

Masteroppgave

Film 3090

høst 2015

*M*ellom epoker?

(*M* – in between eras?)

Svein Rune Nyland

16.11.2015

*”A major work will either establish the genre
or abolish it; the perfect work will do both”
(Walter Benjamin)*



INNHALDSFORTEGNELSE:

Side 5	Kapittel 1	Innledning
Side 15	Kapittel 2	<i>M</i> i lys av Ekspresjonismen
Side 35	Kapittel 3	Gatefilm, kammerspill og Den nye saklighet
Side 47	Kapittel 4	Dramaturgi - en søken etter protagonisten
Side 67	Kapittel 5	<i>M</i> – en visuell studie
Side 87	Kapittel 6	Lyden i <i>M</i>
Side 107	Kapittel 7	Spor av <i>M</i>?
Side 129	Kapittel 8	Konklusjon
Side 135		Kilder



M: Morderen avslørt.

Kapittel 1 Innledning

Jeg vil i denne oppgaven analysere filmen *M*, regi: Fritz Lang, som hadde premiere i mai 1931. Min problemstilling er om filmen kan regnes som en ”mellomfilm” eller bro mellom Weimarepoken fra 1918-1933 og 40-tallets Film Noir? Jeg vil se om *M* har elementer i seg som har kjennetegn fra begge epokene samt finne ut om andre sentrale filmer som *Citizen Kane* og *Psycho* også har fellestrekk med den og om *M* også har satt spor etter seg i nyere filmhistorie. Påvirkning er vanskelig å spore og nesten umulig å bevise. Jeg vil derfor konsentrere meg om å se på *likhetstrekk* med de aktuelle filmene.

Jeg vil finne ut om *M* er det som Walter Benjamin kaller ”*a major work*”, en film som både forlater en filmepoke og etablerer en ny.¹

I sin bok *Fritz Lang in America* hevder Peter Bogdanovich at *M* er like forskjellig fra hans tidligere tyske filmer som den er forskjellig fra hans senere filmer i USA.² Jeg vil altså utvide denne mellom statusen til også å gjelde den generelle filmhistorien og ikke bare Lang.

M er et hovedverk innen tysk film, noe som blant annet kan begrunnes med at den ble valgt til tidenes beste tyske film i en kåring blant filmhistorikere, filmjournalister og profesjonelle filmarbeider orkestret av Die Deutscher Kinemathek Verbund i 1995.³ At den i tillegg er en klassisk film på verdensbasis viser plasseringen som verdens 56 beste film på Sight and Sounds kåring av verdens beste filmer i 2012.⁴ Selv regnet Lang *M* som sitt hovedverk. Den ene filmen som definerte hans karriere.⁵

Kritikere og filmhistorikere har hyllet filmen i til dels svulstig ordelag. Thomas Elsaesser kaller filmen et av mesterverkene innen tidlig lydfilm og han legger spesielt vekt på Peter Lorres portrett av en plaget morder.⁶ Noel Carroll kaller det en av de beste filmene som noen

¹ Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang – Allegories of Vision and Modernity*, (London, Palgrave Macmillan,

² Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, (London, Studio Vista, 1967), 8.

³ Noha Isenberg, *Weimar Cinema – An essential guide to classic films of the era*, Med bidrag av blant annet Thomas Elsaesser, Tom Gunning, Sabine Hake, Sara F. Hall, Anton Kaes, Nora M. Alter, Patrice Petro, Todd Herzog og Marc Silberman. (New York, Columbia University Press, 2009), 291.

⁴ <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012/film/4ce2b6af6aed>

⁵ Isenberg, *Weimar Cinema*, 292.

⁶ Thomas Elsaesser, *Weimar cinema and after – Germany’s historical imaginary*, 3. utg, (New York, Routledge, 2008), 145.

gang har blitt laget.⁷ Olga Solovieva hevder at filmen gikk så vidt utenfor grensene til sine samtid rent teknisk at selv ikke tidens mest sofistikerte kritikere forstod filmens rekkevidden. Først mye senere ble den anerkjent som en tidløs klassiker.⁸ Todd Herzog støtter opp om filmens betydning;

*”The enduring power of this film, I believe, lies not only in its dazzling display of cinematic artistry but in the difficult questions that it poses and in its refusal to give definite answers.”*⁹

For meg har filmen hatt stor betydning helt siden jeg første gang så den som filmstudent i USA. Gjennom mitt arbeid som filmlærer på medielinjen på Molde videregående skole har jeg hatt sjansen til å bruke den i undervisning og derigjennom se den igjen og igjen. Etter å ha tilegnet meg kunnskap om både Ekspresjonisme og Film Noir har *M* opp gjennom årene bare blitt mer og mer interessant siden filmen er så vanskelig å sette i bås eller sjanger. For hvert nytt gjennomsyn har filmen dessuten gitt meg ny innsikt. Dette har ført til ønsket om å kunne studere filmens bestanddeler for å kunne finne ut hvorfor filmen over 80 år etter sin utgivelse fortsatt fører til diskusjoner i klasserommet. Hva er det med *M*, dens tematikk og formmessige grep som gjør at den har tålt tidens tann såpass godt?



***M*: Skrift i hånd.**

⁷ Elisabeth Weiss, og John Belton, *Film Sound – Theory and Practice*, Med bidrag fra blant annet Douglas Gomery, Barry Salt, Mary Ann Doane, Alberto Cavalcanti, Bela Balaz, Siegfried Kracauer, David Bordwell, Kristine Thompson, Noël Burch, Noel Carrol, (New York, Columbia University Press, 1985), 276.

⁸ Joe McElhaney, *A Companion to Fritz Lang*, (Malden, Wiley Blackwell, 2015), 6.

⁹ Isenberg, *Weimar Cinema*, 291.

1-1 Metode

For å kunne gjøre denne analysen så må jeg sette filmen inn i sin historiske kontekst, både som et verk av sin tid og et verk av sine skapere. Jeg vil se på hvordan filmen passer inn som Weimarfilm, hvordan den skiller seg ut fra perioden og hvordan den sammenfaller med den? Thomas Elsaesser plasserer den tematisk i sin samtid som en film som fanger Weimarkulturens morbide fascinasjon med seriemordere.¹⁰

Samtidig er *M* en film som jeg mener skiller seg ut fra sin samtid, noe den selvsagt ikke er alene om. Elsaesser lister opp en rekke filmer fra den tyske gullalderen etter 1. verdenskrig, deriblant F. W. Murnaus *Der Letzte Mann* (1924) og Langs egen *Metropolis* (1927) som både hybrider og engangsfilm, umulig å tilpasse en lineær filmhistorie selv om de også kom til å bli regnet som typiske Weimarfilmer.¹¹

Som filmteoretisk tilnærming så jeg vil bruke selve filmen og dens stil som utgangspunkt. Her vil jeg både ta for meg det visuelle, bruken av lyd samt filmens dramaturgi. David Bordwell har følgende definisjon av stil;

*"In the narrowest sense, I take style to be a film's systematic and significant use of technique of the medium.... Style is minimally, the texture of the film's images and sounds, the result of choices made by the filmmaker(s) in particular historical circumstances."*¹²

Bordwell utvider begrepet til også å gjelde individuell stil til enkelte regissører eller en gruppestil som for eksempel 20-tallets russiske montasjeteknikk eller Hollywoods studiobaserte filmer. Bordwell understreker dessuten viktigheten av å studere stil som en kilde til å forstå filmmediets historie. Han påpeker at uansett hvor mye publikum vil være engasjert i plot eller sjanger, innhold eller tematiske implikasjoner, så vil filmopplevelsen være avhengig av de levende bildene og lyden som følger dem. Publikum får med seg historien kun ved hjelp av disse sensoriske verktøyene.¹³

¹⁰ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 145.

¹¹ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 69.

¹² David Bordwell, *On the history of Film Style*, (Harvard University Press, 1999), 4.

¹³ Bordwell, *On the history of Film Style*, 6, 7.

Jeg vil imidlertid også i diskusjonen av stil ta for meg hvordan filmens innhold passer inn i Langs stilvalg. For meg er det nemlig vanskelig å skille skarpt mellom stil og innhold i diskusjonen av *M*. Når Lang for eksempel innholdsmessig har med seg mordet på Elsie Beckmann, så er det hans stilmessige valg å vise, eller ikke å vise, det brutale som blir interessant. I dette tilfellet, samt i en rekke andre, er stil tilpasset nettopp innhold.

Min metode for å spore *M*s plass i i historien vil være ved en systematisk gjennomgang av filmens bestanddeler, sammenligne den med aktuelle filmer samt bruke teori fra relevante kilder.

I sin bok *Film History – Theory and Practice*, presenterer Robert C. Allen og Douglas Gomery fire framgangsmåter for å studere filmhistorie: Estetisk, teknologisk, økonomisk og sosialt.¹⁴

I denne oppgaven vil jeg fokusere på det estetiske rundt *M*, da spesielt med bakgrunn i Fritz Lang som filmens auteur. Selve filmen vil være kjernen og ”beviset” for min analyse. Dette vil inkludere noe fokus på tekniske nyvinninger som for eksempel utviklingen av lettere kamera som ført til stødigere bevegelse samt introduksjonen av lyd.

For å avgrense oppgaven så vil jeg imidlertid ikke dykke dypt ned i filmens tekniske historie. Jeg vil heller ikke fokusere på de økonomiske betingelsene som lå til grunn, ei heller på hvordan filmen har fungert i en sosial kontekst.

Jeg vil dessuten prøve å tilnærme meg *M* med et åpent sinn istedenfor å prøve å presse filmen inn i en fasttømret teori. Ved å lese filmen i lys av kildematerialet vil jeg prøve å finne ut om og i så fall på hvilken måte *M* har likhetstrekk med Ekspresjonismen og Film Noir. Her støtter jeg meg blant annet på Tom Gunning som i sin bok om Fritz Langs filmer skriver: ”*I strongly believe films should be viewed and listened to first, rather than read through a particular grid.*”¹⁵

¹⁴ Robert C. Allen, og Douglas Gomery, *Film History – Theory and Practice*, (New York, Alfred A. Knopf, 1985), 67, 109, 131, 153.

¹⁵ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, IX.

1-2 Auteuren Lang

Samtidig mener Gunning at Langs filmer bør sees som en auteurstudie fordi *"the issue of enunciation occupies a central role in both his stylistics and his plot"*¹⁶. I følge Leo Braudy er Lang en regissør som kontrollerer hvert minste detalj i sine filmer.¹⁷ Selv mente Lang at *M* var den eneste filmen hvor han hadde fullstendig kontroll; *"So M is practically the only picture I made in which nobody else had a hand except me myself."*¹⁸ Selv om det muligens er å strekke auteurteorien noe langt, så vil jeg gå ut i fra at Lang hadde siste ord i de kreative avgjørelsene.

Produsent Erich Pommer regnes som hovedarkitekten for "director-unit" systemet med det kreative teamet sentrert rundt regissøren. Dette systemet er kjent for å danne grunnlaget for den såkalte UFA-stilen, med rom for tekniske og stilistiske eksperimenter og til og med improvisasjon ved nesten alle filmens faser. Dette førte til stor avhengighet av filming i studio.¹⁹

Selv om *M* ikke er en UFA produksjon, men en Nero Film, så hadde Lang stor sett vært en UFA regissør og på mange måter selskapets ansikt utad både når det gjald egen person og filmproduksjon,²⁰ og altså vært på toppen av denne kreative pyramide.

"No great film has ever been made without the vision and unifying intelligence of a single mind to create and control the whole film." (Gerald Mast)²¹



***M*: Lang en tydelig auteur.**

¹⁶ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, XII.

¹⁷ Barry Keith Grant, *Fritz Lang Interviews*, (Jackson University Press of Mississippi, 2003), IX.

¹⁸ Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, 105.

¹⁹ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 120.

²⁰ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 134.

²¹ Allen og Gomery, *Film History – Theory and Practice*, 71.

Når jeg for eksempel diskuterer klippingen og bruk av montasje, så vil jeg anta at Lang hadde det siste ordet, selv om Paul Falkenberg var filmens klipper. Denne regissørenheten betydde at selv om regissøren var den øverste kunstneriske leder så var hver film utenkelig uten bidragene til manusforfatter, dekoratører, lysdesignere og fotograf.²² Filmkritiker og filmhistoriker Lotte Eisner plusser på med forfatterens rolle i det kreative clusteret. Lang selv så også betydningen av sin stab og da spesielt fotografen som strakte seg langt for å innfri hans visuelle ønsker.²³ Dette strider ikke med ideen om regissøren som kunstnerisk sjef, men en sjef som er avhengig av et talentfullt lag for å nå sine mål. Allen og Gomery hevder at det er typiske for alle filmproduserende land at film sjelden er et produkt av en enkelt person, men vanligvis representerer arbeidet til en gruppe organiserte med mål å lage filmer – et studio, et selskap, et kollektiv eller et statlig organ.²⁴

Dette motsier ikke Mast. Det må ofte være en kreativ hjerne bak som er støttet opp av det kreative clusteret bestående av de andre filmfaglige områdene rundt regissøren, altså at individet styrer teamet for å få skapt sin visjon.

Ifølge Elsasser var hele Weimar perioden, altså fra 1. Verdenskrigs slutt i 1918 til Hitler overtagelse i 1933, preget av auteur-filmer som etablerte film som kunst.²⁵ Av disse stod Fritz Lang i en særstilling. Gunning uttrykker det i klartekst; *"If we approach authorship in terms of the director maintaining control over the production of a film, Lang stands out in film history. Lang's assertion of control over his European films is legendary"*²⁶

Gunning utdyper dette med å hevde å finne Lang i hans filmer, at hans kjennetegn er som tydelige signaturer.²⁷ Dette betyr ikke at jeg vil legge auteurtanken som eneste grunnlag for min analyse av *M*, men heller bruke Lang som en fellesnevner for den kreative kraften filmen er samlet under.

²² Ian Roberts, *German Expressionist Cinema - The World of Light and Shadow*, London: Wallflower Press, 2008), 7.

²³ Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen – Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, 2. utg, (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1965), 169.

²⁴ Allen og Gomery, *Film History*, 154.

²⁵ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 18,19.

²⁶ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 3.

²⁷ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 8.

Dette gjelder også når jeg tar for meg andre av hans filmer som blir regnet for å inneholde ekspresjonistiske elementer. Dette betyr ikke at jeg underkjenner de andres kreative medvirkning, men at Lang siler disse bidragene når han setter sitt buemerke på filmene. Langs kontroll er som tidligere nevnt unik, også i europeisk sammenheng. Bordwell mener at i kommersiell filmskapning så gjorde arbeids og maktfordelingen det temmelig usannsynlig at en regissør fikk muligheten til å sette et personlig stempel på prosjektet og at etter 1933 så hadde filmstil nærmest sluttet å utvikle seg.²⁸ Det er i og for seg en temmelig pessimistisk framstilling av filmstilens utvikling og jeg mener at *M* fra 1931 har vært med på å utvikle nettopp filmstil ved sin kreative audiovisuelle tilnærming.

Jeg vil også lene meg på noen av de andre sentrale kreative kreftene som stod bak *M*. Fotograf Fritz Arno Wagner var sentral i den visuelle utformingen av filmen, spesielt ved bruken av mye bevegelig kamera i lange kompliserte tagninger. Jeg vil se på hvilket samarbeid de to hadde før *M*, samt hvordan Wagners andre filmer i den ekspresjonistiske perioden har likhetstrekk med arbeidet han gjorde for *M*. Thea von Harbou, Langs kone og faste manusmedarbeider, er også sentral siden de allerede hadde hatt et langt samarbeid. Sist men ikke minst så er det vanskelig å komme utenom Peter Lorre i rollen som barnemorderen Hans Beckert. Selv om han fungerer som en del av et puslespill så er hans avsluttende monolog av mange regnet som et filmhistorisk høydepunkt hvor han i løpet av få minutter på briljant vis endrer tilskuernes oppfatning av Beckert fra et ondt monster til et offer for en mental lidelse.²⁹ Han *er* ved å *ikke være* og jeg vil prøve å finne ut om hans spill også har ekspresjonistiske impulser. Også Gunning hyller Lorres monolog som en av de beste prestasjonene i den tidlige lydfilmens historie "*and an extraordinary example of writing for the new 'talkie' by Thea von Harbou.*"³⁰

Jeg vil også bruke noen av Fritz Langs andre Weimar-filmer som bakgrunn. Dette fordi jeg regner Lang som en regissør som har en egenart både når det gjelder stil og innhold. I så måte vil jeg sammenligne han med regissører som John Ford, Alfred Hitchcock og Yasujiro Ozu. På samme måte som jeg mener å kunne se om det er en Ford, Hitchcock eller Ozu film bare ved hjelp av faktorer som komposisjon, klipperytme og lyssetting, så har Lang en definitiv

²⁸ Bordwell, *On the history of Film Style*, 47.

²⁹ Paul Cooke, *German Expressionist Films*, (Storbritannia, Pocket Essentials, 2002), 84.

³⁰ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 194.

signatur på sine filmer. Her støtter jeg meg på blant annet Barry Keith Grant sin uttalelse av at *Langian* har blitt et adjektiv for å beskrive en film med en mørk og dyster visjon.³¹



M: En merket morder.

Flere støtter dette synet av Lang som en særegen filmatisk stemme. I følge Noel Burch så var han en avantgarde-regissør hvis filmer viser strategier for formell orden i behandlingen av rom, fortelling og klipping.³² For Thomas Elsaesser var Langs bidrag til filmhistorien av vesentlig betydning og går så langt som å fastslå at hans *mise-en-scène* ble normen for klassiske filmer.³³ Michel Mourlet supplerer med; "*Lang is one of that rare band of film-makers in whose hands the cinema achieves the dignity of art*".³⁴

1-3 Kilder

Jeg har brukt sentrale verker som Siegfried Kracauers *From Caligari to Hitler* fra 1947 og Lotte Eisners *The Haunted screen* fra 1952, siden jeg etter mitt syn ikke kan komme utenom disse to i diskusjonen av temaet. De fleste nyere studier av tidsepoken referer flittig til disse verkene. Noah Isenberg formulerer de slik; "*each of these works still has its share of merits, and both remain in print and serve as required reading for students of film.*"³⁵

³¹ Grant, *Fritz Lang Interviews*, IX.

³² Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 147.

³³ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 148.

³⁴ Stephen Jenkins, *Fritz Lang The Image and the Look*, (London, British Film Institute, 1981), 14.

³⁵ Isenberg, *Weimar Cinema*, 9.

Det betyr ikke at Kracauer og Eisners teorier står utfordret, snarere tvert om. Det betyr heller at de er et utgangspunkt for en dypere analyse. Av nyere filmvitere har jeg støttet meg på bøker av blant annet Thomas Elsaesser, Tom Gunning, Anton Kaes, Ian Roberts, David Bordwell og John Orr. Jeg har også hatt mulighet til å forsyne meg av kilder hentet fra Filmarchiv Austria av for eksempel Barbara Steinbauer-Grötsch, Jon Tuska samt Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen og Cornelius Schnauber sin monumentale bok om Fritz Lang.

