Hainge 2004:147). Mystery Man har en ikke-naturalistisk spillestil, et hvitsminket ansikt (som Cesare i *Dr. Caligaris kabinett* (1919)), med grotesk mimikk. Fred/Pete og Renee/Alice inviterer heller ikke til identifikasjon. Wollens fremmedgjøring kan vise til filmens avvik fra den klassiske stilen. I *Afterlife* brukes et mer muntlig språk og naturalistisk spill, i noen tilfeller ikke spill i det hele tatt. Menneskekroppen vises naken, både sensuell og seksuell og pornografisk (det Linda Williams kaller en av de tre kroppssjangrene (ifølge Refsum og Røssaak 2004:171)) i *Lost highway*. Kvinnen er en gåtefull skikkelse, og hennes kropp er sentral i Lynchs filmer (Refsum og Røssaak 2004:42-43). Shiori bader en gang for å minnes fosterlivet, og en gang fortvilet over Mochizuki i *Afterlife*. Hennes minimale nakenhet i de to badescenene er det nærmeste *Afterlife* kommer *Lost highway* på dette området.

### **Film som faksjon**

Dziga Vertov etterlyste i 1926 hverdagsmennesket i filmen (Fowler 2002:36). Kore-eda benytter seg av dem. *Afterlife* er basert på omtrent 500 intervjuer gjort med vanlige folk, og flere av skuespillerne i filmen er seg selv og forteller sine egne historier. Dette gjør i hvert fall *Afterlife* til halvveis en dokumentar. Den presenterer et overnaturlig, nær science fiction-aktig emne, uten å stilistisk ty til surrealisme eller new age. Dette ligner Michel Gondrys stilvalg i *The Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), der et urealistisk emne skildres i traust mise-en-scène (Schilling 1999:40). Den enkle håndholdte kamerateknikken gir en cinema verité-inspirert nær dogmatisk dokumentarstil. Filmens bestanddeler vises i *Afterlife*, som er en hybrid av faktiske intervjuer og fiksjon. *Afterlife* kan kalles en faksjonsfilm. Rimer mener en vestlig oppfattelse av tid og rom har fått større rolle i Japan. En lekenhet blander tradisjon og moderne elementer, inspirert av *bunraku*-dokketeateret, som opererer mellom virkelighet og ikke-virkelighet. Rimer mener japanske regissører ikke

bedriver visuell arkeologi, men gjenbraker latent estetikk. Jeg vil hevde at *Afterlife* transformerer mange japanske koder, og at den både produksjonsmessig, tematisk og stilistisk befinner seg mellom fakta og fiksjon, altså i faksjonen (Ehrlich og Desser (red.) [1994] 1999:152-154).

### **Minne og identitet**

Kore-eda mener at uten minner har man ingen identitet. Freds antatt fremste problem er hans identitetsforstyrrelser, som en kan tolke som en psykogenisk fuge, der han inntar Petes fysiognomiske "skall". At Pete ser seg i speilet og tar seg varsomt forundret til ansiktet er et ytterligere indisium i denne retning (Schilling 1999:118, Hughes [2001] 2003:224). En psykogenetisk fuge er parallell identitetskrise, en psykologisk dislokasjon så sterk at den rammete tar form av en helt annen karakter. Man eksisterer som to personer. I musikk betyr fuge, der to eller flere stemmer eksisterer i kontrapunkt til hverandre. Ordet fuge kommer fra latinske fuga, som betyr å flykte (Smith 2003:159-160, LeBlanc [2000] 2003:62, Hughes [2001] 2003:206,224). Jeg ser dette som en legitim tolkning av *Lost highway*, men slike forklaringer byr i hvert fall Lynch i mot.