For å komme mer til bunns i *M* så vil jeg også fokusere på lyd. Her støtter jeg meg på to sentrale verker innen lydteori, Michel Chions *Audio-Vison* og Elisabeth Weis and John Beltons *Film Sound – Theory and Practice*. I et eget kapittel vil jeg se på hvordan Lang utnytter denne relativt nye muligheten, lyd smeltet sammen med levende bilder, til kreative dramaturgiske løsninger. I så måte mener jeg er *M* en foregangsfilm når det gjelder forståelse av og bruken av lyd som et dramaturgisk grep.

Jeg har også hatt tilgang på en rekke sentrale filmer fra perioden, enten på DVD eller YouTube. Mange av utgivelsene er av nyere dato, noe som gjøre studiet ekstra interessant siden så mye av materialet har blitt tilgjengelig i god kvalitet. Diskusjonen rundt de ulike filmene vil da også bære preg av at det er dagens versjoner jeg må ta stilling til, noe som kan være ulik filmene i deres originale premiereformat. Dette er ikke noen ukjent problemstilling; "*Textual variations (several versions of a single film) is not just a concern in isolated instances, but a pervasive problem in film history.*" (Allen/Gomery)³⁶ Jeg har uansett anstrengt meg for å få tak i den beste og mest fullstendige versjonen av de ulike filmene.

Når det gjelder selve *M* så har jeg brukt en dvd-versjon utgitt i 2003 som er på 105 minutter. Det er 7 minutter kortere enn ved filmens premiere i Berlin 11. mai 1931 og 12 minutt kortere enn ved sensurering i april samme år i følge informasjonen fra DVD-utgivelsen³⁷. Det er den beste og lengste versjonen som er tilgjengelig per dags dato. Jeg mener at den er nærme nok sin original til å kunne fungere som analysegrunnlag.

På grunn av et rikt kildemateriale har jeg valgt å bruke Chicago Manual Style til kildehenvisning. Dette på grunn av at jeg har mange referanser og Chicagos fotnotesystem letter leseflyten sammenliknet med for eksempel Harvard-systemet.

³⁶ Allen og Gomery, *Film History*, 34.

³⁷ DVD *M* (2003)

1-4 Start

I starten av oppgaven vil jeg forsøke å sette filmen inn i sin historiske periode, en turbulent epoke for Tyskland som preget det kulturelle liv. Ian Roberts mener at de tyske filmene produsert mellom 1918 og 1930 er fullstendig overskygget av Første Verdenskrig og den politiske turbulensen rundt det skakkjorte Weimardemokratiet.³⁸ Selv om *M* hadde premiere i etterkant av denne perioden, så var den fortsatt en del av Weimarepoken, som først endte ved Adolf Hitlers maktovertagelse i 1933.

"Films do not just appear; they are produced and consumed within specific historical contexts." (Allen og Gomery)³⁹

Barry Salt mener det er umulig å fastslå hva som er interessant med en film hvis ikke man vet de generelle normene for andre filmer av samme slag som er laget på samme tid og samme sted.⁴⁰ Jeg vil derfor ta en nærmere kikk på de filmer som omkranset *M* i Tyskland. Siden filmen ble laget mot slutten av epoken så vil de fleste filmer jeg kan bruke som sammenligningsgrunnlag laget i forkant.

I følge David Bordwell er det som sagt helt essensielt å studere stil hvis man skal holde på med film studier.⁴¹ Den mest omtalte stilretningen i Weimar-Tyskland er Ekspresjonismen. Jeg vil derfor starte med å se på hvordan *M* hører hjemme i denne epoken før jeg tar for meg noen av de andre strømningene som fulgte i Ekspresjonismens kjølvann.

³⁸ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 3.

³⁹ Allen og Gomery, *Film History*, 37.

⁴⁰ Weiss og Belton, *Film Sound*, 37

⁴¹ Bordwell, *On the history of Film Style*, 271.

Kapittel 2 *M i lys av Ekspresjonismen.*

2-1 Hva er Ekspresjonisme?

Den første utfordringen med Ekspresjonisme er å forsøke å finne ut hva det er. Her må jeg støtte meg på en rekke kilder som på hver sin måte prøver å definere stilretningen. Omkring enkelte filmer, deriblant Robert Wienes *Das Cabinet des Doktor Caligari* (1920) hersker det en klar konsensus om dens status som ekspresjonistisk film, imens en rekke andre verker enten regnes innenfor eller utenfor den ekspresjonistiske familie. Men hva Ekspresjonisme er og hvilke filmer som bør kalles ekspresjonistiske er et tema som opp gjennom årene har vekket en del debatt.⁴² I følge Lotte Eisner er den en tilnærmet umulig diskusjon:

*"The contrasts and contradictions in all this will be readily apparent. On the one hand Expressionism represents an extreme form of subjectivism; on the other hand this assertion of an absolute totalitarian self creating the universe is linked with a dogma entailing the complete abstraction of the individual."*⁴³

Tysk film under Weimarperioden, altså mellom 1. Verdenskrigs slutt i 1918 og Adolf Hitlers overtagelse i 1933, var dessuten langt fra kun å være ekspresjonistiske. De utgjorde faktisk bare en liten del av den totale filmproduksjonen, som i all hovedsak bestod av mer lettbeinte dramafilmer.⁴⁴ I 1926 ble det for eksempel produsert ca. 210 filmer, hvor kun en liten prosentdel av disse ble regnet som ekspresjonistiske eller å ha ekspresjonistiske trekk.⁴⁵ En utfordring er derfor at begrepene Weimarfilm og Ekspresjonistfilm blir brukt om hverandre. Eisner mer at Ekspresjonisme har blitt et samlebegrep for alle tyske filmer produsert i den såkalte klassiske perioden.⁴⁶

En annen konsensus blant filmvitere er da at Ekspresjonistfilmene i hovedsak er de mest kunstnerisk avanserte filmene. Filmer som skulle sette Tyskland på kartet som en

⁴² Roberts, *German Expressionist Cinema*, 5.

⁴³ Eisner, *The Haunted Screen*, 12.

⁴⁴ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 330.

⁴⁵ Eisner, *The Haunted Screen*, 310.

⁴⁶ Eisner, *The Haunted Screen*, 30.

kulturnasjon og erobre utenlandske filmmarked og da det amerikanske marked i særdeleshet.⁴⁷

Tyske regissører ble sammenlignet med kunstnere og musikere. Filmene deres ble regnet som uttrykk for en kunstnerisk visjon mer enn et kommersielt produkt.⁴⁸ Felles for de fleste av disse filmene var at de hadde ett eller to bein innenfor Ekspresjonismen.

Ekspresjonisme innen film vokste fram etter at den var tilnærmet død i andre kunstarter. Innen blant annet litteratur, malerkunst og på teaterscenen hadde retningen utspilt sin rolle før 1918. Navnet ble en branding, eller merkevare, med formål om å skille dem ut fra massen av enklere kommersielle filmer. Ved å havne innenfor ekspresjonismebåsen så var filmene nærmest garantert internasjonal oppmerksomhet, noe som enkelte produsenter visste å utnytte. Ekspresjonisme som en kunstform hadde allerede tilpasset seg markedet, og blitt nettopp det, et kommersielt kunstprodukt.⁴⁹ Ian Roberts har kalt Ekspresjonismen en unik salgsvinkel.⁵⁰ Dette ryktet for å produsere filmer med både kunstnerisk integritet og tekniske nyvinninger plasserte Tyskland i førerretten innen europeisk filmproduksjon i løpet av 1920-tallet.⁵¹

Den tyske filmkritikeren Siegfried Kracauer beskrev det som ”innendørsfilmer” som da var tydelig påvirket av teater med det at de fokuserte på drama som tok for seg det indre liv i stedet for å fokusere på en ytre virkelighet.⁵² I følge Paul Cooke så var dette gjort for å utforske individets subjektive psykiske reaksjon på det nye, moderne og hurtig skiftende samfunn.⁵³ Fokuset var ofte skille mellom drøm og virkelighet, normalitet og galskap.⁵⁴ Thomas Elsaesser uttrykker det slik: ”*Expressionism chose to enlist the cinema not in issue of realism at all, not even in the quest for 'truth', but in a search for enduringly equivocal, fundamentally, sceptical, and duplicitously ironic forms.*”⁵⁵

⁴⁷ Isenberg, *Weimar Cinema*, 8.

⁴⁸ Allen og Gomery, *Film History*, 96.

⁴⁹ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 70.

⁵⁰ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 1.

⁵¹ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 90.

⁵² Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler – A Psychological History of The German Film*, 2 utg. (New Jersey, Princeton University Press, 1974), 76.

⁵³ Cooke, *German Expressionist Films*, 14.

⁵⁴ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 8.

⁵⁵ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 51.

I følge John Orr er Ekspresjonismen en del av den modernistiske utfordringen til modernitet i filmhistorien.⁵⁶ Dens stadige ironi, selvrefleksjon og metaform var noe som kom til å prege modernistisk film senere.⁵⁷ Orr så imidlertid den ekspresjonistiske perioden som en isolert øy for modernismen som først fikk tak igjen på 50-60 tallet.

Ekspresjonistiske filmer blir ofte også betegnet som metafilmer, filmer om film, om å se, om syn og det visuelle.⁵⁸ Elsaesser hevder den ekspresjonistiske filmen handler om sin egne ambisiøse posisjon mellom kunst og kommers.⁵⁹

2-2 Påvirkning fra teater

Teaterregissøren Max Reinhardt ble en sentral inspirasjonskilde for de ekspresjonistiske filmarbeiderne med sine eksperimentelle forestillinger i Berlin. Ved å spille på lys og skygge, lysbadet som kom fra et høyt vindu inn i et mørkt rom, noe som folk ble vant til å se til daglig i Det tyske teater.⁶⁰ Dette ble en tydelig inspirasjonskilde for de ledende ekspresjonistiske regissørene hvor man i den visuelle stilen til regissører som Lang, Murnau, Wiene og andre kunne spore elementer fra ekspresjonistisk teater.⁶¹ I tillegg til å være kontrollerte og studiobaserte filmer⁶² så hadde Ekspresjonismen også mange stilmessige kjennetegn. Det mest framtrædende av dem var ifølge Paul Cooke det flate, teatraliske mise-en-scène som forsøkte å kopiere stilen til de ekspresjonistiske malerne.⁶³

Dessuten var lyssettingen sentral ved bruken av chiaroscuro lys eller ekstrem kontrast mellom lys og skygge. I tillegg var skuespillet veldig stilisert og overdrevet. Det skulle gjenspeile karakterens indre vesen⁶⁴ noe som førte til at skuespillere i ekspresjonistiske filmer ofte følte seg tilsidesatt for filmens visuelle uttrykk.⁶⁵ Filmene har også ofte en rammehistorie, som i *Caligari* hvor vår forteller Francis viser seg å være innsatt på et asyl. Spørsmålet blir da;

⁵⁶ John Orr, *Cinema and Modernity*, (Cambridge, USA, Polity Press, 1993), 164.

⁵⁷ Orr, *Cinema and Modernity*, 2.

⁵⁸ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 82.

⁵⁹ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 97.

⁶⁰ Eisner, *The Haunted Screen*, 47.

⁶¹ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 11.

⁶² Roberts, *German Expressionist Cinema*, 7.

⁶³ Cooke, *German Expressionist Films*, 15.

⁶⁴ Cooke, *German Expressionist Films*, 15.

⁶⁵ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 24.

hvem er fortelleren? Kan vi stole på fortelleren? Elsaesser kaller det for; “*the priority of the act of narration over narrative action and the emphasis in the films on both the power of vision and its fallibility.*”⁶⁶

I mange av Fritz Langs filmer, som *Dr. Mabuse*, *Metropolis* og *Spione* utvikles det parallellfortellinger hvor det er flere historiefortellere som forteller samtidig. Makten ligger da hos den som har kontroll på synsfeltet. Hvem som ser på hvem uten selv å bli iaktatt, som kan styre den som blir sett; makt er likestilt med syn og syn med kunnskap og kunnskap med kontroll.⁶⁷ Oppmerksomheten blir ledet off-screen, vektlegging blir på hva som ikke blir sett, men som må være der.⁶⁸ Dermed settes ofte tilskuerne i den samme uvitende tilstanden som hovedpersonen. Mye av den dramaturgiske drivkraften blir således porsjonering av informasjon. Dette er sentrale kjennetegn spesielt i de tyske filmene til både Murnau og Lang og dermed også sentrale kjennetegn for Ekspresjonismen.

Denne porsjonering av informasjon er også sentral i *M*, noe jeg vil utdype i diskusjonen av filmens dramaturgi i kapittel 4.

Samtidig så handlet ofte de ekspresjonistiske filmene om den svake mannen, eller mannens identitetskrise. Tyskland hadde tapt krigen og i kjølvannet av dette kom mange desillusjonerte krigsveteraner hjem med fysiske og psykiske skader. Dette ble et yndet tema for flere ekspresjonistiske filmer som fokuserte på mannlig identitetskrise, ofte forbundet med tilstedeværelsen av en dobbeltgjenger.⁶⁹



***M*: Morderens ansikt.**

⁶⁶ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 89.

⁶⁷ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 207.

⁶⁸ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 91.

⁶⁹ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 87.

Denne tematikken hadde allerede vært sentral i Hans Heins Ewers og Stellan Ryes *Der Student von Prag (1913)*, som ble laget før krigsutbruddet og ble igjen tatt opp i *Caligari*. Patrice Petro har kalt det en mannlig identitetskrise som også et kvinnelig publikum kunne forholde seg til.⁷⁰ Richard McCormick støtter dette synet og kaller det også en krise i den tradisjonelle mannlige autoritet.⁷¹ Mannlig autoritet, eller retttere sagt mangelen på autoritet, er også noe Lang tar for seg i *M*.

Alle disse kjennetegnene og særtrekkene binder filmene sammen i det jeg vil kalle en sjanger, eller familie. Her støtter jeg meg på Ludvig Wittgensteins definisjon av familielikhet. Ingen av filmene vil inneholde alle de ekspresjonistiske elementene og det vil ikke være et trekk som alle har. Allikevel vil de være bundet sammen i større og mindre grad hvor diskusjonen da blir hvor mye som skal til for at slektskapet er nært nok til å kalles Ekspresjonisme.⁷²

2-3 Ekspresjonismens røtter

Når det gjelder filmretningens start hersker det stor enighet. Robert Wienes *Das Cabinet des Doktor Caligari*, som hadde premiere 27. februar i 1920, er retningens begynnelse.

Filmen handler om en litt tvilsom doktor (Werner Krauss) som har et tivolishow hvor han viser fram en somnambulist, Cesare (Conrad Veidt), som kan spå om framtiden. Filmens forteller, Francis (Friedrich Feher), mistenker Cesare for å ha drept bestekompisen (Hans Heinrich von Twardowski). Etter at Cesare prøver å bortføre Francis sin kjæreste (Lil Dagover), jager han Caligari, som han mistenker å styre Cesares handlinger, til et sinnssykehus. Der viser det seg imidlertid at Caligari er asyllets leder og at Francis er en av pasientene. Alt vi har blitt fortalt har altså vært forvringinger fra et sykt sinn. Eller er det Caligari som er den gale? Denne forvringningen og usikkerheten gjør ifølge Eisner *Caligari* til en ekspresjonistisk film.⁷³

⁷⁰ Isenberg, *Weimar Cinema*, 124.

⁷¹ Isenberg, *Weimar Cinema*, 220.

⁷² Jon Raundalen, *Indianeren som westernhelt: En studie av den østtyske westernfilmen*, (Trondheim, TSEECs, 2001), 74.

⁷³ Eisner, *The Haunted Screen*, 21.



Das Cabinet des Dr. Caligari: Hvem er den gale?

Dette var annerledes type fortelling i et ukjent landskap. For samtidens kritikere var det derfor temmelig klart at *Caligari* markerte en ny epoke i filmhistorien.⁷⁴ Ingen film er imidlertid en isolert øy. Den er ikke uten historie og heller ikke utenfor historien.⁷⁵ Den ble ikke skapt i et vakuum. Paul Cook mener at hvis *Caligari* kan sees på som Ekspresjonismens far så er *Der Student von Prag* *Caligaris* forløper.⁷⁶ Hans Heins Ewers og Stellan Ryes film fra 1913 handler om en student (Paul Wegener) og hans ferd inn i galskapen, ikke ulik hovedpersonen i *Caligari*. I følge Eisner viser filmen mange av de egenskapene man senere ville forbinde med de ekspresjonistiske filmene fra 20-tallet med sin forkjærlighet for dekor og atmosfære som senere ble sentrale i de ekspresjonistiske filmene.⁷⁷

2-4 Ren Ekspresjonisme?

Om starten er relativt grei, hersker det større uenighet om antallet ekspresjonistiske filmer. Det går igjen på det Eisner omtaler som en tilnærmet umulig diskusjon om hva ekspresjonisme egentlig er. I følge filmkritiker Barry Salt finnes det kun seks filmer som kan med rette kan kalles ekspresjonistiske, med *Caligari* som den første og Paul Lenis *Das Wachsfigurenkabinett* fra 1924 som den siste. Salt åpner dessuten opp for en mulig nummer

⁷⁴ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 23.

⁷⁵ Allen og Gomery, *Film History*, 92.

⁷⁶ Cooke, *German Expressionist Films*, 20.

⁷⁷ Eisner, *The Haunted Screen*, 41, 43.

sju, Fritz Langs *Metropolis* (1927). Thomas Elsaesser støtter på mange måter Salts syn ved å hevde at de ekspresjonistiske filmene fungerte i perioden 1920-1924 som en "sjanger" på to måter. Filmene hadde en sterk familielikheter og var et kollektivt arbeid fra en relativt tett knyttet kreativ kjerne av profesjonelle filmarbeidere.⁷⁸

Andre kritikere har en videre tidshorisont som strekker seg over hele Weimarperioden og kan føye opp mot femti filmer på listen over ekspresjonistiske filmer.⁷⁹

Antall filmer vil selvfølgelig også bli påvirket av hvor lenge perioden varte. Var det fra 1920-1924 eller varte den helt til 1933? Ifølge oppslagsverket *Oxford Dictionary of Film Studies* så er Ekspresjonismen; "a body of films made in Germany between around 1919 and 1930."⁸⁰

Det er temmelig omtrentlige definisjoner av epokens tidsramme, men det er nok her de fleste filmvitere vil lande. Ekspresjonisme er lik Weimarfilm, men Weimarfilm er ikke nødvendigvis like Ekspresjonisme. Det handler dessuten like mye om "renhetsgraden" til Ekspresjonisme. Salts seks filmer er ekspresjonistiske fra a til å både i form og innhold, imens en film utenfor Salts strenge krav, som for eksempel Georg Wilhelm Pabst *Die Büchse der Pandora* (1929) har ekspresjonistiske tendenser, men også mye som ikke kan ansees som Ekspresjonisme. Ekspresjonistisk lyssetting er for eksempel de grå og tåkete Londongatene hvor vi blir introdusert for Jack The Ripper (Gustav Diessl) , imens for eksempel det naturalistiske skuespillet i møte mellom Ripper og Lulu (Louise Brooks) og en historie som foregår i denne verden, og ikke mellom drøm og virkelighet, holder den etter min mening utenfor den ekspresjonistiske familie.



Pandora: Lulu og Jack The Ripper møtes i Londontåken.

⁷⁸ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 233, 234

⁷⁹ Roberts *German Expressionist Cinema*, 109, 110.

⁸⁰ Annette Kuhn, og Guy Westwell, *Oxford Dictionary of Film Studies*, (Oxford, Oxford University Press, 2012), 151.

Selv om det ikke vil ha noen direkte påvirkning for min analyse, så har jeg landet på en tolkning i tråd med Salt, altså at den ekspresjonistiske perioden i all hovedsak var slutt med *Metropolis*. Dette synet støtter også filmhistoriker R. Dixon Smith i et video essay i forbindelse med DVD lanseringen av *M* i 2003.⁸¹

Min begrunnelse er at *Metropolis* er den siste sentrale filmen fra epoken som beskriver en fantasiverden og som har et tydelig stilisert skuespill. Framtidsversjonen beskriver et utopisk bysamfunn med en herskerklasse på toppen og arbeiderne nede i en kjellerverden. Dette er et melodrama ført i pennen av Thea von Harbou, som ender i en lykkelig slutt hvor arbeiderne og lederne slutter fred etter at en megler, Maria, har grepet inn for at arbeiderne skulle få det bedre. Selv om tematikken kan overføres til en politisk fabel om sin samtid så er det her Langs visuelle grep som grunner filmen i den ekspresjonistiske tradisjonen. Et eksempel på det er oppfinneren Rotwangs hus, skakt og skjevt, som står i sterk kontrast til byens funksistil.

Filmer som Joe Mays *Asphalt* (1929), G. W. Pabst *Die Büchse der Pandora* og *Die 3 Groschen-Oper* (1931) eller Josef von Sternbergs *Der Blaue Engel* (1930) er mer samtidsorienterte i det at de beskriver sin egen tid hvor publikum kan kjenne seg igjen. Som i Langs *Dr. Mabuse* (1922) så fungerer de som et speil mot virkeligheten og ikke den fantasiverdenen som vi finner i blant annet *Caligari* og *Metropolis*.

Spor av den ekspresjonistiske innflytelse er imidlertid å finne også i filmene fram mot slutten av Weimarperioden både når det gjelder tematikk og visuell stil.⁸² I følge Patrice Petro er for eksempel *Der Blaue Engel* mer i grenseland mellom nasjonale tradisjoner, altså på grensen av Ekspresjonisme og Den nye saklighet.⁸³

M med sin premiere i mai 1931 kommer i så måte enda mer i etterdønningene av den ekspresjonistiske hovedperioden selv om den er solid plantet i Weimarperioden. Ved å plassere *M* utenfor denne hovedperioden så vil jeg kunne stå friere i mitt sammenligningsgrunnlag siden Fritz Lang regnes som en av de mest markante ekspresjonistiske regissører.⁸⁴ Selv om en Weimarfilm laget i den ekspresjonistiske perioden langt fra trenger å være ekspresjonistisk, så vil det å plassere den utenfor perioden frigjøre

⁸¹ *M* DVD video essay av R. Dixon Smith

⁸² Roberts, *German Expressionist Cinema*, 7.

⁸³ Isenberg, *Weimar Cinema*, 255.

⁸⁴ Cooke, *German Expressionist Films*, 33.

meg fra naturlig ekspresjonistiske assosiasjoner. I utgangspunktet har jeg altså ikke et forhold til om filmen er ekspresjonistisk eller ikke, eller om den har ekspresjonistiske trekk eller ikke. Jeg vil også prøve å holde meg i et konsensusområde når det gjelder definisjonen av Ekspresjonisme, som jo selvsagt påvirker utvalget av ekspresjonistiske filmer.

Jeg vil i lys av dette analysere om *M* har likhetstrekk med perioden eller om den i form og innhold er frigjort fra Ekspresjonismens impulser. Først vil jeg imidlertid se på Langs forhold til Ekspresjonismen i fire av filmene han laget før *M*.

2-5 Lang og Ekspresjonismen

I en diskusjon av Ekspresjonismen er det tilnærmet umulig å komme unna Lang. Cooke regner han som den kanskje viktigste ekspresjonistiske regissøren.⁸⁵ Filmer som *Der Müde Tod* (1921), *Doktor Mabuse – Der Spieler* (1922) *Die Nieblungen* (1924) og *Metropolis* (1927) er alle titler som blir forbundet med 20-talls tysk filmstil selv om Lang ikke så på seg selv som en ekspresjonistisk filmskaper.⁸⁶

Noe av grunnen til de stilmessige særtrekkene til Lang tillegger Lotte Eisner den ekspresjonistiske teatertradisjonen. Av alle tyske regissørene følte hun at Fritz Lang var den som var mest influert av Max Reinhardt. Han omformet den imidlertid til sin egen stil.⁸⁷ Ian Roberts støtter dette synet;

*“Lang’s insistence on total control of the image, and his use of chiaroscuro effects of light and shadow in his films, coupled with a mise-en-scène which frequently seeks to reveal a character’s inner workings, all serve to suggest that he was an expressionist filmmaker very much in the mould of Wiene and Murnau.”*⁸⁸

I *Der Müde Tod* hadde Lang med seg designer Walter Röhrig, kjent fra blant annet *Caligari* og i følge Paul Cook så finnes det sterke spor av Ekspresjonismen i mise-en-scène og i bruken av lys og skygge.⁸⁹ Filmen handler om en kvinne som på forskjellig vis prøver å redde sin

⁸⁵ Cooke, *German Expressionist Films*, 33.

⁸⁶ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 145.

⁸⁷ Eisner, *The Haunted Screen*, 90.

⁸⁸ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 56.

⁸⁹ Cooke, *German Expressionist Films*, 36.

kjære fra dødens grep. Her er vi dypt inne i en fantasiverden på grensen mellom liv og død. Filmen er et eksistensielt drama hvor Lang og hans stab får fram en drømmeverden med avanserte tekniske effekter hvor blant annet kvinnen ser sin kjæreste som en luftspeiling passere inn i dødsriket uten å kunne oppnå kontakt med han.

I *Doktor Mabuse* bruker Lang den ekspresjonistiske innflytelsen på en litt annen måte. Heller enn å la mise-en-scène bli brukt for å vise den psykologiske dybden til filmens karakterer, slik som i *Caligari*, så er den her bruk for å understreke den overfladiske dekadensen til den verden vi befinner oss i.⁹⁰

Ekspresjonismen blir her mer en metafor for samfunnets tilstand.⁹¹ Igjen bruker Lang avanserte tekniske metoder for å få fram Mabuses indre innflytelse på sine offer. Blant annet så opplever vi hvordan sjefsetterforsker Wenk blir hypnotisert og ser Mabuses hode blir større og større i det det kommer nærmere samtidig som en mystisk beskjed kommer fram på bordet.

De ekspresjonistiske virkemidlene er også sterke i *Die Nieblungen*. I stor skala bygges en ekspresjonistisk fantasiverden. Ian Roberts finner mange ekspresjonistiske referanser, fra den skumle urskogen hvor Siegfried begynner sin søken, til de strengt geometriske og reglementerte borgen i Burgundy, og så til det primitive kaos i Hunnernes rike.⁹² I beste ekspresjonistiske stil skapes historien om til en slags drøm.⁹³ Selv uttalte Lang at målet for filmen var å filme den store legenden om Siegfried slik at Tyskland kunne hente inspirasjon fra sin episke historie.⁹⁴

Episk er også Langs neste film, *Metropolis*. Den historiske settingen er imidlertid en helt annen. Nå skal vi cirka 100 år fram i tid. På samme måte fjernes imidlertid historien fra det samtidige og bort til en totalt konstruert og symbolsk verden.⁹⁵ Dette er i følge Eisner i god ekspresjonistisk tradisjon ved å skape sitt eget univers uten å tilpasse seg den virkelige verden.⁹⁶ Også her brukes sterke kontraster mellom lys og skygge. Katakomben i *Metropolis*

⁹⁰ Cooke, *German Expressionist Films*, 39.

⁹¹ Cooke, *German Expressionist Films*, 39.

⁹² Roberts, *German Expressionist Cinema*, 60.

⁹³ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 62.

⁹⁴ Patrick McGilligan, *Fritz Lang – The Nature of the Beast*, New York, St. Martins Press, 1997, 104.

⁹⁵ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 34.

⁹⁶ Eisner, *The Haunted Screen*, 153.

underverden er mørke, skjeve og skakke, som i *Caligari*. Når oppfinneren Rotwang jager Maria så er det det sterkt konsentrerte lyset i den mørke grotten som tilslutt fanger henne. Det er store kontraster mellom de tunge og mørke katakombene langt under byens overflate og den kunstige overflod i byen der opp.⁹⁷

Kaes ser ekspresjonistiske trekk i den arkitekturs overdrevne vertikale struktur.⁹⁸

Han har også stemplet selve kjærlighetshistorien som ekspresjonistisk med en sønn som gjør opprør mot sin rike far for å vinne hjertet til en arbeiderklassejente.⁹⁹

Ifølge Eisner benyttet ikke bare Lang seg av ekspresjonistiske virkemidler som han selv hadde blitt inspirert av, han ble også selv en inspirator for andre, dog i et begrenset format:

*”Lang’s intense feeling for the physical character of objects and his skilful use of lighting effects to bring out architectural line were the only contributions he was to make to the evolution of Expressionism.”*¹⁰⁰

Selv hadde Fritz Lang et ambivalent forhold til Ekspresjonisme. I *Der Müde Tod* parodierer han i filmens siste del den ekspresjonistiske stilen hvor mise-en-scène ikke blir mer enn en komisk bakgrunn i verden til en klovnelignende magiker.¹⁰¹

I *Doktor Mabuse* lar han hovedpersonene uttale: *”Ekspresjonisme, det er et spill. Alt er et spill nå til dags”*. Selv har han kommet med uttalelser som; *”I don’t know the difference between an expressionist and a non-expressionist mise-en-scène. I produce what I feel.”*¹⁰²

Samtidig så innrømmet han at man ikke kan leve gjennom en periode uten å bli påvirket.¹⁰³ Elsaesser mener Lang lette skifter mellom stilarter som Ekspresjonisme og senere Den nye saklighet, var et uttrykk for den tyske kultur stadige skiftende kulturelle klima og at Lang var en regissør som tilpasset seg tidens trend.¹⁰⁴ Lang var med andre ord ”Langian” først, deretter Ekspresjonist.

⁹⁷ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 107.

⁹⁸ Isenberg, *Weimar Cinema*, 175, 176.

⁹⁹ Isenberg, *Weimar Cinema*, 175.

¹⁰⁰ Eisner, *The Haunted Screen*, 94.

¹⁰¹ Cooke, *German Expressionist Films*, 36.

¹⁰² Grant, *Fritz Lang Interviews*, 26.

¹⁰³ Grant, *Fritz Lang Interviews*, 22.

¹⁰⁴ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 42.

2-6 *M* versus Ekspresjonismen

Ved å plassere *M* utenfor Ekspresjonismens hovedperioden så betyr det som sagt ikke at jeg direkte utelukker filmen som ekspresjonistisk. Det er nemlig vanskelig å komme unna de ekspresjonistiske likhetstrekkene fra Langs tidligere filmer og andre ekspresjonistiske eller ekspresjonistisk influerte filmer. Det som blant annet imponerte Elsaesser med Weimarfilmene på det tidlige 30-tallet var at eksperimenteringen fortsatte så lenge, midt i hjerte av det kommersielle markedet.¹⁰⁵ Her kommer *M* inn som et klart eksempel med sin eksperimentering med blant annet lyd.

Det finnes dessuten klare ekspresjonistiske trekk i *M*. Siegfried Kracauer påpeker røttene til barnemorderen Hans Beckert ved at morderen har lang tradisjon i tysk scenekunst. Kracauer trekker tråder til hovedpersonen Baldwin i *Der student von Prag* og somnambulisten Cesare i *Caligari*. Han er en moderne utgave av Cesare, tilbøyelig til å drepe fordi han har en indre Caligari som beordrer han til å gjøre det.¹⁰⁶

Ms fotograf Fritz Arno Wagner jobbet med flere sentrale ekspresjonistiske regissører, som G.W. Pabst og F. W. Murnau. I Pabsts *Die Liebe der Jeanne Ney* (1927) bruker han kamerateknikker kjent fra Ekspresjonismen. Paul Cook mener at hans bruk av høy og lav vinklet kamera utsnitt prøver til tider å desorientere tilskuerne og peker mot en representasjon av karakterens psykologiske indre verden som dominerte mange av filmene i den første bølgen av Ekspresjonisme.¹⁰⁷

Denne teknikken hadde han allerede gjort seg nytte av i Murnaus *Nosferatu* (1921) hvor bruken av uventede vinkler gir vampyrens slott et uhyggelig preg.¹⁰⁸

Samme teknikken bruker han også i *M*. Et eksempel er den eldre herren som blir spurt av en liten jente om han vet hvor mye klokken er. I hysteriet rundt barnemordene så er nå alle potensielle mordere. To damer ser med mistenksomhet mot opptrinnet og en svær brande av en kar blir også gjort oppmerksom på situasjonen. Når den eldre herren spør barnet om hvor hun skal så kommer den høye karen bort og sier ”*hvorfor spør du om hvor hun skal?*” I

¹⁰⁵ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 386.

¹⁰⁶ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 221, 222.

¹⁰⁷ Cooke, *German Expressionist Films*, 69.

¹⁰⁸ Eisner, *The Haunted Screen*, 101.

konfrontasjonen som nå følger hvor den eldre herren blir gjort til mistenkt blir nærbildet av den eldre herren filmet fra en ekstrem overvinkling, noe som gjør han liten og sårbar, imens den høye karen blir filmet fra en ekstrem undervinkling, noe som gjør han mektig og truende.



M: Liten og svak.



Stor og mektig.

Her kommenterer kameraet styrkeforholdet mellom de to, den beskyldte og den som beskylder ved å overdrive deres subjektive vinkel og ved å tilføre en humoristisk vri som understreker hvor absurd det hele er.¹⁰⁹

Cooke mener også at *M* har flere ekspresjonistiske øyeblikk, som når Beckert er rammet inn i av knivene i butikkvinduet. Her blir den virkelige verden et speilbilde av hans indre tanker.¹¹⁰

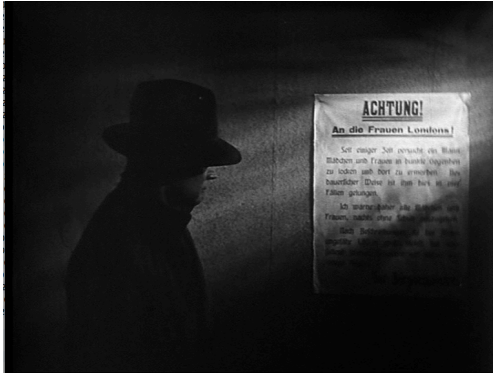


M: Beckert med øye for neste offer.

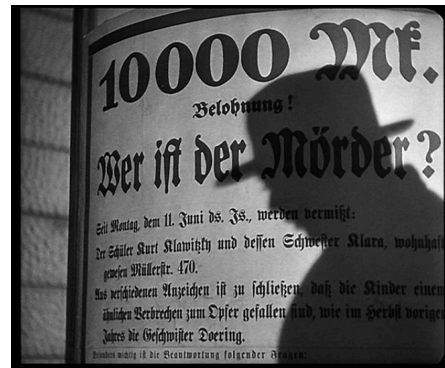
¹⁰⁹ Anton Kaes *M*, 7. utg. (London, Palgrave Macmillian, 2012), 30.

¹¹⁰ Cooke, *German Expressionist Films*, 83.

Introduksjonen av Beckert er et annet klipp som har likhetstrekk med ekspresjonistiske virkemidler. Vi ser bare skyggen av Beckert som lener seg inn over etterlysningsplakaten og tårner over den lille jenten. Scenen minner om hvordan Pabst introduserer Jack The Ripper i *Die Büchse der Pandora* to år tidligere. Her ser vi også Rippers skyggeprofil over en etterlysningsplakat. Det bringer tankene tilbake til Nosferauts skygge på vei opp til Ellens rom i *Nosferatu*. Beckerts står utenfor filmens ramme imens Ripper sees nærmest som en silhuett, deres mørke vesen representerer ondskapen de skal utføre.



Pandora: Ripper ved etterlysningen.



M: Beckerts skygge.

I *Caligari* ser vi mordene kun som skyggespill imens vi også ser Nosferatu angripe Ellen som en skygge. I *M* blir mordet på Elsie holdt utenfor filmens ramme. Lang viser det heller ikke som et skyggespill. I stedet for så bruker han objekter som vi allerede har assosiert med Elsie. Ballen som hun spratt mot etterlysningsplakaten, ruller ut av et buskas. Ballongen som Beckert kjøpte til henne av den blinde ballongselgeren, sitter fast i en høyspentledning før den frigjør seg og seiler mot himmelen. Elsie er død. Vi ser det ikke mordet, men symbolikken fjerner all tvil. Her bruker Lang et ekspresjonistisk trekk ved å antyde handling, men går et steg lengre ved å heller ikke bruke skygge. Det kan virke som en bevisst videreutvikling av den ekspresjonistiske fortellerstilen. På nesten samme måte hadde Pabst vist Lulus død i *Die Büchse der Pandora*, vi ser ikke kniven som går inn i hennes kropp, vi ser bare hennes hånd som slapt faller ned. Sekvensen slutter heller ikke med et bilde av hennes døde kropp, men av hennes fravær. Fokuset er på lampen som er slukket, et symbol med assosiasjoner til ballen i *M*. Når lyset slukkes er Lulu død. Når ballen ligger ensom og forlatt er også Elsie død.



Pandora: Ser kniven.



Tar den.



Hånden mister taket.



Lyset slukkes. Lulu er død.

En annen fellesnevner for disse filmene er at mye av handlingen forgår nattetid. Det er også et tidspunkt flere Ekspresjonistiske filmer benytter. Det er ikke tilfeldig. I følge Barbara Steinbauer-Grötsch så var natten nemlig et viktig element fordi den fremhevet en stemning av gru og skrekk.¹¹¹

Lotte Eisner ser også likheter mellom Lupu Picks *Sylvester* (1924) og *M* i symbolbruk. Når Lang viser Elsie's tomme stol så er fokuset ikke hva som er, men hva som ikke er. Den samme teknikken brukte Pick når den unge hovedpersonene i distraksjon dekker på til en person som nylig har dødd.¹¹² Lang lager en montasje ut av det. Den tomme plassen, vaskeloftet og trappen, alle steder er uten Elsie. Disse bildene minner også om Langs egen *Der Müde Tod*. Når den unge kvinnen, etter å ha vært på kjøkkenet i vertshuset, går tilbake for å møte sin kjære så ser hun bare den tomme plassen hvor han satt; bildet antyder dødens nærvær i dets tomhet.¹¹³ På samme måte som Elises tomme plass vitner om hennes død så er også tomheten her et symbol på døden.

¹¹¹ Barbara Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten – Film Noir und Filmexil*, (Berlin, Dieter Bertz Verlag, 1997), 138.

¹¹² Eisner, *The Haunted Screen*, 193.

¹¹³ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 170.