### **Tomhetens fylde**

Kathe Geist mener det fins en annen holdning til rom enn i vesten, og at man hyller tomheten *mu*. Bildene er ikke alltid tomme, men tomme for referanser (Ehrlich og Desser (red.) [1994] 1999:283-284,287). Rimer skriver at intetheten er inspirert zen-blekkmalierier, og at skuespilleren gjerne i tomme scener gjør ingenting (Ehrlich og Desser (red.) [1994] 1999: 151). Donald Richie mener at tomheten som noe i seg selv er viktig i japansk film, særlig berømt hos Ozu. I et rom trengs kontraster, og mens vestlige filmskapere velger et utsnitt i et fylt rom, fyller japanske filmskapere, som mener rommet er tomt (Ehrlich og Desser (red.) [1994] 1999: 158-160). Kore-eda lar ofte bildet stå tomt, før noen passerer gjennom det og forsvinner ut, som de mange gangbildene eller når korpset passerer fra høyre mot venstre. Japanere "leser" bilder, slik de leser tekst, fra høyre mot venstre, og oppfatter ergo diagonaler annerledes enn i vesten (Ehrlich og Desser (red.) [1994] 1999:159,170). Etableringsbildene og reetableringsbildene utenfor bygningen viser alltid den tomme hagen. Kore-eda

sammenlignes oftest med Yasujiro Ozu (Schilling 1999:39). Deleuze skriver at hos Ozu får "tomme rom, uten personer eller bevegelse (...) forlatte eksteriører eller landskap i naturen (...) en direkte autonomi".

"De oppnår det absolutte, som rene kontemplasjoner, og sikrer øyeblikkelig identiteten mellom det mentale og det fysiske, det virkelige og det imaginære, subjekt og objekt, verden og jeget. De tilsvarer delvis det Schrader kaller "tilfeller av stasis", Noël Burch "pillow-shots" og Richie "stilleben"

skriver han videre (Deleuze 1983 og 1985, oversatt i Fossheim (red.) 1999:188).

Michelangelo Antonioni mener at "den samme horisonten", i japansk film, "sammenbinder det kosmiske og det dagligdagse, det varende og det foranderlige, det er en og samme tid som er den uangripelige form for det som forandrer seg" (Antonioni 1978, gjengitt i Deleuze 1983 og 1985, oversatt i Fossheim (red.) 1999:189). I *Afterlife* vil jeg hevde at "det kosmiske" og "det dagligdagse" er tilstede samtidig.

### **Månen og mørket**

Ricciotto Canudo skrev allerede i 1911 om to aspekter ved filmen, den symbolske og den reelle (Fowler 2002:20). Begge filmene bruker stilfunksjonen Bordwell kaller *symbolisme*. Filmteoretikeren Slavoj Žižek mener Lynchs bilder er plassert i det symbolske – som estetisk uleselige artefakter der en ser stoffet fremfor objektet – men at de samtidig peker mot det reelle. Den danske filmviteren Anne Jerslev mener Lynchs sans for taktile teksturer er sentral (Žizek [2000] 2002, Jerslev 2004:154, Refsum og Røssaak 2004:42-43). Donald Richie mener man i japansk film bruker symbolsk representasjon framfor realistisk skissering. Man etterstreber en indre essens (Ehrlich og Desser (red.) [1994] 1999:157). Tadao Sato skriver om månen, som representerer ensomme sjelers fellesskap, og kirsebærblomst-klisjeen, inspirert av *yamato-e*-malerstilen, som representerer kort blomstringstid, overgang eller sorg over å skilles (Ehrlich og Desser (red.) [1994] 1999:171-173). *Afterlifes* symbolbruk er etter min mening mer subtil, gjennom bruk av assosiasjoner til kjent japansk ikon-tradisjon, som måne, snø og kirsebærblomst. Månen er kjent som et symbol på de ensomme elskendes fellesskap, noe som passer godt for Shiori og Mochizuki. Den oppmerksomme seer ser vaktmesteren tidlig i filmen konstruere månebilder på taket. Men Mochizuki beundrer månen. Vi ser Shiori komme til ham der han står i gangen