Bruken av dobbeltgjenger eller en splittet personlighet er et annet typisk trekk ved Ekspresjonismen.¹¹⁴ Fra *Der student von Prag* via *Caligari* og *Dr. Mabuse* så er Hans Beckert en person som blir en annen når han ser småjenter. Fra å kikke likegyldig inn i butikkvinduet går han nærmest inn i en transelignende tilstand i løpet av sekunder. Når han etter ugjerningen leser om mordet i avisen sier han til seg selv *"Har jeg gjort det? Jeg?"*

Et annet likhetstrekk er fascinasjonen med speil. Et eksempel på det er vårt første møte med Beckert frontalt som skjer via et speil. Her hører vi skrifteksperten diktere en rapport som konkluderer med at morderen viser tegn på galskap samtidig som vi ser Beckert lage grimaser i speilet. Det vi ser i speilet er en komprimert av Beckerts indre drama som begynner med tiltrekning og ender med avsky.¹¹⁵

Etter at han har blitt merket med krittet så ser han M-en via et annet vindu. Dette griper også inn i dobbeltgjengertematikken. Beckert ser seg selv reflektert, han ser sitt andre jeg, morderen. Selv om skuespillet stort sett er veldig naturalistisk sammenlignet med det ekspresjonistiske ideal, så er det også øyeblikk hvor det blir veldig overdrevet med store bevegelser. Det gjelder spesielt Beckerts bruk av øyne. I det han blir kastet inn i den improviserte rettssalen så hevder han sin uskyld. Når så den blinde ballongselgeren berører skulderen hans med *"Å nei, ingen feil. Nei, nei ingen feil!"* så forandres Beckerts smil til en skremt grimase imens øynene buler ut.



M: "Å nei, ingen feil."



"Nei, nei ingen feil!"

¹¹⁴ Eisner, *The Haunted Screen*, 110.

¹¹⁵ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 179.

Manusforfatter Paul Kornfeld har forklart meningen med de overdrevne uttrykkene i ekspresjonistiske filmer ved at rytmen ved de store bevegelsene har en kraft som er mye mer ladet med mening og følelser.¹¹⁶

Ved å plutselig endre en naturalistisk spillestil så understreker det Beckerts dobbelthet. *M* har ifølge sentrale filmhistorikere altså mange likhetstrekk med Ekspresjonismen. Orr mener at den på en glimrende måte forener Berthold Brecht og hans virkelighetens teater og Ekspresjonismen.¹¹⁷ Det er i seg selv ikke noen overraskelse. Det er vanskelig å jobbe i en periode uten å bli påvirket av den, som Lang selv innrømmet. Den ekspresjonistiske påvirkningen har ifølge Gunning imidlertid blitt absorbert og transformert til noe annet som ligger utenfor Ekspresjonismen.¹¹⁸

Gjør disse likhetstrekkene at *M* likevel kan regnes som en ekspresjonistisk film? Dette vil jeg diskutere i neste avsnitt.

2-4 Bort fra Ekspresjonismen

Gunning mener at Lang muligens med *M* beveger seg bort fra Ekspresjonismens innflytelse og mot en innflytelse fra Den nye saklighet (Neue Sachlichkeit).¹¹⁹

M har som vist tydelige likhetstrekk med Ekspresjonisme. Det er det vanskelig å komme utenom. Allikevel vil jeg ikke regne den som en ekspresjonistisk film. Til det har den for mye med sin samtid å gjøre. Selv om filmen, i likhet med de ekspresjonistiske filmene, er spilt inn i studio, så er det likevel en tilnærmet virkelighet vi blir presentert for. Vi befinner oss i Berlin og både formmessig og spesielt dramaturgisk fjerner Lang seg bort fra den ekspresjonistiske tradisjonen.

Visuelt har filmen nesten en dokumentarisk stil. Vi blir presentert for et mordmysterium, som for oss ikke er noe mysterium. Vi vet nemlig nokså tidlig hvem morderen er. Filmens

¹¹⁶ Eisner, *The Haunted Screen*, 141.

¹¹⁷ Orr, *Cinema and Modernity*, 2.

¹¹⁸ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 189.

¹¹⁹ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 184.

spenning bygger seg rundt om morderen vil bli oppdaget og av hvem, byens politi eller den kriminelle underverden.

I framstillingen av politiets undersøkelsesmetoder blir filmen en tilnærmet informasjonsfilm med en objektiv form hvor vi steg for steg får ta del i politiets metoder. Den samme systematikk bruker også de kriminelle, men på en litt annen måte. Ved hjelp at byens usynlige informanter, tiggerne, vil de overvåke byen til morderen tar kontakt med sitt neste offer.



M: Tigger på vakt.

Denne objektive formen er temmelig langt fra den ekspresjonistiske indre drømmeverden. Hovedfokuset er ikke indre tanker, men ytre handling. Vi blir ikke dratt inn i fantasiverdenene til en ustabil forteller som Francis i *Caligari* eller manipulert av Mabuses sterke vilje. I stedet for så følger vi den logiske nøstingen av et mysterium.

Skuespillet er også i stor grad av et mer naturlig preg enn Ekspresjonismens store gester. Åpningsscenen er et godt eksempel på det. Filmen starter med et barnerim på svart bakgrunn. Så kommer bildet og vi ser en gruppe barn som leker elle melle. Tematikken er dyster. Det handler om den svarte mannen som myrder barn. Så beveger kameraet seg oppover i bakgården til en kvinne som kjefter på barna og ber dem slutte å synge den fæle sangen. Vi følger henne opp til Elsie's mor. Samtalen er dagligdags og vi får et unikt innblikk i hvordan livet kunne fortone seg i 30-tallets Berlin. Her er ingen store gester, men et neddempet og virkelighetsnært skuespill.



***M*: Fru Beckmann på sitt kjøkken.**

For meg er derfor *M* ingen ekspresjonistisk film, men en film som har klare røtter til retningen. Tom Gunning mener at filmen er et bindeledd mellom Langs stumfilmkarriere og hans lydfilmer og at den også er en link mellom hans tyske og amerikanske karriere.¹²⁰

M tar med seg det den har bruk for fra den ekspresjonistiske tradisjon og videreutvikler det mot en ny form. I så måte vil jeg fortsatt argumentere for at filmen er en mellomfilm mellom det som var og det som skal bli.

M danner etter mitt syn danner bro mot blant annet Film Noir. Dette er en resonnement som jeg vil utdype videre i Kapittel 7. Før jeg kommer så langt så vil jeg se på det som etterfulgte Ekspresjonismen, nemlig Gatefilmene og Den nye saklighet og om og i så fall på hvilken måte *M* har tilknytning til disse retningene.

¹²⁰ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 164.

Kapittel 3 Gatefilm, kammerspill og Den nye saklighet

3-1 *Der Letzte Mann*

Filmer med et mer realistisk tilsnitt, men som fortsatt brukte mange av de subjektive ekspresjonistiske virkemidlene, begynte også å dukke opp i tysk film utover 20-tallet. En av disse var Friedrich Wilhelm Murnaus *Der Letzte Mann* (1924) som Paul Cooke kaller et kammerspill. Disse filmene brukte å fokusere på et øyeblikk av krise i livet til en liten gruppe mennesker, stort sett fra middelklassen.¹²¹

Der Letzte Mann handler om en eldre hotellportier (Emil Jannings) som en dag finner ut at han har mistet jobben til en yngre mann siden han ikke lengre kan håndtere gjestenes tunge bagasje. Nå må han i stedet ta til takke med å være toalettbetjent og dermed finne seg i å rykke ned på rangstigen

Det som er mest iøynefallende med denne filmen er fotograf Karl Freund's frigjorte bruk av kamera. Ved å feste kamera til kroppen kunne han utføre lange bevegelige tagninger hvor vi blant annet følger en heis ned for å så å bevege oss ut i lobbyen og videre ut i gaten, alt i en kontinuerlig tagning. Dette såkalte "entfesselte Kamera" var ifølge Paul Cooke en teknisk revolusjon som forandret måten å filme på.¹²²

Det gjorde den filmatiske tilnærmingen mer subjektiv samtidig som den også kunne tilføre en realisme. Tilskuerne hadde muligheten til lettere å identifisere seg med for eksempel hovedpersonen ved at de nå kunne ta del i deres verden på en mer aktiv måte. Enten ved hjelp av et bevegelig point of view kamera hvor publikum ble skuespilleren ved at de så hva han eller hun så, som for eksempel når den gamle portieren blir full og vi tar del i hans indre verden ved at også bildet blir uklart, ustødig og det dukker opp dobbelteksponeeringer. Kameraet kunne også fungere som en nøytral observatør, slik som i åpningsscenen hvor vi ikke følger noens point of view, men ganske enkelt er en del av handlingen selv.

¹²¹ Cooke, *German Expressionist Films*, 52.

¹²² Cooke, *German Expressionist Films*, 53.



Der Letze Mann: Frigjort kamera. Vi følger heisen ned



beveger oss så inn i lobbyen



og via et lite kutt er vi borte ved døren, hele tiden i bevegelse.

Det frigjorte kameraet benytter også Lang seg av i *M*. Et eksempel på det er kjøringen gjennom tiggernes lokale hvor kameraet gjør små stopp for å få med seg en begivenhet før det fortsetter videre innover i lokalet. Den tar seg så en sveip ut for å bevege seg opp en etasje før den går gjennom et vindu og ender opp ved registreringen av tiggerne som skal patruljere gatene. Selv om kjøringen ikke er like stødig som en robotkjøring ville vært i dag, så skaper den en fri og ledig visuell følelse hvor kameraet bokstavelig talt tar oss med på en reise. Her er også den selektive lyden sentral ved at vi hører kun lyden til de stedene kamera stopper, noe jeg vil diskutere grundigere i kapittel 6 om lyd.



M: Kjøringen starter med sortering, fortsetter til matsjekk, så kortspill og videre til prislisten.



Til slutt ender vi opp ved registreringen hvor kamerat går "gjennom" vinduet.

Der Letzte Mann er ifølge Thomas Elsaesser en nøkkelfilm i perioden både når det gjelder stil og tema. Tre tendenser fra tysk film smeltet sammen til en ny form, ekspresjonistisk skuespill, realisme i dekor og en kammerspillhandling med selvplagende karakterer.¹²³ Sabine Hake fremhver filmens tekniske nyvinninger, fra det frie bevegelige kamera til det å bruke perspektiv i scenografien hvor størrelsen på objekter ble manipulert etter avstand fra kamera.

¹²³ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 231.

Disse teknikkene ble raskt tatt i bruk av andre kommersielle filmskapere.¹²⁴ Avanserte bevegelige opptak hadde blitt mulig gjennom store forbedringer iamerateknologi slik som introduksjonen av mindre og lettere kamera, mer lyssensitive linser og et motordrevet kranoppsett.¹²⁵

Ekspresjonistisk stil ble identifisert med alderdom mens Den nye sakligheten ble identifisert med ungdommelighet.¹²⁶ *Der Letzte Mann* ble derfor en salig miks mellom det gamle og det nye.



Der Letzte Mann: En sliten gammel portier.

3-2 Gatefilmer

En annen retning som begynte å gjøre seg gjeldende i kjølvannet av Ekspresjonismen var såkalte Straßensfilme, Gatefilmer hvor Georg Wilhelm Pabst var en av de fremste eksponentene og en nøkkelfigur i den såkalte "gate realismen" som begynte å ta over etter Ekspresjonismen.¹²⁷

I følge Lotte Eisner representerte gatefilmene et kall som lokket menn, lei av sine kjedelige og monotone liv, ut i gaten for flukt og eventyr.¹²⁸ En av samtidens mektige produsenter Eric

¹²⁴ Isenberg, *Weimar Cinema*, 115.

¹²⁵ Isenberg, *Weimar Cinema*, 122.

¹²⁶ Isenberg, *Weimar Cinema*, 125.

¹²⁷ Cooke, *German Expressionist Films*, 59.

¹²⁸ Eisner, *The Haunted Screen*, 251.

Pommer uttalte at gaten ble et symbol på den menneskelige eksistens – en sømløs blanding av skjebner.¹²⁹ Som i Ekspresjonismen så var natten et yndet tidspunkt for handlingen.

Et felles tema var den urbane moderniteten hvor den typiske helten, eller rettere sagt antihelten, var en småborgerlig mann drevet av en sterk trang for eventyr oppsøker den farlige, men forlokkende forførelsen av forbudt sex og kriminalitet.¹³⁰ Her møttes folk anonyme og sårbare.¹³¹ Gaten blir sentrum av livet for de utstøtte.¹³² Gatefilmene fokuserer på flukten fra hjemmet, men fortsatt gjaldt autoritær oppførsel.¹³³ I de fleste gatefilmene er nemlig opprøret mot systemet fulgt av en overgivelse til det samme systemet, i stedet for å at opprøret blir fullført.¹³⁴

Det Gatefilmene hadde til felles var et syn på byen som den primære lokalitet for modernitet og forandring.¹³⁵ Byen var et senter for framgang, et vibrerende sted med muligheter og spenning. Motpolen så imidlertid på byen som en direkte trussel til de konservative verdiene med tradisjon, ære, tro på Gud og landet samt vanlig anstendighet.¹³⁶

”What these films did was take the chiaroscuro concept of the great expressionist films and combine it with a portrayal of the urban landscape to create a place of contrast which aptly summed up the psychological nature of the early expressionist classics”¹³⁷

En av de meste kjente filmene for denne sjangeren heter ganske enkelt *Die Straße* Den hadde premiere i 1923 med Karl Grune som regissør. Her møter vi en mann som er lei av å føle seg fanget i sitt eget hjem og han søker fristelsene i gaten utenfor. Filmen har en enkel og humoristisk stil, men et overspill fra filmens protagonist, Eugen Klöpfer, som grenser til det irriterende. Dette er ifølge Roberts en arv fra Ekspresjonismen hvor følelsene blir overtydelige.¹³⁸

¹²⁹ Roberts *German Expressionist Cinema*, 95.

¹³⁰ Kaes *M*, 61.

¹³¹ Kaes *M*, 66.

¹³² Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 159.

¹³³ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 160.

¹³⁴ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 160.

¹³⁵ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 93.

¹³⁶ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 93.

¹³⁷ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 95.

¹³⁸ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 103, 104.

Etter premiere skrev Siegfried Kracauer; *"the street film is a silent soulless coexistence of controlled vehicles and uncontrolled desires"*¹³⁹

Et annet og etter min mening bedre eksempel, i alle fall kvalitetsmessig, er G. W. Pabst *Die Freudlose Gasse* fra 1925. Filmen er kanskje det mest berømte eksempel på "gate realisme" og kan sees på som et bevis for en generell trend i tysk kultur som ville vekk fra Ekspresjonismen og mot Den nye saklighet.¹⁴⁰

Også her brukes et løst og ledig kamera, som i *Der Letzte Mann*, men heller enn å gi tilskuerne et subjektivt perspektiv fra en individuell karakter, så gir det istedenfor en følelse av å være objektiv og derigjennom dokumentarisk. Et godt eksempel på det er køen som venter utenfor slakterens butikk. I det kameraet panorerer langs de enkelte ansiktene så glemmer du nesten at du ser en fiksjonsfilm.¹⁴¹



***Die Freudlose Gasse*: Køen foran slakterbutikken, observerende som i en dokumentar.**

Cooke mener imidlertid at filmen også har spor av ekspresjonisme ved bruk av både froske og fugleperspektiv for å desorientere tilskuerne samt å representere karakterenes indre liv på samme måte som mange av de tidlige ekspresjonistiske filmene.¹⁴² Sara F. Hall mener at formen er utpreget realistisk selv om realismen er framstilt i en melodramatisk fortellerform.¹⁴³ Filmen har ofte blitt sett på som et realistisk portrett av sin tid.¹⁴⁴

¹³⁹ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 97.

¹⁴⁰ Cooke, *German Expressionist Films*, 62.

¹⁴¹ Cooke, *German Expressionist Films*, 62.

¹⁴² Cooke, *German Expressionist Films*, 69.

¹⁴³ Isenberg, *Weimar Cinema*, 139.

¹⁴⁴ Isenberg, *Weimar Cinema*, 153.

En senere Gatefilm som også henter inspirasjon fra Ekspresjonismen er Joe Mays *Asphalt* (1929). Selv om denne filmen er et kroneksempel på en gatefilm i det den ble lansert mot slutten av Weimarperioden, så er regissør Mays fokus på karakterenes indre verden like fascinerende som Wienes i for eksempel *Caligari*.¹⁴⁵

Selv om byliv og gatene var fokus for disse filmene, så førte de på ingen måte med seg en forandring av filmatisk tilnærming siden filmene faktisk ikke ble skutt på location, men i studio.¹⁴⁶ Roberts så på realismen som en nøye planlagt konstruksjon.¹⁴⁷ Stilen var realistisk med en temmelig autentisk følelse, men gjennomføringen var sirlig innøvd.

Dette gjelder også for *M* som med sin setting i storbyen har et fokus på gaten og dens realisme. Hans Beckert lever i gatene. Det er her han møter sine offer.

Allikevel vil jeg ikke kalle *M* for en Gatefilm. *M* har en mer realistisk tilnærming ved at den fokuserer på en reel problemstilling med troverdige karakterer. Der hvor for eksempel *Die Freundlose Gasse* er en tilnærmet tragedie hvor Pabst portretterer hvor langt nede et menneske kan komme, så har *M* mer fokus på ytre handling. Kanskje har filmen, som Gunning antyder, mer til felles med Den nye saklighet? Det er den siste retningen jeg skal kikke på fra Weimarperioden.

3-3 Den nye saklighet

Det er en glidende overgang mellom Ekspresjonisme, Gatefilmene og Den nye saklighet (Neue Sachlichkeit) som på engelsk fikk tilnavnet New Objectivity. Disse filmene hadde en mye mer realistisk tilnærming, selv om de fortsatt bar ekspresjonistiske spor i seg.¹⁴⁸ Det gjaldt for eksempel bruken av kontraster i lys og skygge ved ofte å la handlingen foregå kvelds og nattetid og det var beskrivelsen av en maretittverden. I motsetning til mange av de ekspresjonistiske filmene så var det imidlertid ingen drøm.

¹⁴⁵ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 103.

¹⁴⁶ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 96.

¹⁴⁷ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 96.

¹⁴⁸ Cooke, *German Expressionist Films*, 16.

Den dokumentarlignende følelse fra for eksempel *Die Freudlose Gasse* har mye til felles med Den nye saklighets søken etter sannhet og autentisitet. Ifølge Roberts var det nå tid for å beskrive moderne liv med objektivitet uten for mye melodrama.¹⁴⁹ Tilskuerne skulle føle at dette var sant i stedet for vakkert.¹⁵⁰

I følge Nora M. Alter så ble begrepet dokumentar først brukt om stillbilder sent på 1920 tallet for å beskrive de bilder som dokumenterte en sannhet. Først senere ble det brukt om virkelighetsfulle, objektive og ikke fiksjonelt filmarbeid.¹⁵¹

"New Objectivity is difficult to define and in addition to adjectives such as pragmatic, realistic, objective and sober...(it) was foremost an eminently political and socio-economic phenomenon that reflected the industrialization and urbanization of Germany." (Nora M. Alter)¹⁵²

En sentral film er Walter Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Grosstadt* (1927), et dokumentarisk portrett av Berlin hvor vi følger storbyens liv gjennom en dag. Som i Robert J Flahertys *Naanok of the North* fra 1922 så er heller ikke Ruttmann helt tro mot den dokumentariske objektiviteten i det noen av episodene bærer tydelig preg av instruksjon. Filmens følelse er imidlertid dokumentarisk og er i så måte innenfor ånden til Den nye saklighet.

Flere fiksjonsfortellinger bærer også denne følelsen i seg. Anslaget i Joe Mays *Asphalt* (1929) er et godt eksempel. Filmen er regnet som en Gatefilm med ekspresjonistiske trekk. Den har imidlertid noe av Den nye saklighet i seg også, spesielt gjelder dette filmens begynnelsen. Lotte Eisner observerte den medrivende bruken av lys og skygge i de tidlige morgentimene når arbeiderne la asfalt og hvordan arbeidsprosessen framstilles med nærbilder av mennesker i arbeid, maskiner og den seigtflytende asfaltmassen, har en dokumentarfølelse.¹⁵³ Dette gjelder også filmens videre innledning av mennesker og maskiner i bybildet. Dette er klipp som like gjerne kunne vært hentet fra Ruttmanns *Berlin*.

¹⁴⁹ Roberts, *German Expressionist Cinema*, 91.

¹⁵⁰ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 169.

¹⁵¹ Isenberg, *Weimar Cinema*, 197

¹⁵² Isenberg, *Weimar Cinema*, 198.

¹⁵³ Eisner, *The Haunted Screen*, 266.



Asphalt: Dokumentarliggende bilder av asfaltering og byliv starter filmen.

Lang benytter seg også av samme innfallsvinkel i innledningen til *M*. Etter å ha vist oss hvordan livet kunne arte seg i en typisk bygård så beveger vi oss ned i sentrum hvor vi får det første glimtet av Elsie i det hun nesten blir påkjørt av en bil.



M: Elsie og storbyens farer.

Berthold Brecht ble på mange måter en foregangsfigur for Den nye saklighet med sitt politiske teater. Hans teaterstykke *Die 3 Groschen-Oper* fikk stor innflytelse og ble i 1931 filmatisert av Pabst. Stykket er en satire over kapitalismens natur hvor en forbryterbande finner ut at den lureste måten å narre penger fra folk er å starte en bank.¹⁵⁴

På enkelte vis kan filmens sees på som en radikal versjon av *M* som ble lansert like etter. *M* er dessuten i følge Cooke tydelig påvirket av Brecht sitt stykke ved blant annet å bruke tiggere

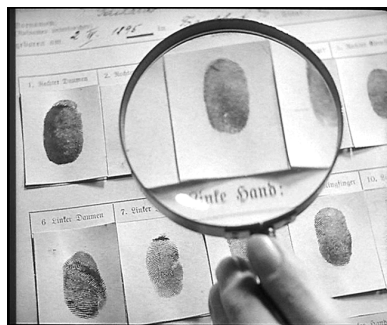
¹⁵⁴ Cooke, *German Expressionist Films*, 81.

som spioner.¹⁵⁵ Et fundamentalt element ved Den nye saklighet var en kritisk skepsis.¹⁵⁶ Kracauer så det han følte som kynisme og resignasjon som negativer sider ved bevegelsen. De positive sidene var entusiasmen for det virkelige liv uten ideelle implikasjoner.¹⁵⁷ Verden ble vist som den var uten det rom for tolkning som blant annet Ekspresjonismen oppfordret til.

”Like much of the Neue Sachlichkeit ... movement to which Lang’s last German films show an affinity, the effect differs from nineteenth-century realism through its emphasis on non-human patterns, the thing-like nature of reality” (Tom Gunning)¹⁵⁸

3-4 Spor i *M*

På samme måte som *M* bærer preg av å ha kommet fra en ekspresjonistisk tradisjon så har den også klare trekk fra både Gatefilmen og Den nye saklighet. Tom Gunning mener at Langs forflytting fra Ekspresjonismen mot en innflytelse fra Den nye saklighet skyldes hans fascinasjon for objekter like mye som en søken etter mer realisme.¹⁵⁹ Blant annet blir etterforskningen vist i en dokumentaraktig stil hvor politiets nitidige arbeid blir vist i detalj idet politisjefen forklare sin overordnede sakens komplikasjoner. Denne fascinasjonen med reportasjestil og realistiske detaljer viser påvirkningen fra Den nye saklighet og dens tro på uomtvistelige fakta.¹⁶⁰



***M*: En studie av detaljer.**

M viser også byen Berlin på mye av den samme måte som Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Grosstadt*. Ironien her ligger i at i motsetning til Ruttmanns film, så ble *M* som nevnt

¹⁵⁵ Cooke, *German Expressionist Films*, 81.

¹⁵⁶ Isenberg, *Weimar Cinema*, 211.

¹⁵⁷ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 165.

¹⁵⁸ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 167.

¹⁵⁹ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 184.

¹⁶⁰ Kaes *M*, 36.

filmet i studio Følelsen er imidlertid mye den samme, med fokus på både storbyens sjarm og upersonlighet. Her kan et menneske stikke seg vekk og være ensom i mylderet.

Dette bringer oss inn på Gatefilmens tematikk. Her er gaten i seg selv en setting som farger hele historien. Hans Beckert er en som oppholder seg i storbyens gater på jakt etter neste offer. Som protagonisten i for eksempel *Die Straße* søker også han spenning gatelangs. Beckert er imidlertid ikke en samfunnsborger som higer etter å fylle sin kjedelige småborgerlige tilværelse med anarkistisk moro, han er snarere en utstøtt som søker å finne ro i seg selv. Dette er noe han deler med andre kriminelle; "...the street is the home to Jack the Ripper (Gustav Diessl in Pandora's Box), Mackie the Knife (Rudolf Forster in The Three penny Opera) and the child murderer Beckert (Peter Lorre in M)" (Ian Roberts)¹⁶¹

M er tydelig visuelt forankret i både Ekspresjonismen, i Gatefilmene og Den nye saklighet. Den har som vist elementer i seg som tydelig viser dens røtter som Weimarfilm. *M* er imidlertid mye mer enn dette. Dramaturgisk er historien satt sammen på en uvanlig måte ved ikke å følge en protagonist, men heller fokusere på handling, hvor den enkelte aktør passer inn som en brikke i et nøye konstruert puslespill. *M* har også med seg et nytt element ved lyd. Den kreative bruken av lyd distanserer filmen enda mer fra sine røtter. Dette gjelder også samspillet mellom lyd og bilde, og den vekslende føringen de har seg imellom. Dette peker framover i tid og gjør *M* til en stadig aktuell film. I følge Olga Solovieva så bør *M* bli sett på som en film som hevet nivået på og hjalp til med å utvide filmstudier til å gjelde et bredere spekter av kultur og media.¹⁶²

Fra å se på eksterne påvirkninger vil jeg nå derfor ta for meg filmens bestanddeler i form av det visuelle, lyd og dramaturgi. Ved hjelp av dette vil jeg prøve å trenge dypere ned i hva som gjør *M* til *M* og hvordan filmen kommuniserer. Jeg vil ta hver del for seg i egne kapitler for lettere få en oversikt selv om bilde, lyddesign og dramaturgi selvfølgelig også vil gå i hverandre siden de jo er flettet sammen i den endelige miksen som kalles film. Grensegangen vil derfor til tider være flytende og stoff vil bli sett fra forskjellige vinkler og perspektiver.

Det første jeg vil se på er filmens dramaturgi som jeg mener skiller seg ut fra andre Weimarfilmer i dens fragmenterte vesen. Den introduserer problemstillinger som senere

¹⁶¹ Roberts *German Expressionist Cinema*, 120.

¹⁶² McElhaney, *A Companion to Fritz Lang*, 6.

skulle bli fanget opp av for eksempel Film Noir. Dette gjelder blant annet bruken av antihelt, frampek og en antydende fortellerstil.

Kapittel 4 Dramaturgi - en søken etter protagonisten

4-1 Bakgrunn

I følge Siegfried Kracauer så var to av de viktigste filmene som kom ut i Tyskland tidlig på 30-tallet, Pabsts *Der blaue Engel* og Langs *M*. Han mente begge kunne bli regnet som uttrykk for samtidens psykologiske situasjon siden de borrar dypt i den kollektive sjel.¹⁶³

M er påvirket av virkelige hendelser. Seriemordere som Peter Kürten og Fritz Haarmann hadde herjet i Weimarrepublikken. Haarmann drepte 27 unge menn mellom 1918 og 1924. Han er opphavet til barnas regle ved filmens begynnelse om mannen i svart.¹⁶⁴



M: Reglen om mannen i svart.

Jakten på Kürten var en mediesensasjon. Mellom 30 og 40 journalister og fotografer fra Tyskland, England og Frankrike fulgte jakten i Düsseldorf.¹⁶⁵ Rettssaken mot Kürten endte 22 april 1931 og han ble dømt til døden for drapet på ni personer. Dette var knapt tre uker før premieren på *M*.¹⁶⁶

¹⁶³ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 215.

¹⁶⁴ Kaes *M*, 34.

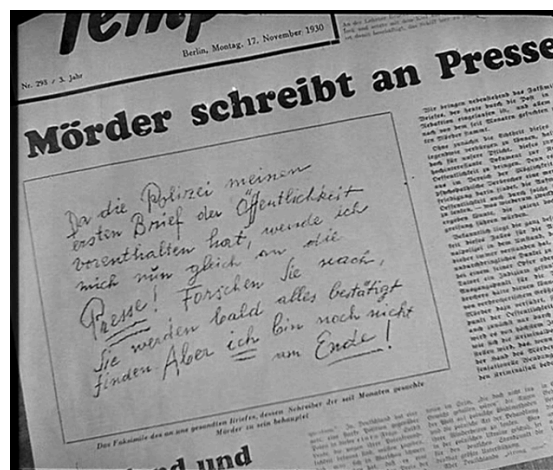
¹⁶⁵ Kaes *M*, 33.

¹⁶⁶ Kaes *M*, 30.

Temaet var derfor brennaktuelt rundt filmens lansering. Ikke rart at mange mente dette var et temmelig usmakelig tema. Aviser, sultne på sensasjoner, hadde en mengde saker om kriminalitet hvor både forbryterne og etterforskerne ble gjort til helter.¹⁶⁷

Harmen bygde blant annet på at Peter Kürten selv hadde innrømmet å skaffe informasjon via pressen om Jack The Rippers metoder. Å skylde mordene på pressen var trolig ikke særlig uvanlig i 1931, men denne logikken berørte noe Lang ville utforske; prisen samfunnet må betale av massemedienes fascinasjon for kriminalitet.¹⁶⁸ Et tilbakevendende filmmotiv også brukt i andre Weimarfilmer var samfunnet reaksjon på frykt.¹⁶⁹ ”*In M, fear simultaneously unites the city in a common emotion, and fragments it, providing, not community, but mutual suspicion.*” (Tom Gunning)¹⁷⁰

Det at Lang også har referanser til Pabsts *Pandora* og hvordan Jack The Ripper blir introdusert gjennom skyggebruken på etterlysningsplakaten, gjorde ikke sammenligningsgrunnlaget mindre. Både Peter Kürten og Jack The Ripper har fellestrekk med Hans Beckert. Det opplagt er at alle er seriemordere. Det mer subtile går på det rent menneskelige plan. Jack The Ripper blir i Pabst film fremstilt som en beskjeden einstøing ute av takt med sin samtid. Kürten søkte berømmelse gjennom pressen. Beckert blir i så måte en synergi av de to, einstøingen som søker medieoppmerksomhet.



M: Beckerts brev til pressen.

¹⁶⁷ Kaes *M*, 51.

¹⁶⁸ Kaes *M*, 29.

¹⁶⁹ Allen og Gomery, *Film History*, 161.

¹⁷⁰ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 175.

Det som drev Kürten og Haarmann å drepe i antall preger hele filmens struktur. Kaes mener *M* er forskjellig fra Langs andre filmer på den måten at den presenterer en samling av autonome scener som blir holdt sammen av en overliggende årsaks- og virknings- logikk, men med serialitetsprinsippet intakt.¹⁷¹

Noe annet som preger settingen i *M* er konteksten den er satt i. Dette er en samtidsfilm anno 1930 med 1. Verdenskrig fortsatt levende i folks minner.¹⁷² Dette preger mye av stemningen i *M*. Idet tiggerne får sitt område å etterforske så fokuserer Lang på Emil Dustermann fra en lang rekke navnløse tiggere. Han blir eksemplet på den klassiske krigsveteran. Hans trebein signaliserer at han var en av de millioner av soldater som returnerte fra krigen som invalide.¹⁷³

Lang var selv en såret krigsveteran. Hans berømte monokkel stammer fra en øyeskade han pådro seg som offiser i den østeriske hær.¹⁷⁴ Detaljer som Dustermanns trebein er med på å gi filmen et autentisk og tilnærmet dokumentarisk preg, langt unna Ekspresjonismens drømmeverden.



***M*: Emil Dustermann klar for registrering.**

Lang kan heller ikke fri seg fra å spøke litt med de kaotiske forholdene som Weimar republikken befant seg i, med blant annet en inflasjon helt ut av kontroll. I en parodi på aksjemarkedet så blir prisen på matvarer i tiggernes samlingssted hyppig justert som om de var aksjer som sank og steg i pris.

¹⁷¹ Kaes *M*, 35.

¹⁷² Kaes *M*, 43.

¹⁷³ Kaes *M*, 43.

¹⁷⁴ McGilligan, *Fritz Lang – The Nature of the Beast*, 38.

4-2 Frampek

Bruken av frampek er en selvfølgelighet i moderne film dramaturgi. Jeg vil ikke påstå at *M* var den første filmen som benyttet seg av denne teknikken, men jeg vil belyse noen av de stedene den gjør det siden det peker framover mot Film Noir epoken. Spesielt gjelder dette frampek i form av lyd, hvor *M* i kraft av å være produsert på begynnelsen av 30-tallet jo var en av de første til å bruke audioframpek.

Filmens åpning dreier seg om mordet på Elsie Beckmann. Vi blir introdusert både for moren og for Elsie. I en parallellhandling så følger vi dem begge, moren ordner på kjøkkenet og gjør klart til at Elsie skal komme hjem og Elsie går ut fra skolen. Hun tar et skritt ut i veien hvor på en bil nesten kjører over henne. Et tydelig frampek på farene som truer. En politimann ser dette og hjelper henne trygt over veien.



***M*: "Halt!" Politiet som falsk trygghet.**

Dette er rett før hun møter Hans Beckert. I ettertid er dette en temmelig kald introduksjon når vi vet hvordan det gikk med henne. Lang dveler ved en falsk trygghet som vi opplever når vi ser politimannen. Han kan hjelpe henne over veien, men han kan ikke redde henne fra å bli myrdet. Lang fortsetter i samme stil i det vi ser henne sprette ballen på etterlysningsplakaten. Etterlysningen av den morderen som i neste sekund lener seg inn over henne og gir henne kompliment for hennes ball. Også det er et frampek. Ballen blir siden et symbol på Elsies død. Senere tar ballongen som Beckert kjøper samme funksjon. Ved at ballen og ballongen er frigjort fra henne så vet vi at hun er død.

Bruken av frampek fulgt Lang til USA. I hans første amerikanske film *Fury* (1936) så har hovedpersonen problemer med ordet memento og sier momentum når han skal gi kjæresten en parfymeflaske for å huske ham mens de er adskilt. Hun påpeker feilen. I filmens slutfase, når hun antar at han er død, drept av mobben som satte fyr på fengselet mens han var innelåst, så ser hun en lapp som angivelig stammer fra en anonym person som har funnet kjærestens ring. Han bruker den som bevis at kjæresten er død for å få dømt ”morderne”. Lappen har den samme feilstavelser av memento, altså momentum og dermed vet hun at kjæresten ikke er død siden det må være han som har skrevet lappen.

M har flere frampek som vil bli diskutert senere, blant annet morderens plystring og hvordan Lang gradvis legger til rette for at den blinde ballongselgeren skal avsløre morderen.

Bruken av frampek har etter hvert blitt en vanlig del av den dramaturgiske oppbygningen. Ta for eksempel Scotties høydeskrekk i Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958) hvor høydeskrekken etableres allerede i filmens anslag og ender opp som klimaks i det antagonistens har bygd hele sin plan rundt Scotties svakhet.

M er blant de filmene hvor Lang tydeligst brukte frampek konsekvent i den dramaturgiske oppbygningen, og han brukte den i et audiovisuelt samspill, noe jeg skal komme tilbake til i senere kapitler.

4-3 Hvem er protagonisten?

”Critics have long debated who the real protagonist of M is” (Todd Herzog)¹⁷⁵

I de fleste filmer jeg har sett så finnes det en temmelig tydelig hovedperson, eller protagonist som gjerne har en skurk, eller antagonist, som står mellom seg og målet, altså konflikten i historien.

Mange Weimarfilmer rokket ved denne dramaturgiske strukturen. I *Caligari* er fortelleren en diffus karakter, alt avhengig av hvem man velger å tro på. Hvem sin historie er det? Hvem forteller den og til hvem?¹⁷⁶ Er det Francis sin historie som er den ekte eller er det doktorens? Er det doktoren som er gal eller er det Francis, eller kanskje begge? Filmens avslutning setter uansett det meste av det vi har blitt fortalt under tvil.

¹⁷⁵ Isenberg, *Weimar Cinema*, 303.

¹⁷⁶ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 77.

Det virker som om det som startet med *Caligari*, filmer vanligvis katalogisert som Weimar-filmer, har en ting til felles; De er konstruert som puslespill. Konsekvent, om ikke systematisk så nekter de å bli bundet til en enkel tolkning.¹⁷⁷

F. W. Murnaus *Nosferatu* er et annet eksempel på en film uten entydig protagonist. Elsaesser mener at på tross av filmens mange fortellere, eller kanskje på grunn av dem, så kan ikke disse karakterene bli stolt på siden de ikke kan tillegge filmen annet enn et nytt lag med usikkerhet.¹⁷⁸

I *M* er det om mulig enda mer uklart. I følge Tom Gunning så kan selve byen, altså Berlin, bli sett på som filmens sanne protagonist.¹⁷⁹ Det er noe jeg har vanskelig for å følge. En protagonist skal etter mine begreper være knyttet til hvordan tilskuerne følelsesmessig forholder seg til han eller henne. Betegnelsen kommer fra gresk drama hvor det ble brukt til å betegne skuespilleren som hadde hovedrollen.¹⁸⁰ Protagonisten er en vi heier på, som vi vil skal lykkes. Jeg greier ikke helt mobilisere de samme følelsene for at en by skal finne morderen. Da blir det mer en spenning om de gjøre det, ikke at vi heier på byen som etter endt film vil leve lykkelig i alle sine dager. Det jeg imidlertid holder med Gunning i er at byen er sentral i filmen. Steinbauer-Grötsch ser storbyen som et ugjennomtrengelig kratt hvor forbrytelse og vold ligger på lur.¹⁸¹

Dette blir blant annet understøttet av Todd Herzog som mener at filmen beskriver utviklingen av en paradoksal enhet, et massesamfunn forent i delte traumer og motstand mot en felles fiende.¹⁸²

Herzog fortsetter med å hevde at Langs atypiske kriminalfilm plasserer verken detektiven eller de kriminelle i det udiskutable sentrum av dramaturgien. Ingen enkelt karakter kan sies å være hovedfiguren som filmen er strukturert rundt, eller som har den dramaturgiske eller

¹⁷⁷ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 4.