for å se på den vakre månen gjennom et hull i taket. "How terribly romantic", sier hun, før hun spør: "Who's Kyoko?". De går videre. De elskendes ensomhet vises her i hennes spørsmål om hans evige kjærlighet Kyoko. Sjefen forsøker å hinte til Shiori om Mochizukis avgjørelse om å reise ved også å beundre den fascinerende månen, som aldri endrer form, men ser forskjellig ut ifra lysets vinkel. Etter Mochizuki har reist, ser Shiori opp på "månen", og hilser på vaktmesteren, uten å synes følelsesmessig berørt. Men i fortvilelsen over at Mochizuki reiser sparker Shiori rundt i snøen. Snø er også mye brukt symbolsk, særlig som representant for død, i japansk film. Her sparker Shiori snøen i stykker, og dermed også symbolikken. Jeg vil hevde *Afterlife* her viser en slags stilistisk transformasjon (og dekonstruksjon) av kjent japansk symbolikk. Den sentrale "oppgjørsscenen", der Mochizuki endelig innrømmer at han reiser, minner mye om Kenji Mizoguchis ene scene i *Naniva Elegy*. Kore-edas innstilling holdes (kun med en svært svak panorering) i hele fire minutter. Karakterene befinner seg i hver sin ende av komposisjonen, totalt i mørke, dels med ryggen mot kamera. Kun et lite lys tennes. Denotativ informasjon "ofres" for å vise følelsen av sorg og kjærlighet gjennom positurer, avstand og toneleie (expression) (Bordwell 1997 :215-216, Bordwell 2004).

Fred viser under samtalen med Mystery Man på festen et symbol på hånda, en slags halvsirkel med en prikk i, som ikke forklares. I *Afterlife* er symbolet for virksomheten to sirkler tvinnert i hverandre, noe jeg tolker som en sammentvinning av to verdener, slik denne byråkratiske skjærsilden er. Pete ser, som Fred og Renee, seg i speilet og tar seg til ansiktet, som om han ikke helt kjenner det igjen. Slik doblingssymbolikk brukes gjennom hele *Lost highway*. Renee/Alices neglelakk og hår går fra svart til hvitt til svart igjen, og viser karakterens overganger. Femme fatale i neo-noir fra 1980- og 1990-tallet er annerledes enn den tradisjonelle femme fatale fra 1940-tallets *film noir*. At Renees speilbilde heter Alice kan gi konnotasjoner til *Alice in Wonderland* (etternavnet Wakefield blir "våknefelt"), og kan underbygge forestillingen om at Freds fantasmiske "Pete" er en psykogenetisk fuge.

Jerslev skriver om et ubevisst og intuitivt Lynchsk univers (Jerslev 1992). Hainge mener *Lost highway* er selvrefererende og selvrefleksiv, og at filmen har et villet kunstig aspekt som skaper det *unheimliche*, og tilskueren ferdes i ukjent terreng. Oppløsningen av det narrative til fragmenter er villet, mener han. Dette

korresponderer godt med Røssaaks kjennetegn på den post-klassiske filmen (Hainge 2004:138,140).

### **Lost highway som *neo noir***

Murray Smith mener *Lost highway* gjenoppliver "haunted house"-sjangeren og Hainge mener *Lost highway* er en film om filmmediet, en metafilm (Smith 2003:153, Hainge 2004:149). Men jeg vil hevde den heller er en *film noir*-pastisj. Bordwell lister fire punkter der *film noir* (som jeg vil hevde *Lost highway* er en transformasjon av) er nonkonform jevnført med den klassiske filmen: Den angriper den psykologiske kausaliteten gjennom protagonistens interne konflikt, den heteroseksuelle romansen står i fare grunnet den seksuelt forlokkende heltinnen, "happy ending" kan utebli og den klassiske teknikken angripes. *Film noir*, som Bordwell mener ikke er en sjanger, er slik et alternativ, i randsonen av den klassiske filmen. Audun Engelstad mener *film noir* bryter med fabula-suyzhet-systemet. Frederic Jameson mener såkalte *neo noir*-filmer fra 1980- og 1990-tallet skyldes en form for nostalgi, "nostalgia for the present", i den postmoderne filmen (Bordwell et al. 1985:76, Engelstad 2004, Jameson ifølge Refsum 2004:129, Gledhill 2000:389). Jerslev mener Renee/ Alice kan ses som intertekstuelle ikoner, som peker til *film noir* (og *Twin Peaks*). Hun mener *Lost highway* har likheter med *Kiss me deadly* (Robert Aldrich, 1955). Den mannlige krise og lyst, og kvinnens mysterium, er sentral i *film noir*. Hun mener Lynch bruker *film noir* som historisk intertekst (Jerslev 2004:157-160). Fred får ikke sin kvinne, "You'll never have me", og hans interne konflikt løses ikke i en "happy ending".