¹⁷⁸ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 82.

¹⁷⁹ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 164.

¹⁸⁰ Knut Ove Arntzen, Trond Olav Svendsen og Morten Moi, *Kunnskapsforlagets teater og film leksikon*, (Oslo, Kunnskapsforlaget, 1991), 401.

¹⁸¹ Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, 25.

¹⁸² Isenberg, *Weimar Cinema*, 303.

filmatiske synsvinkelen.¹⁸³ Ifølge Jean-Louis Comolli og Francois Géré så er alle karakterene i Langs univers underordnet historien og har således en rolle bare når fortellingen trenger dem. De fungerer altså som brikker i et spill.¹⁸⁴

Allikevel så har M en hovedfigur, uansett om han kalles antagonist, protagonist, eller begge deler. Ifølge Tom Gunning så koordinerer filmen rundt mange synsvinkler, presenterer flere semi-autonome episoder hvor alle er sentrert rundt søket etter barnemorderen. Fokuset på Hans Beckert er imidlertid mer hans fravær enn hans tilstedeværelse.¹⁸⁵

Her mener jeg Gunning har et godt poeng. *M* er sentrert rundt Hans Beckert og det som skjer rundt ham på grunn av hans handlinger. Alt bærer på en måte hans signatur. Det kollektive hysteriet, den intense jakten, frykten blant folk. Samholdet mellom de kriminelle for å fange han, alt munner ut i Hans Beckert. Han må uskadeliggjøres av hensyn til hele samfunnet. For myndighetene er han en kriminell som underminerer hele samfunnsstrukturen, men for de kriminelle er han en plage som hindrer virksomhet. Han er det en vil kalle en antagonist. En som står imot helten, protagonisten, og hans eller hennes mål. Målet er her et samfunn hvor alle kan leve i trygghet.

Er Hans Beckert også filmens virkelige protagonist? Kan han kalles det som senere har fått betegnelsen antihelt, og som ble popularisert innen blant annet Film Noir? Mordere har vært antihelter senere. Ta for eksempel Walter Neff (Fred MacMurray) i Billy Wilders *Double Indemnity* (1944). Han er filmens senter. Han er filmens forteller. Han er den vi investerer mesteparten av våre følelser i. Neff er antihelten, den skakkjorte protagonisten, som vi følger i fortapelsen. Selv om han er morderen så heier vi av en eller annen grunn på han, gjør vi ikke? Vil vi ikke at han skal slippe unna med mordet? Vil vi ikke at Barton Keyes *ikke* skal finne ut hvem den virkelige morderen er? Wilder har manipulert oss i en situasjon hvor vi er fanget. Han har manipulert oss dit selv om vi hele tiden har visst hvem morderen er. Han sier det jo til oss selv helt i begynnelsen av filmen.

¹⁸³ Isenberg, *Weimar Cinema*, 303.

¹⁸⁴ Jenkins, *Fritz Lang The Image and the Look*, 136.

¹⁸⁵ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 164.



Double Indemnity: Walter Neff og gullfiskene.

Vi vet også at Hans Beckert er morderen. I motsetning til Neff er imidlertid Beckert ikke filmens forteller. Vi kjenner han knapt før sluttmonologen. Det skaper et annet forhold til Beckert enn vi har til Neff. Han er en fremmed. Han er en annen. Han er ikke en av oss. Allikevel så mener jeg at Beckert kan sees på som en antihelt. En antihelt helt på grensen av det akseptable, men jeg begrunner det med filmens sluttmonolog (som jeg skal komme tilbake til i kapitlet om lyd) og med at Beckert har en dobbelthet i seg, en dobbeltgjenger. Beckert er derfor i konflikt med selv, han er sin egen antagonist. Han leder seg selv i fortapelsen. Kaes mener at monologen med Beckerts perspektiv forårsaker en revurdering av hele historien.¹⁸⁶ Beckert fremstår som en meget syk mann som hevder å ikke vite om mordene han gjør før etterpå: *"Så står jeg foran en plakat og leser hva jeg har gjort. Og leser og leser. Det har jeg gjort? Men det vet jeg jo ingenting om! Vil ikke! Må! Vil ikke! Må!"*¹⁸⁷



M: Beckert fanget i seg selv.

¹⁸⁶ Kaes *M*, 66.

¹⁸⁷ Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, 96.

Han greier ikke å flykte fra seg selv.¹⁸⁸ Der er *den andre* som tar over når han begår sine ugjerninger. En slags Dr. Jekyll og Mister Hyde variant, barnets venn og barnets morder i en og samme person. En dobbeltgjenger. Den andre blir en utstøtt i den konkurransepregede borgerlige verden. John Orr mener at i *M* har ikke Petter Lorre, seriemorderen, noen kroppslig dobbel, men han har fortsatt refleksjonen fra speil og skyggen fra lys. I disse ser vi først fantomskyggen falle over plakaten som hans jenteoffer ser på med et uskyldig blikk.¹⁸⁹

4-4 Dobbeltgjengeren og den svake mannen.

“Beckert is narcissistic; he is insane; he is split in two, like a doppelgänger or a Dr. Jekyll and Mr. Hyde.” (Tom Gunning)¹⁹⁰

Beckerts dualitet grunner filmen i den Ekspresjonistiske perioden. Dobbeltgjengeren hadde lenge vært et kjært og yndet tema innen tysk kultur. Allerede forløperen til *Caligari*, *Der Student von Prag* (1913) hadde fokusert på temaet hvor en skygge eller refleksjon forvandles til en individuell eksistens som vender seg mot sin original.¹⁹¹

I monologen så kommer det fram at Beckert er en splittet person hvor den ene dele ikke vet hva den andre gjør. *“Har jeg gjort det? Men det vet jeg jo ikke noe om!”* forsvarer han seg. Samtidig så husker han følelsen i forbindelse med ugjerningen hvor stemmene fra mødrene og barna som ellers plager han forsvinner i det han utfører mordene. Da er han som i transe. Da blir han en annen person. Kanskje Beckert er en traumatisert krigsveteran?

Kaes sammenligner det med et freds-ego og et krigs-ego, hvor fredsegoet ikke vil drepe imens krigsegoet må drepe¹⁹². Beckert blir i så måte dratt mellom disse to uten å finne fred noen steder. Lang forstørret dessuten det forferdelig med Beckerts forbrytelse ved å begrense den til kun å gjelde mord på barn – regnet for å være den grusomste av alle forbrytelser.¹⁹³

¹⁸⁸ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 195.

¹⁸⁹ Orr, *Cinema and Modernity*, 37.

¹⁹⁰ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 179.

¹⁹¹ Eisner, *The Haunted Screen*, 40.

¹⁹² Kaes *M*, 68.

¹⁹³ Kaes *M*, 71.

I følge Roberts så fortsatte filmskaperne idet Weimarfilmer og Ekspresjonistfilmer nærmet seg slutten, sitt fokus med å analysere sine karakterers psyke.¹⁹⁴

Siegfried Kracauer så Weimarepoken som en tid hvor den svake tyske mannen ble fremhevet i tysk film. Tyskland hadde lidd et bittert nederlag i krigen. Tilbake kom krigsveteraner, for det meste menn, mange skadet både fysisk og psykisk. På mange måter hadde de blitt kastret av krigen og kom nå tilbake som både barnslige og impotente middelklassemenn.¹⁹⁵

I likhet med Jack The Ripper i Pabsts *Die Büchse der Pandora* så er også Beckert et symbol på Weimar-mannen som mistet sin manndom etter tyskernes nederlag i Første Verdenskrig.¹⁹⁶ Beckert har ingen plass i voksenverdenen. Han er utstøtt av et samfunn hvor til og med tiggerne er organisert.¹⁹⁷ På mange måter er han et barn som føler glede i de samme ting som barn elsker. Dette fører til et bånd. Som dem er han glad i søtsaker, drops og tropiske frukter og særlig leker. Lorres unike stemme og fysiske framtoning gjør at han på mange måter hører til i barnas verden.¹⁹⁸

"If Beckert remains partly still a child, attracted to children because he is a reject from the adult world, this would seem to be a moment in which he innocently shares a childlike fascination with his miniature love-object." (Tom Gunning)¹⁹⁹

I scenen rett før han blir oppdaget står han med sitt unge offer og ser på et vindusdisplay. Det er tydelig at han har glede av det han ser og ler sammen med den unge jenta. Fra før av har vi sett han betrakte unge jenter via vindu og speil. Beckert har blitt etablert som en aktiv kikker.



M: Gleden i det barnlige.

¹⁹⁴ Roberts *German Expressionist Cinema*, 104.

¹⁹⁵ Allen og Gomery, *Film History*, 160.

¹⁹⁶ Isenberg, *Weimar Cinema*, 232.

¹⁹⁷ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 187.

¹⁹⁸ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 172.

¹⁹⁹ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 191.

Det er tydelig at også jenta liker Beckert selskap. Hun kaller han onkel i det hun plukker opp kniven til han litt senere, og hun prøver å viske vekk M-en som frakken ble merket med. De to har et bånd som kan virke som et vennskap. Vi vet imidlertid det vil ende ille hvis det får spille seg ut. Beckert kan nemlig ikke ha noe vennskap. Han kan kun være en aktiv kikker før han dreper.

Lang setter seg imidlertid ikke til doms over Beckert. Portrettet kan minne om Pabst sin framstilling av Lulu i *Pandora*, kvinnen som bruker menn for å nå sine mål. Pabst moraliserer ikke over henne selv om hun er en kvinne som ikke akkurat holder A4-standard rent moralsk i det hun tar menns penger og sikkerhet i bytte mot sex. På mye av samme måte blir barnemorderen Beckert framstilt temmelig nøytralt. Lang gjør han ikke til noe monster, men et utilpasset menneske på kant med samfunnet.

Selv uttalte Lang at han ville beskrive morderen som en mann besatt av en indre demon som driver han over grensen for normalt menneskelig adferd²⁰⁰

De Ekspresjonistiske røttene til Beckert er temmelig klare. Som tidligere nevnt så blir han sammenlignet med blant annet Cesare fra *Caligari*. Beckert kan også i sin dobbelthet, ved at han ikke vet hva han gjør, sees på som en kombinasjon av de to. Han er både Caligari som gir ordre og Cesare som utfører dem. Jeg mener også at karakteren peker fram mot de antiheltene som skulle komme. Forbryterne som ble filmens fortellere i Film Noir. Det vil jeg dvele mer ved senere.

4-5 Rettssaken

Det mer nyanserte bildet av Beckert blir spart til filmens finale, den provisoriske rettssaken satt i scene av de kriminelle. For første gang hans stemme mer enn ved korte setninger. Nå kan han forklare og prøve å rette opp mye av det inntrykket som har blitt skapt av ham filmen gjennom. Her viser Lang den tvetydigheten hans senere filmer skulle preges av. En tvetydighet som også kom til å prege mange av de mørke historiene i Film Noir.

²⁰⁰ Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, 138.

Det er en nokså uvanlig rettssak, også om man ser bort fra settingen. Den vanlige dramaturgien ved at hver aktør har en funksjon og at deres forhold seg i mellom er forhåndsbestemt blir her rokket ved med kontinuerlig skifte i rollefordelingen. Beckert er både forsvarer, aktor og anklaget.²⁰¹

Denne parodien på lov og orden er dobbeltbunnet. Det reflekterer ifølge Kaes kynismen til det juridiske systemet i Weimarrepublikken, men enda viktigere, den gjør at Lang kan endre parameterne i "rettssaken" fra spørsmål om sannhet og bevis til spørsmål om hevn og den juridiske retten til å straffe i lovens navn.²⁰² Hva skal samfunnet gjøre med et individ hvis eksistens truer den etablerte orden?²⁰³ *"Lang seems determined not to make a statement here, but to raise a variety of points of view."* (Tom Gunning)²⁰⁴

Rettssaken er ikke fri for humor til tross for sin seriøse undertone. Forsvareren har blant annet en reflektert og jordnære Berlin humoren som mye av filmen ellers er preget av.²⁰⁵ Hans argumentasjon er preget av humanisme og han er den modigste mannen i lokalet som ikke lar seg kue av mobbens krav med replikker som; *"Jeg vil ikke bli bragt til taushet av dere"* og *"Jeg forlanger at denne mannen blir overlatt til politiet"*.



M: En modig forsvarer.



Politiets ankomst.

Rett etterpå får han det som han vil. I det Beckert står på randen til å bli lynsjet så stopper hele seansen bokstavelig talt opp og mobben rekker sakte armene i været. Utenfor bildet har

²⁰¹ Kaes *M*, 66.

²⁰² Kaes *M*, 67.

²⁰³ Kaes *M*, 73.

²⁰⁴ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 196.

²⁰⁵ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 196.

politiet ankommet og Beckert blir tatt hånd om de lovlige styresmakter. I neste klipp er vi i den virkelige rettssalen. Kaes merker seg at vi ikke hører noen dom – noe som er en endelig bekreftelse på at Lang ikke brydde seg om det juridiske utfallet av sin historie.²⁰⁶

I stedet for så kutter Lang til tre kvinner hvor Fru Beckmann er i midten. Dermed er vi tilbake til hvor filmen startet. Kaes mener denne visuelle referanser til skjebnen dramatiserer en stor spenning i filmen, spenningen mellom krefter av modernitet med sin fokus på tid, disiplin, rasjonalitet, rekkefølge, lov og orden og disse trassige motkreftene – traume, lidenskap, sykdom, tap og endelig død – som motsetter seg fornuft og integrasjon. *M* utforsker denne spenning uten å tilby noe svar utenom en fortvilet kvinnes rop om årvåkenhet.²⁰⁷

Langs siste klipp uthever både den øyeblikkelige restorasjon av orden, men også en sterk tvetydighet.²⁰⁸

Paul Cook lurer på om filmens budskap er et bønn om nåde, at samfunnet må behandle folk som Beckert som syke, og ikke som kriminelle.²⁰⁹ Dermed blir filmen veldig aktuell også for vår tid. Langs beskrivelse av hvordan samfunnet reagerer på kriminalitet, sykdom og straff er fortsatt gyldig og er med på å gi filmen et tidløst stempel.



***M*: Fru Beckmanns bønn.**

²⁰⁶ Kaes *M*, 75.

²⁰⁷ Kaes *M*, 76.

²⁰⁸ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 197

²⁰⁹ Cooke, *German Expressionist Films*, 85.

Todd Herzog finner som referert i innledningen *M*s styrke i de vanskelige spørsmål som den stiller, mer enn i dens visuelle artisteri. Filmen nekter simpelthen å gi entydige svar.²¹⁰ Dette gjør filmens budskap flertydig. Lang oppnår dette ved ikke å være bastant i sin framstilling av verken Beckert, politi eller forbryterne. Mye rom blir gitt til tolking både ved det vi ikke ser, men også det vi ikke hører. Den endelige dommen blir for eksempel ikke hintet til i det hele tatt. Ved filmens slutt vet vi som sagt ikke om Beckert blir dømt til døden eller om han ender sine dager på et asyl. Dette er etter min mening derfor ikke en film for eller i mot dødsstraff. Det er heller en film som får oss til å tenke over problemstillingen. Lang gir oss ikke noe lettvent svar. Selv hevdet han imidlertid at filmen var et innlegg mot dødsstraff.²¹¹ Den motsatte konklusjon kom Hitlers senere propagandaminister, Josef Goebbels til, noe han noterte i et innlegg i sin dagbok 21 mai 1931. ”*Fantastic! Against humanitarian sentimentality. For the death penalty. Well made. Lang will be our director one day.*”²¹²

For meg er denne flertydigheten og tolkningsrom noe av filmens styrke og noe som gjør at den fortsatt er tematisk aktuell. Filmen er ikke lett å sette i bås, hverken når det gjelder budskap, stil eller sjanger.

4-6 Sjanger

Som jeg har diskutert i de innledende kapitlene så mener jeg at *M* har sprunget ut av Ekspresjonismen, Gatefilmene og Den nye saklighet uten å være en integrert del av noen av retningene. Men da blir et nærliggende spørsmål; hvilken sjanger eller stilretning tilhøre så filmen?

I følge Todd Herzog så kategoriserte Lang filmen som en dokumentar rapport med intensjon å fortelle objektivt om den tid vi lever og å produsere en film kun basert på

²¹⁰ Isenberg, *Weimar Cinema*, 291.

²¹¹ Kaes *M*, 73.

²¹² Kaes *M*, 73.

dokumentarmateriale.²¹³ ”The film *M* should be a document and an extract of facts and in that way an authentic representation of a mass murder complex.” (Fritz Lang)²¹⁴

Lang hevdet at alle filmer som beskriver folket i den tid de lever skulle være dokumentarer. Derfor mener han at *M* er en dokumentar på samme måte som for eksempe *Fury* og *The Big Heat*.²¹⁵

M er ingen dokumentar. Den følger ikke dokumentarssjangerens krav om autentiske personer og autentiske hendelser på autentisk steder²¹⁶ (siden den er filmet i studio). Filmen er imidlertid en fiksjonsfortelling basert på faktiske opplysninger. Det er noe helt annet.

Det *M* har er en tidvis dokumentarisk tilnærming til stoffet med sin bruk av bevegelig kamera og høye oversiktsbilder. For å holde oss til Herzog; *M* presenterer et komplekst bilde av et komplekst samfunn i krisetilstand med farene i en moderne verden og metodene for å konfrontere disse farene.²¹⁷

At filmen også bygger på faktiske hendelser i og med at den portretterer jakten på en seriemorder, ala Peter Kürten, bygger opp om Langs påstand om at filmen var et dokumentarisk bilde av sin tid. Selv hevdet Lang å ha mange venner på Drapsavsnittet ved politikammeret på Alexanderplatz, og at han gjennom dem kom i kontakt med forskjellige mordere.²¹⁸

Otto Wernickes rolle, politiinspektør Lohmann, var dessuten modellert på en faktisk person, sjefsetterforsker Ernst Gennat, som jobbet i Berlin på 20- og 30-tallet. Han var blant annet sjef for Kriminalgruppe M, M for mord.²¹⁹

For å øke filmens dokumentariske følelse så visualiserer Lang politiets etterforskningsmåter på så elegant vis at det blir en naturlig del av handlingen.²²⁰ Kaes sammenligner sekvenser med informasjonsfilmer for politiet. Et eksempel på det er oppstillingen av slagvåpen og

²¹³ Isenberg, Weimar Cinema, 304.

²¹⁴ Kaes *M*, 31.

²¹⁵ Bogdanovich, Peter, *Fritz Lang in America*, 19.

²¹⁶ Kuhn og Westwell, *Oxford Dictionary of Film Studies*, 126.

²¹⁷ Isenberg, Weimar Cinema, 306.

²¹⁸ Bogdanovich, Peter, *Fritz Lang in America*, 126.

²¹⁹ Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen og Cornelius Schnauber, *Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente*, (Berlin, Jovis, 2001), 165.

²²⁰ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 219.

verktøy etter politiets raid på baren. De understreker filmens dokumentariske dimensjon og henter om det enorme tilfanget av våpen som forbryterverdenen er i besittelse av.²²¹ Det samme kan sier om dokumentasjonen av politiets undersøkelsesmetoder for å finne spor etter morderen.



M: Politiets våpenbeslag.



Et nitidig søk etter spor.

Wagners kamera er dessuten nøytral i forhold til filmens karakterer.²²² Dette blir forsterket ved bruken av fugleperspektiv som gir en sterk følelse av at kameraet er en observerende enhet på utsiden av karakterenes indre liv.²²³ Tom Gunning mener at Langs briljante urbane topografi viser mennesker forent i grupper, men allikevel alienert og separert fra hverandre. Dette gjelder ikke bare *M*, men flere av Langs filmer både før og etter.²²⁴

Ufrivillig dokumentar er etter min mening et godt begrep som etter min mening dekker hva *M* forsøker å være. Filmens mange detaljer og til dels tilbaketrunkne bruk av kamera er med på å gi filmen en følelse av at dette kunne ha skjedd og det kunne ha skjedd på den måten som fremstilt.

Ikke dokumentar, ikke Ekspresjonisme, ikke Den nye saklighet eller Gatefilm. Hva står så igjen?

²²¹ Kaes *M*, 52.

²²² Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 166.

²²³ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 166.

²²⁴ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 168.

M vil uansett kunne gå under betegnelsen Weimarfilm siden den hører hjemme i epoken. For meg er *M* også et veldig originalt krimdrama hvor vi følger samfunnets etterforskning og pågripelse av en barnemorder fra utsiden. Som tilskuer tar vi del i etterforskningen og setter sammen spor på samme måte som både politimyndighetene og forbrytersyndikatet. Vi er imidlertid jevnlig, med noen viktige unntak, noen skritt foran etterforskerne. Hele filmens struktur undergraver i følge Kaes på denne måten statens autoritet siden publikum vet mer enn politiet.²²⁵

Filmen vender seg også innover, både med hvordan lammelsen rammer samfunnet og preger dets innbyggere samtidig som den er et forsøk på å beskrive en gal manns indre. Beckerts grimaser mot seg selv i speilet gir filmen et annet fokus enn om vi bare hadde fulgt han på utsiden. Nå får vi ta del i et privat drama for en mann i sterk ubalanse. For Lang var filmens kjerne ifølge Kaes: ”*a work that explored how a single misfit could tear an entire city’s social fabric.*”²²⁶

Dette var en tematikk som ville bli plukket opp igjen senere i blant annet krimsjangeren.

4-7 Fortellerstruktur

Filmen har en noe uvanlig dramaturgi siden den ikke følger en person, men en serie handlinger noe Kaes mener minner om Brechts episke teater. Langs prosjekt er imidlertid også totalt forskjellig siden Lang utforsker både status og funksjon til visuell kommunikasjon i et moderne urbant samfunn som er dominert av stadig sult for nyheter og informasjon.²²⁷ Gunning mener at fokuset for *M*s dramaturgi er diskontinuitet, som skaper en serie sekvenser som kutter mellom handling i forskjellige lokaliteter.²²⁸

Etter åpningssekvensene med Elises død og det generelle kaos som forbrytelsene utløser i samfunnet så sentrerer handling tre steder. Et er hos politimyndighetene og deres etterforskning. Et annet er hos de forente forbryterne og et tredje er hos morderen selv, Hans Beckert. Disse perspektivene kommenterer ifølge Elsaesser seg selv ved hjelp av ironi og

²²⁵ Kaes *M*, 58.

²²⁶ Kaes *M*, 72.

²²⁷ Kaes *M*, 36.

²²⁸ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 167.

gjentakelser.²²⁹ Handlingen går fra den ene, til den andre, til den tredje og så tilbake igjen i en runddans som først blir brutt når forbryterne og Beckert blir forenet i den provisoriske rettssaken.

De ulike partiene har forskjellig tilnærming. Sekvensene med Beckert før pågripelsen er som observasjonsstudium av en avviker tiltrukket av unge jenter. Kameraet går ikke for tett inn, som om det frykter å skremme han vekk. Politiet følger for eksempel et rigid system av å hente inn informasjon, bearbeide den og så tolke resultatet.²³⁰ Forbryterne er mye mer pragmatiske i sin tilnærming. De går også systematisk til verks, men i motsetning til politiet så baserer de sin etterforskning på menneskelig aktivitet. Ved å sette ut sitt nett av tiggere så observerer de rett og slett på byens borgere ved å plukke ut adferd utenom det vanlige. På samme måte som i filmens begynnelse så blir det mistenkeliggjort å ha kontakt med småjenter. Det er da også den metoden som viser seg å være den mest effektive, selv om politiet også har plukket ut rette mann på nesten samme tidspunkt. Det er nemlig de kriminelle som får ham i sin varetekt først. Dette er en ironi som understreker det Lang har bygd opp gjennom parallellhandlingen filmen gjennom, nemlig at politiet og de kriminelle er to sider av samme sak i det at de framstilles som like viktig i gjenopprettelsen av samfunnsordenen.²³¹ I følge Janet Bergström så er ikke filmens dramaturgi så ulik andre Weimarfilmer:

"Narrative progress in Weimar cinema is achieved by discontinuity and gaps, binding but also 'trapping' the spectator in elliptical constructions, so that one of the filmic codes most relevant for narrative development is not seeing/seen, but seen/unseen, or seen/inferred, that is, the action advances across the imaginary space generated by the off-screen gaze".²³²

Dette underbygger ganske godt hvordan *M* er strukturert. Diskontinuitet og hull finnes det mange av i filmens dramaturgi. Vi følger for eksempel Beckert et stykke, slipper han og tar hans så igjen senere på et helt annet sted. Det er små historier (han skriver brev til pressen, han gjør grimaser i speilet, han kjøper seg appelsiner) som ikke henger sammen rent handlingsmessig. Vi vet ikke hva han gjør i mellomtiden, eller rettere sagt hva som får han fra a til b og så til c. Lang henter han inn når det tjener handlingen. Filmens progresjon blir derfor

²²⁹ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 154.

²³⁰ Isenberg, *Weimar Cinema*, 296.

²³¹ Cooke, *German Expressionist Films*, 85.

²³² Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 91.

ikke konsertert om mennesker, men informasjon. Det er informasjonen som driver filmen framover. Når etterforskerne oppdager nye ting så flytter vi oss over i neste fase. Dette er ifølge Bordwell en videreutvikling av samtidens filmer hvor tid nå kunne bli manipulert på en mer avansert måte²³³

*M*s fragmentering og manipulasjon av tid og sted er altså et steg inn i modernismen, det vil si et steg inn i framtiden og et steg bort fra sin samtid.

Det handler også som Bergstrøm skriver om å se og ikke bli sett. I diskusjonen av filmens visuelle uttrykk senere om bruken av lyd så vil jeg snakke mer om off-screen rommet som både det visuelle og lyden er med på å skape. Beckert slites mellom sine drifter og det å ikke bli avslørt, altså sett. Han går rundt i samfunnet helt åpenlyst uten å bli oppdaget. Det er først når han blir merket at usynligheten forsvinner og at han fysisk må flykte. Ironien er jo da også at det er den blinde som *ser* ham.²³⁴

4-8 Likhetstrekk

Påvirkning er som tidligere nevnt vanskelig å spore og tilnærmet umulig å bevise. Jeg vil imidlertid påpeke noen flere likhetstrekk mellom *M* og den epoken den ble skapt. Som før diskutert, så lener filmen seg både på Ekspresjonisme, Gatefilmene og Den nye saklighet. Bruken av tiggere finnes også som nevnt i Pabst *Die 3 Groschen-Oper* hvor de kriminelle bruker tiggerne som et spionnettverk.²³⁵ Langs film romantiserer også i følge Kaes det enkle, men utradisjonelle livet til tiggerne på mye av det samme viset som Brecht.²³⁶ Her vil jeg nok påstå at sjansen er til stede for at Lang og Thea von Harbou har blitt inspirert av enten teaterstykket eller filmatiseringen. Likheten er uansett slående.

Når det gjelder Beckerts avsluttende monolog så sammenligner Kaes den med Georg Büchner's figur Woyeck, arketypen på den "uskyldige morder".²³⁷ Som jeg vil komme tilbake til så har dette også ringvirkninger på senere filmer av andre regissører.

²³³ Bordwell, *On the history of Film Style*, 117.

²³⁴ Isenberg, *Weimar Cinema*, 293

²³⁵ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 219.

²³⁶ Kaes *M*, 47.

²³⁷ Kaes *M*, 72.

Dramaturgien peker både på sine røtter, ved å ha en ustabil hovedperson, samtidig som den peker framover. Dette er denne mangesidigheten som gjør *M* til en film som både er preget av sin tid samtidig som den er tidløs. Den hører ikke hjemme i noen bestemt epoke, selv om anene er fra Weimartiden og den ble produsert i Tyskland. Ved blant annet å fokusere mer på episoder enn personer så skiller den seg såpass mye fra sine samtidige filmer at jeg ikke vil kalle den en typisk Weimarfilm.

Denne kontrasten med at filmen er tidløs samtidig som den er forankret i sin samtid gjelder også *Ms* visuelle stil som jeg nå skal ta en nærmere kikk på.

Kapittel 5 *M* – en visuell studie

M er Langs første lydfilm og bruken av lyd som virkemiddel var i aller høyeste grad med på å påvirke det visuelle. Av regissørene som gikk over fra stum- til lydfilm på slutten av 1920-tallet og begynnelsen av 1930-tallet så utkrystalliserte det seg raskt to retninger. En som brukte lyden på en ”moderne” måte med fokus på blant annet kontentumlyd for autentisitet og flittig bruk av on-screen tale og en som forble tro mot stumfilmtidens visuelle lyrikk.

Nicholas Garnham mener at Lang som stylist var del av sistnevnte gruppe og forble tro mot prinsippet fra 20-tallets stumfilmer.²³⁸ Francois Truffaut og filmtidsskriftet *Cashier du cinema* så dessuten på Lang som mester i både *mise-en-scène* og *pure cinema*.²³⁹ *Pure Cinema* er et begrep som gjerne er assosiert med Alfred Hitchcock.²⁴⁰ Enkelt sagt vil det si å kunne skru av lyden og fortsatt få med seg det som skjer på lerretet. Bildene er altså ikke avhengig av lyd for å bli forstått. En annen forståelse av begrepet er virkemidler som *kun* film kan ha. En biljakt er et eksempel på det. Det ville fungerte dårlig på en teaterscene, i et hørespill eller som klimaks i en bok. Lang tilhører altså kategori regissører som utnytter filmens potensiale som film.²⁴¹

Det betyr ikke at lyden lot være å påvirke Langs visuelle stil. Det gjorde den i aller høyeste grad, men lyden i samspill med det visuelle utvidet Langs verktøykasse hvor også fravær av lyd påvirket oppfattelsen av bilde.

Ved å fokusere nettopp på denne visuelle stilen så vil jeg forsøke å følge opp tråden til David Bordwell og hans insistering på å studere stilen som kilde til å forstå film.²⁴² Dette gjelder selvfølgelig også for både dramaturgi og bruk av lyd, men dette kapitlet vil jeg altså vie til det visuelle. Det er også der jeg mener Lang har en tydeligst signatur siden den ble modnet i over ti år før *M* og fortsatt i mange år etterpå.

²³⁸ Jenkins, *Fritz Lang The Image and the Look*, 52.

²³⁹ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 147.

²⁴⁰ *Vertigo* DVD, intervju med blant andre David Sterritt.

²⁴¹ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 160.

²⁴² Bordwell, *On the history of Film Style*, 6, 7.

5-1 Mordet på Elsie

Et eksempel på Langs visuelle signatur er mordet på Elsie Beckmann. Vi befinner oss hjemme hos Fru Beckmann som venter på sin datter, Elsie. Flere ganger hører hun lyder utenfor som hun håper er datterens, men Elsie kommer ikke hjem. I fortvilelse begynner hun å rope på henne. Lyden er off-screen og vi ser bilder av plasser hvor Elsie ikke er. Hun er ikke i trappen. Hun er ikke på loftet. Hun er ikke på den tomme stolen ved bordet. Vi ser hennes skje, suppeskål og serviett som et perfekt stilleben på samme måte som vi skal se Langs presise geometriske arrangement senere i filmen.²⁴³



M: Der hvor Elsie ikke er, i trappen, på loftet, ved spisebordet.

Bildet er tomt for hva Fru Beckmann søker. Morens desperate rop dør til slutt ut og vi beveger oss ut dit hvor Elsie befinner seg. Det vil si, vi får ikke se henne mer. Det vi ser er ballen hennes som ruller ut fra en busk og ballongen hennes som henger fast i en høyspentledning. På lydsiden er det stille, en grusom stillhet som bekrefter at Elsie er død.²⁴⁴



M: Symbol for Elsies død. Ballen og ballongen uten sin eier.

²⁴³ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 170.

²⁴⁴ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 169.

Elsaesser ser *M* som det meste ekstreme eksempel på en film om vold og aggresjon hvor volden ikke bare er presentert ved sitt fravær, men av symbolbruken ved dette fraværet.²⁴⁵

En lignende subtil måte å vise det grusomme er som tidligere vist Lulus død i *Pandora*, alt vi ser av er hennes hånd som plutselig blir slapp i den morderiske omfavnelsen til Jack The Ripper.²⁴⁶ Deretter ser vi lyset som slukkes, symbolet på at hun er død.

Lang går imidlertid lengre enn Pabst, eller rettene sagt kortere. Han viser ikke Elsie eller Hans Beckert i det hele tatt. Der hvor Pabst bruker tette utsnitt av legemsdeler så bruker Lang erstatninger i form av objekter, ballen og ballongen.

Et virkemiddel Lang benytter seg av tidlig for å understreke morens desperasjon er bruken av klokker. Til å begynne med annonserer de at Elsie snart skulle komme hjem. Nå understreker de at hun er forsinket ved at hun ikke dukker opp til avtalt tid.²⁴⁷ Fra å være en bro mellom hjem og skole, klokke som kimer hjemme hos Fru Beckmann går gradvis over til lyden av klokken ved skolen så blir klokken et bilde på frykt.²⁴⁸ Morens frykt for at noe har tilstøtt datteren. Forsinkelsen annonserer fare. Noe har hendt siden hun ikke har kommet hjem. Klokken som før bandt sammen står nå for separasjon.



M: Klokken viser 12 og alt er ok.



Klokken viser 13:15 og symboliserer fare.

Det spesielle med denne tidsangivelsen er at det brukes nøyaktig samme utsnitt på de forskjellige tidshenvisningene. Det er som om tiden symbolisert ved klokken ikke tar noe hensyn til de begivenheter som angår mennesker. Tiden går ufortrødent videre på samme måte uanfektet av hva som hender. Lang er ikke fristet til å bruke noen mer dramatisk vinkel i

²⁴⁵ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 192.

²⁴⁶ Eisner, *The Haunted Screen*, 279, 280.

²⁴⁷ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 169.

²⁴⁸ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 170.

det vi ser at tiden løper fra morens håp om å få se Elsie igjen. Det er den samme kjølige og nøytrale vinklingen, kald og kanskje beregnende.

Lang viser her med sin tilbaketrukkethet bildets makt til å sette i gang følelser ved det vi ikke ser, men som vi antar har skjedd. Det at tiden går er med på å symbolisere det forferdelige. I *M* så er ofte det som ligger utenfor bilderammen like viktig som det som er innenfor.²⁴⁹ *M* utforsker på denne måten filmrommet ved å veksle mellom det vi ser og det vi ikke ser.²⁵⁰

Bruken av symboler er også sentral for å få fram uhyggen. Ballen som ruller ut fra buskene er erstatning for Elsie.²⁵¹ Ballen blir hennes identitet på samme måte som ballongen. En kan også ta det lengre ved å si at i det ballongen blir frigjort fra kraftledningen så er det et symbol på Elsies sjel som frigjøres fra kroppen. Om det var i Langs tanke eller ikke spiller mindre rolle, hans bilder gir rom for flere tolkninger Tilskuer identifikasjon blir ifølge Elsaesser mobilisert kognitivt gjennom intellektuell innblanding mer enn gjennom sett handling.²⁵²

Elsaesser mener Lang på den måten drar tilskuerne inn i handlingen, ikke ved spenningen ved å la de oppdage, men ved å stille spørsmål til den gitte sekvensens svar.²⁵³ Ved å vise ballen som ruller ut fra buskene så er det svaret på hva som til slutt hendte med Elsie Beckmann. Spørsmålet blir da hva, hvorfor og hvordan? Hva gjorde han mot Elsie? Hvorfor gjorde han det, med andre ord, hva motiverer hans handlinger? Hvordan utførte han mordet? Det er spørsmål som vil henge ved utover filmen og som er sentrale i vårt forsøk på forståelse av det uforståelige.

Such memories of destruction and cruelty that one takes away from Lang's films stand in direct contrast to what one can only call the extraordinary chasteness of the images themselves." (Thomas Elsaesser)²⁵⁴

I så måte følger Lang en Weimartradisjon ved å følge to narrative systemer. Det ene består av å bruke off-screenrommet. Noe han blant annet viser med ballen og ballongen. Det andre er å

²⁴⁹ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 165.

²⁵⁰ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 165.

²⁵¹ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 175.

²⁵² Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 89.

²⁵³ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 340.

²⁵⁴ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 163.

holde tilbake informasjon.²⁵⁵ Ikke bare fra filmens karakterer, men også fra oss som tilskuere, som jeg diskuterte i kapittel 4.

5-2 Jakten på Hans Beckert

Med *M* så viser Lang en mer antydende stil enn han hadde gjort med sine stumfilmer. Noe av forklaringen på det ligger selvfølgelig i fraværet av lyd som gjorde at visuelle spor måtte være ekstra tydelig for at de skulle bli oppfattet. Lyden gjorde nå at han kunne frigjøre seg mer og mer fra dette, noe som gjorde at hans visuelle stil opp gjennom årene ble stadig mer knapp og presis. Eksempler på det finnes blant annet i hans Film Noirer, noe jeg skal se nærmere på i kapittel 7. Denne antydende stilen ble også brukt av andre filmskapere, som for eksempel Billy Wilder og Orson Welles.

Langs antydende visuelle stil underbygger her filmens dramaturgi. Hans Beckert er et mysterium for både tilskuerne, politimyndighetene og forbrytersyndikater. Lang avdekker han gradvis på en ekspresjonistisk måte ved at vi først bare ser hans skygge. ”*Besides the cultural association of shadows with evil... Lang images Beckert as somehow abstract and insubstantial.*” (Tom Gunning)²⁵⁶ Lang supplerer med at vi også hører hans stemme, off-screen, i det han skryter av ballen hennes samt at vi får en ny brikke i puslespillet i det han spør om hennes navn; ”*Elsie Beckmann!*” hører vi klart og tydelig. Hvis ikke bildene i forkant har bundet sammen mor og datter så har vi i alle fall forbindelsen nå.