### **Möbius - Lynchs inverse refreng**

Jerslev, Hainge og Hughes bruker alle möbius-båndet som metafor for fortellerstrukturen i *Lost Highway* (Refsum og Røssaak 2004:36-37, Hughes [2001] 2003:206, Hainge 2004:141,143). De mener Lynchs narrativ ligner möbius-båndet, en vridt og paradoksal topologisk figur, der forsiden og baksiden er en koherent overflate, og vendingen kan ses. Dette medfører mangel på utganger og avslutning. Fortiden og fremtiden er begge samtidig i nået (Jerslev 2004:157-158). Denne beskrivelsen korresponderer godt med karakterenes dualitet i en tilsynelatende endeløst loopisk verden. Lynchs univers består av stereotypier personene faller inn

og ut av, skriver litteraturviteren Christian Refsum. Ifølge ham dekonstruerer Lynch "den fysiognomiske forestillingen om samsvar mellom et ytre og et indre", og kroppen "er et vilkårlig skall som kan fylles med hva som helst". *Lost highway* tematiserer ifølge ham besettelse, der mennesket blir noe annet enn det ser ut til å være (Refsum og Røssaak 2004:41-42). "It looked like you, but it wasn't you", sier Fred til Renee.

### **Videokassetten som meta**

"I like to remember things my own way, not necessarily how they happen", sier Fred til politiet om hvorfor han ikke liker videokameraer. I *Afterlife* bevares minnene på videofilm. Begge filmene er slik metamedielle, der de leker på hver sin måte med mediets mulighet til å fange inn verden. Vi ser snøflimmer på TV-skjermen i både *Afterlife* og *Lost highway*. Videokassetten er avgjørende i filmene. Fred ser seg selv på video, der han (tilsynelatende) har drept Renee. Watanabe i *Afterlife* ser også seg selv. Personene får et ytre perspektiv på livet sitt. Mochizuki får impetus til å velge minne da han ser Kyoko på video. Eddy tar også fram en videokassett i bilen, og sier til Pete: "Do you like pornos? Give you a boner". Men Pete takker nei. Slik selvreferering til mediet er et trekk i den post-klassiske filmen.

### **Eksess og askese**

André Bazin ville sannsynligvis plassert *Afterlife* over *Lost highway* i sin hierarkisk dikotomiske, evolusjonistiske forståelse av filmhistorien, der regissører representerer enten den virkelighetstro eller bildetro retningen. Jeg vil her si at Lynch klart har en stor bildetro, der han forsøker å lage malerier i bevegelse, og at Kore-eda i motsetning søker å vise mennesket slik det er, mer realistisk skildret (Bazin 1967, Braaten m. fl. [1994] 2002). Der Lynch står for estetisk eksess, står Kore-eda for estetisk askese. Kore-eda vil jeg hevde er en humanist, som viser det lille menneskets storhet, i tradisjonen etter for eksempel Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa, Vittorio De Sica, Ingmar Bergman, Mike Leigh og Roy Andersson. Lynche-stemningen vil jeg plassere stilistisk nærmere de nevnte surrealistene og dadaistene, men også Stanley Kubrick (jevnfør *The Shinnings* personsplattung og skumle korridorer), men også som Jerslev peker på, en filmutgave av Francis Bacon.

## Transformasjon som stil – stil som transformasjon

Bordwell mener de fleste filmer er mer tradisjonsbundet enn man kan tro, og at man finner flere stilistiske gjentakelser og revisjoner enn avvisninger. Han hevder også at art-cinema mangler ønsker og mål (Bordwell 1997:268, Fowler 2002:96). Disse påstandene stemmer godt overens med både *Lost highway* og *Afterlife*, som begge benytter seg av allerede kjente filmstilistiske grep. Blant annet er de begge de urealistiske fortellingene kronologisk fortalt (Hainge 2004:145). Men både Lynch og Kore-eda transformerer mange konvensjonelle koder. Jerslev mener *Lost highway* dekonstruerer den klassiske narrative formen, mens den beholder den som sitt fundamentale prinsipp. Hun mener filmens narrativ må forstås innenfor den klassiske Hollywood-filmen, selv om den ikke har en begynnelse, midt og en slutt (Jerslev 2004:155-156). Michelle LeBlanc mener Lynch behandler film som film og manipulerer kodifiseringer og velkjent filmspråk ved å vri på den klassiske Hollywood-grammatikken (LeBlanc [2000] 2003:14). En kan se *Afterlife* som en transformasjon av science fiction-sjangerens "etter døden"-filmer og som en postmoderne kjærlighetshistorie. Mochizuki har jo ventet 53 år på å bestemme seg for å reise til himmelen. *Lost highway* er ifølge Lynch selv en "21th century noir-horror film" (Hughes [2001] 2003:224). Denne beskrivelsen synes jeg er god. Begge regissørene har en individuell stil framfor en gruppestil, men jeg er mer tilbøyelig til å kalle Lynch en auteur enn Kore-eda. Timothy Corrigan kaller Lynch en auteur, hvis publikum kan "bond and transcend" i de ugjennomtrengelige filmene hans (Corrigan [1998] 1999:41).

*Afterlife* og *Lost highway* er to ikke ugjennomtrengelige utgaver av den post-klassiske filmen, som på hver sin måte bruker alternative filmstilistiske representasjonsformer.



## Litteratur

Bazin, André (1967) "The Evolution of the language of Cinema", i *What is cinema*, volume 1, University of California Press

Bordwell, David og Kristin Thompson ([1979] 2004) *Film Art, An Introduction*, McGraw-Hill, University of Wisconsin

Bordwell, David, Janet Staiger og Kristin Thompson (1985) *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge

Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*, Harvard University Press

Braaten, Lars Thomas, Stig Kulset og Ove Solum ([1994] 2003) *Introduksjon til film, Historie, teori og analyse*, Gyldendal

Corrigan, Timothy ([1998] 1999) "Auteurs and the New Hollywood", i Lewis, Jon (red.) *The New American Cinema*, Durham & London: Duke University Press, 38-64

De Laurentis, Teresa (2000) "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory", i Stam, Robert og Toby Miller (red.) *Film and Theory, An Anthology*,

Blackwell Publishers

Deleuze, Gilles (1983, 1985) "L'image-mouvement/L'image-temps", i Fosheim, Hallvard J. (red.) (1999) *Filmteori, En Antologi*, Pax Forlag, 183-190

Ehrlich, Linda C. og David Desser (red.) ([1994] 1999) *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, Austin: University of Texas Press

Espinosa, Julio García (2000) "For an Imperfect Cinema", i Stam, Robert og Toby Miller (red.) *Film and Theory, An Anthology*, Blackwell Publishers

Fowler, Cathrine (2002) *The European Cinema Reader*, Routledge

Gabriel, Teshome H. (2000) "Towards a Critical Theory of Third World Films", i Stam, Robert og Toby Miller (red.) *Film and Theory, An Anthology*, Blackwell Publishers

Hainge, Greg (2004) "Weird or Loopy? Spectacular Spaces, Feedback and Artifice in *Lost Highway's* Aesthetics of Sensation", i Sheen, Erica og Annette Davison (red.) *The cinema of David Lynch, American dreams, nightmare visions*, London: Wallflower press, 136-150

Hughes, David [2001] 2003 *The Complete Lynch*, London: Virgin Books

Jerslev, Anne (1992) "David Lynch' billedværk", i Erritzøe, Lone (red.) *Stil på strinmler – om moderne film*, Forlaget Amanda

Jerslev, Anne (2004) "Beyond Boundaries: David Lynch's *Lost Highway*", i Sheen, Erica og Annette Davison (red.) *The cinema of David Lynch, American dreams, nightmare visions*, London: Wallflower press, 151-164

Kaplan, E. Ann (1992) "Problematising Cross-cultural Analysis: The Case of Women in the Recent Chinese Cinema", i Berry, Chris (red.) *Perspectives on Chinese Cinema*, London: BFI Publishing, 141-154

LeBlanc, Michelle og Colin Odell [2000] 2003 *David Lynch*, Harpenden: Pocket Essentials

Lothe, Jakob (1999) *Fiksjon og film, Narrativ teori og analyse*, Universitetsforlaget

Refsum, Christian og Eivind Røssaak (2004) *Kysning og slåssing, Fire kapitler om film*, Oslo: Pax Forlag

Røssaak, Eivind (2004) *Stil/Post-klassisk film/Moulin Rouge*, forelesningsnotat 16.09.04, Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo

Smith, Murray (2003) "A Reasonable Guide to horrible Noise (Part 2): Listening to

*Lost Highway*", I Højbjerg, Lennard og Peter Schepelern (red.) *Film Style and story – A tribute to Torben Grodal*, København: Museum Tusulanum Press, 153-170

Solanas, Fernando og Octavio Gettino (2000) "Toward a Third Cinema", i Stam, Robert og Toby Miller (red.) (2000) *Film and Theory, An Anthology*, Blackwell Publishers

Stam, Robert (2000) "Introduction", i Stam, Robert og Toby Miller (red.) (2000) *Film and Theory, An Anthology*, Blackwell Publishers

Thompson, Kristin og David Bordwell ([1994] 2003) *Film History, An Introduction*, McGraw-Hill, University of Wisconsin-Madison

Thompson, Kristin (1999) *Storytelling in the New Hollywood*, Cambridge: Harvard University Press

Thomson, David ([1975] 2002) *The New Biographical Dictionary of Film*, New York: Alfred A. Knopf

Willis, Sharon (2000) "'Style', posture, and idiom: Tarantino's figures of masculinity", i Gledhill, Christine og Linda Williams (red.) *Reinventing Film Studies*

Yau, Esther C. M. (1992) "Yellow Earth: Western Analysis and a Non-Western Text", I Berry, Chris (red.) *Perspectives on Chinese Cinema*, London: BFI Publishing, 62-79

□ ◻ k, Slavoj ([2000] 2002) *The Art of the Ridiculous Sublime, On David Lynch's Lost Highway*, Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington

### **Film**

Keeler, Toby (1998) *Pretty as a picture – The Art of David Lynch* [Dvd] (USA)

Kore-eda, Hirokazu (1995) *Maborosi* [Dvd] (Japan)

Kore-eda, Hirokazu (1998) *Afterlife (Wandafuru raifu)* [Dvd] (Japan)

Kore-eda, Hirakazu (2004) *Nobody knows* (Japan)

Lynch, David (1997) *Lost highway* [Dvd] (USA)

Lynch, David (2002) *Mulholland drive* [Dvd] (USA)

### **E-post**

Bordwell, David (bordwell@wisc.edu) (2004, 4. november) "Re: Norwegian student"  
E-post til Faldalen, Jon Inge (jfaldalen@hotmail.com)

### **Forelesning**

Engelstad, Audun (2004) *Forelesning*, ved IMK, UiO, 09.11.04