Her leker Lang med tilskuerne. Ved først å la Elsie sprette ballen på etterlysningsplakaten av barnemorderen og så la morderens skygge skli over den samme plakaten, så lenker han begivenhetene sammen. Hadde Elsie faktisk lest hva som stod så hadde hun kanskje ikke latt seg lure av hans smiger. Om dette kuttet er en homage til Pabst og hans før nevnte introduksjon av Jack The Ripper i *Pandora* vites ikke. Likheten er i alle fall påfallende

Gradvis blir morderen mer og mer tydelig for oss. I neste sekvens ser vi ryggen hans imens han skriver brev til pressen om sine gjerninger. Første gang vi ser han forfra er gjennom et

²⁵⁵ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 348.

²⁵⁶ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 172.

speilbilde i det håndskriftseksperter går gjennom det nevnte brevet og omtaler forfatteren i temmelig nedsettende ordelag som en gal mann drevet av sine impulser. Samtidig så gjør Beckert rare grimaser i speilet, noe som underbygger skrifteksperterens. "It cuts to him precisely at the word "play acting" ... and returns to the scene with the police chief at the word "madness." (Anton Kaes)²⁵⁷



M: Galskapens ansikt.

Denne stykkevise introduksjonen holder spenningen ved like. Hvem er denne barnemorderen? Hvordan ser han ut? Lang videreutviklet denne stilen i sin amerikanske karriere ved å holde tilbake visuell informasjon. Dette var også en del av Film Noir stilen. Vold var for eksempel ikke framtrepende. Billy Wilders *Double Indemnity* er en film jeg allerede har nevnt og som jeg også vil komme tilbake til. Her bruker Wilder mye av den samme antydende stilen, både når det gjelder det verbale, men også det visuelle. Jeg tenker da spesielt på mordet som blir utført av filmens antihelt.

I *M* ser vi imidlertid ikke en forbryter i aksjon, men en som forsøker å begå en forbrytelse. Vi ser aldri at han gjør noe kriminelt, det finnes ingen vitner og vi ser heller ikke noe offer.²⁵⁸ Det vi ser er en mann som tilnærmer seg unge jenter. Miljøet han beveger seg i er fylt med vinduer og speil slik at de unge jentene som viser seg for Beckert ikke er av kjøtt og blod, men mer bilder som plutselig kan forsvinne.²⁵⁹ Det skjer når en jente han følger etter plutselig blir gjenforent med sin mor og jakten må starte på nytt.

²⁵⁷ Kaes *M*, 56.

²⁵⁸ Kaes *M*, 72.

²⁵⁹ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 189.

Her kommer et mellomspill hvor Beckert nærmest glemmer seg bort fra omverdenen og oss på en kafe. Han kjøper en dobbel Cognac som han drikker på styrten før han legger hodet i hendene og starter en desperat plystring. Han er tydelig ute av likevekt. Her er kameraet observerende, nesten redd for å forstyrre Beckert.



M: I ubalanse.

Etter at politiet har løst gåten, diskutert i neste kapittel, så går vi igjen tilbake til forbryternes verden. Her øker Lang spenningsnivået ved å la kameraet ligge på den blinde mannen som kjenner igjen Beckerts plystring. *"Kan du se han som plystrer?"* spør han sin seende medhjelper *"Nei"* svarer han. Har morderen nok en gang forsvunnet? Bildet ligger fortsatt på de to. Lang tyner spenningen litt til før; *"Jo, nå kan jeg se han!"* *"Det er han. Det er han som kjøpte ballong den dagen den lille jenta forsvant. Han plystret samme melodi!"* sier den blinde ballongselgeren ivrig. Dermed er morderen synliggjort. Ikke for oss. Vi har allerede sett han flere ganger og vet at han er morderen, men han er nå synliggjort for filmens impliserte.

Etter at han har blitt avslørt av den blinde ballongselgeren så ser vi han kjøpe godteri til en ny jente. Vi ser ikke forspillet. Hun er bare plutselig der som et hendig offer som vi antar han vil drepe. Åpningen med Elsie har forberedt oss på det. Lang porsjonerer ut det visuelle. Vi ser bare det vi er ment å se, så mye og ingenting mer.²⁶⁰

Her leker igjen Lang med våre forventinger og fantasi. I det han har kjøpt noen appelsiner til sitt unge offer så ser vi han tar hånden ned i bukselommen og tar opp en kniv. Nært på forfølgeren som gjør seg klar til å storme fram hvis han skal bruke den mot jenten. Tilbake til

²⁶⁰ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 167.

kniven som Beckert rolig tar for å skrelle appelsinen, ikke drepe. ”Lang plays a dark Hitchcockian game with the viewer’s expectations; he demonstrates how easily images can deceive.”²⁶¹



M: Nært på kniven.



Klar til angrep.



Udramatisk antiklimaks.

Nå tar forfølgeren og kriterer en M i håndflaten for å merke bytte for de andre tiggerne. I det han går forbi Beckert og den unge jentene så later han som han snubler i appelsinskallet og i fallet så merker han Beckerts skulder. Vi ser skrekken og overraskelsen som brer seg over Beckerts ansikt. Han bringes ut av likevekt og merker ikke at kniven har falt ned. Den unge jenten røsker han da i jakken og sier; ”Onkel, onkel du mistet denne” og rekker han kniven. Ironien er påtakelig. Offeret leverer drapsmannen våpenet han kan bruke til å drepe henne. Det kan virke som et frampek ala filmens start hvor en bil holder på å kjøre ned Elise Beckmann. Denne gangen er det imidlertid ikke noe frampek, Beckert ikke har noen mulighet til å drepe siden han er konstant under oppsyn.

Her er vi med på overvåkingen av Beckert. Først gjennom kameraet hvor vi registrerer hans handlinger som en usynlig tilskuer som ikke kan påvirke Beckerts handlinger. Deretter følger vi tiggerne som overvåker han. Nå kan plutselig Beckert se sine forfølgere og han blir selv sett. Beckert blir bokstavelig talt en merket mann, M for morder. Den visuelle stilen forandres i takt med Beckerts sinnstilstand. Fra å være rolig og observerende så økes nå tempoet i det han prøver å komme seg unna. Han vet at han er avslørt. En merket mann. Han starter å løpe med et håndholdt kamera på nådeløs jakt.²⁶²

²⁶¹ Kaes M, 62.

²⁶² Kaes M, 64.

Fortsatt er det imidlertid off-screen rommet interessant. Fra en høy vinkel følger vi Beckerts desperate flukt, omringet som han er på alle kanter. Plutselig skjer det noe uventet. En brannbil passerer i full utrykning, passerer Beckert og i det den forsvinner ut har også Beckert forsvunnet fra bildet.²⁶³



M: Forsvinningsnummeret. På et splittsekund forsvinner Beckert ut av bildet.

Han blir lokalisert i et forretningsbygg. Her kutter Lang mellom bilder av forbryterne som gjennom søker bygningen og Beckert som gjemmer seg på loftet. Her er han som i et fengsel, men barer rundt seg i et rom han ikke kommer seg ut av etter at vaktmannen har låst. Nå kan han bare vente på å bli fanget, vente på å få sin skjebne avgjort. Det visuelle forsterker dette inntrykket. Det er mørkt og rotete, som i Beckerts forvirrede indre. Mannen har blitt forvandlet til et fanget dyr og utenfor nærmer fienden seg.

Lotte Eisner ser klare referanser til Langs egen *Die Spinnen* (1919) i denne sekvensen. Her bruker han igjen detaljer som for eksempel at nattevakten prøver å komme seg løs.²⁶⁴ Det intensiverer spenningen i det alarmen går og forbryterne kun har få minutter til å komme seg ut. Her bruker Lang igjen grepet med å la det vesentlige skje utenfor bildets ramme. Vi ser at Beckert blir oppdaget, men vi ser ikke at han blir tatt. Her høyner Lang ifølge Kaes spenningen ved å nekte kamera å følge handlingen. Fokuset er på utgangen i det han blir tatt.

²⁶³ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 186.

²⁶⁴ Eisner, *The Haunted Screen*, 239.



M: Byttet fraktes ut.

Det vi etter hvert ser er forbryterne som stormer ut av bygget med en bylt som vi antar er Hans Beckert. Dette er nok et eksempel på Langs antydende visuelle stil.

Etter å ha ventet forgjeves på Beckert på hans hybel er inspektør Lohmann (Otto Wernicke) i villrede. Lang presenterer løsningen via omveier. Vi går tilbake til kontorbygget hvor Franz (Friedrich Gnaß) ikke har fått med seg at aksjonen er over. Han har boret seg ned i rommet under. Kameraet er fast på hullet. Vi hører hans mishagsytringer i det han oppdager at taustigen er tatt opp. Stigen blir kastet ned. Franz klatrer oppover, fortsatt kjefte. Da han kommer helt opp beveger vi oss litt tilbake og ser at hullet er omringet av politifolk. Sakte strekker Franz armene i været. Dette er Langs visuelle form for humor, som han nokså snart kommer tilbake til.

"As so often with Lang, the law triumphs and the lawless glitters." (Siegfried Kracauer)²⁶⁵

Uten å vite hvordan det hele henger sammen bestemmer Lohmann seg for å skremme Franz ved å antyde (han sier det nemlig ikke direkte) at vaktmannen døde. Franz blir vettskremt over plutselig å være medskyldig til et mord *"Alltid meg, alltid hender dette meg!"* klager han. Lang kutter så til vaktmannen som sitter og nyter et bedre pølsemåltid med en diger øl foran seg, svært lite død. Tilbake til Franz sitt desperate ansikt hvor han bestemmer seg for å fortelle alt. Nå er det Lohmann som kommer ut av fatning. Vi ser han i forgrunnen mot kamera i det Franz forklarer seg i bakgrunnen. I det Franz sier; *"barnemorder"* så faller Lohmanns sigar ut av munnen og han famler ubevisst etter den. Ansiktet er i tydelig sjokk,

²⁶⁵ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 250.

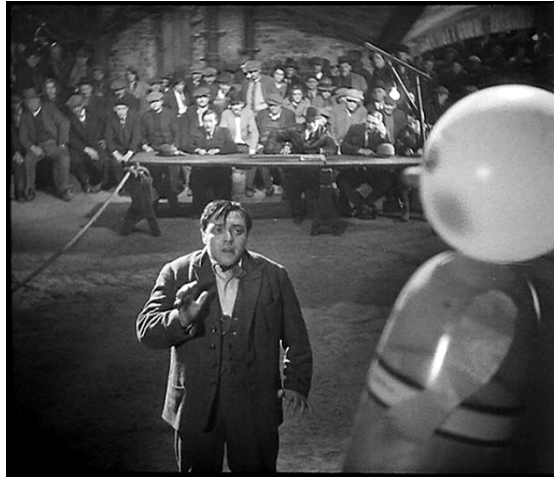
noe publikum ser, men ikke Franz. Ut av det blå har han kommet med løsningen som politiet har brukt enorme resurser på.



M: Franz sin avsløringen tar Lohmann på sengen.

I det Franz nevner skjulestedet hvor de har fraktet Hans Beckert så kutter vi oss kjapt dit. Igjen er lyden bro til raske visuelle skift. Siste akt av dramaet utspiller seg i en kjeller og vi går inn i handlingen i det Beckert bokstavelig talt blir kastet inn i rommet. Den visuelle tilbakeholdenheten er den samme. Beckert skjenner og smeller at de ikke kan behandle han på den måten. Langsamt snur han seg og han og vi ser at rommet fylt til randen av skuelystne og en provisorisk domstol ledet av Schränker (Gustav Gründgens). Beckert mister helt mål og mæle i det han ser forsamlingen. Sakte henter han seg inn igjen og sier; *"Dette må være en feil!"* Så fryser han plutselig i stillingen, og øynene buler ut av skrekk i det en hånd kommer inn og griper han i skulderen. *"Nei, nei, ingen feil"* sier den blinde mannen i det han holder hånden på Beckerts skulder. Vi fokuserer Beckerts grimas av frykt før vi ser den blinde mannen. På en måte virker det som Lang vil provosere tilskuerne til å delta i off-screen tilstedeværelse og handling.²⁶⁶ For å understreke at dette ikke er noen feil så kutter Lang til et fugleperspektiv forfra hvor vi ser en kopi av ballongen, den blinde mannen og Beckert som står foran forsamlingen. Hans skjebne er i ferd med å bli beseglet.

²⁶⁶ Weiss og Belton, *Film Sound*, 268.



M: Sannhetens time.

Etter at dødsdommen blir gitt skifter imidlertid stemningen raskt. Igjen ser vi ikke hva som forårsaker dette skifte. For oss virker det ganske merkelig at idet mobben er i ferd med å fly på Beckert så stopper den plutselig opp og rekker armene i været. Beckert skjønner ingen ting før han selv får en ny hånd på skulderen; ”*I lovens navn*”. Dermed kuttet det raskt til rettssalen hvor en dommer fortsetter den påbegynte setning. Vi vet ikke hva som videre skjer med Beckert. Siste bildet er av Elsies mor og to andre kvinner. Fru Beckmann kommer med en appell om å se etter barna. Så tones filmen ut, og vi som tilskuere er fortsatt i villrede.

På samme måte som bildet ikke blir forklart så forklares heller ikke historien. Vi må legge inn vår egen tolkning.

5-3 Klippe mellom tid.

Bruken av off-screen rom hadde som før nevnt vært vanlig i flere ekspresjonistiske filmer. Lang hadde selv brukt teknikken mange ganger, blant annet i *Der Müde Tod* hvor kjæresten blir tatt med av Døden imens hun er ute av rommet. Når hun kommer tilbake er hans plass tom. Vi ser ikke at han blir tatt med siden fokuset var på henne.

Det Lang videreutvikler med *M* er å klippe mellom to handlingsforløp som muligens foregår på forskjellig tid for på den måten å sette sammen noe som i utgangspunktet ikke har noe med hverandre å gjøre.

"By intercutting scenes that are separate in space, or editing together images that do not first seem to fit, Lang builds sequentially into a very complex labyrinth, or mysterious architecture of point and counterpoint, action and consequence." (Thomas Elsaesser)²⁶⁷

Et godt eksempel på det er to møter som på elegant vis blir kryssklippet sammen. Det er møte hos politimyndighetene og møte blant forbryterlederne. Her klipper Lang både i lyd og bevegelse. Schränker starter blant annet en bevegelse med å slå ut med hånden som i neste øyeblikk blir fortsatt av Innenriksministeren.²⁶⁸ En av deltagerne reiser seg opp og stiller seg bak en stol. Samme bevegelse og positur blir gjentatt på det andre møtet. Franz begynner å lene seg fram og bevegelsen følges i politimøtet. I begynnelsen er kuttene klipp for klipp, slik at politiet av og til virker å svare forbryterne og omvendt.²⁶⁹ Også stemningen blir kopiert. I en tenkepause vandrer møtedeltagerne i begge leirer hvileløst fram og tilbake. Lang kutter da på bevegelsen og lager usynlige klipp mellom lokalitetene.



M: Klipp på bevegelse mellom forbryternes møte og myndighetenes møte.

Etter en pause finner begge leirene en strategi for å fange morderen. Først ut er Schränker som etter en lang tenkepause uttaler; *"Vi må fange han!"* Etter at ordene er uttalt så flokker de andre seg rundt bordet igjen. Det samme gjentar seg hos politiet til Lohmann uttaler; *"Det finnes kanskje en annen vei."* Han foreslår å skaffe registre fra institusjoner som har sluppet ut personer som ikke ble regnet som farlige for samfunnet, imens forbryterne finner ut at de må sette i gang en storstilt overvåkning. Det spesielle med denne sekvensen er at Lohmanns forslag er off-screen. Vi ser de andres reaksjon, men ikke Lohmanns resonnement. Det kan være et bevisst valg, og det kan være en ettertanke som gjorde at lyden ble spilt inn senere.

²⁶⁷ Elsaesser, Weimar cinema and after, 176.

²⁶⁸ Kaes *M*, 44.

²⁶⁹ Gunning, The Films of Fritz Lang, 182.

Denne kopieringen og stadige gjentakelsen linker begivenhetene sammen. Det sidestiller også de kriminelle med politiet. Begge grupper har nemlig det samme mål, å finne og uskadeliggjøre barnemorderen.

Kryssklippingen visker på denne måten ut skille mellom de to gruppene. Det er blant annet gjort ved å la røyken ligge tjukkt begge steder. Av og til er det vanskelig å finne ut hvor vi er. Røyk som siver foran linsen på en location fortsetter sømløst på neste sted.²⁷⁰ Etter hvert så går de nærmest i ett med hverandre

Lang viser at både ved å klippe med lyd (som jeg vil diskutere i neste kapittel), med objekter (klokken i åpningen), med bevegelse (håndbevegelsen som blir fullført) og med røyk (sigarettøyken som ligger tett i begge rom) så kan vi raskt bevege oss både tid og rom. Dette fører til et dramaturgisk driv i historien hvor store sprang limes sammen ved de nevnte assosiasjoner.

På denne måten peker *M* igjen framover mot blant annet Film Noir-epoken. Audiovisuelle sprang vil prege mange sentrale Noir-filmer, blant annet *Double Indeminty*. Det samme gjelder *Citizen Kane* hvor Orson Welles utvider sprangenes rekkevidde. Dette vil bli diskutert senere i lys av *M*.

5-4 Bygge opp spenning

Lang høyner også engasjementet ved tidvis å akselerere og å variere klippetempoet. I sekvensen hvor to vitner er innkalt for å avgi forklaring på hvilken farge det var på kåpen til Elsie. Den ene insisterer på at den var rød mens den andre er like skråsikker på at den var grønn. Deres utsagn akselererer til det er bare to ord igjen; ”rød”, ”grønn”, ”rød”, ”grønn” hvor det klippes mellom de to i det de roper ut ordene.

²⁷⁰ Weiss og Belton, *Film Sound*, 267.



M: Kåpen var grønn!



Nei, den var rød!

"The camera dramatizes the aggression through rapid cross-cutting between the two combatants, both wild-eyed and crazed, before returning to its high-angle point of departure, coldly observing how detection mania ("Who is the murderer?") destroys friendship and community." (Anton Kaes)²⁷¹

Lang supplerer også en konklusjon; *"Ja hvis en skal stole på en som er fargeblind så er det ikke så rart at dere ikke greier å fange morderen!"* uttaler den ene i det han forlater lokalet. På den måten setter han sitt punktum for debatten.

Denne oppbygningen er sentral i filmens andre avsnitt, etter mordet på Elsie, hvor jakten på morderen intensiveres. Fra scene til scene øker rykteflommen, mistankene florerer og folkeskikken forsvinner. Langs montasje viser hvordan mistro, mistanke og frykt samles og skaper kollektivt hysteri.²⁷² Hver og en kan være morderen. Han kan sitte ved siden av deg. Han kan være din nabo. Dette hysteriet intensiveres ved klipperytmen. Først sakte så fortere. Bevegelse er et nøkkelord. Enten er det decoupage, klippsekvenser, med tette utsnitt hvor bevegelse skapes med klippingen eller så er det totalbilder hvor bevegelsen skapes av mennesker som stimler sammen i jakten på det de tror er morderen.

Et av eksemplene er fra filmens åpning hvor det leses om mordet på Elsie på puben. *"Hvem som helst kan være morderen, han kan sitte ved din side."* Denne opplysningen danner opptakten til at en av tilhørerne beskylder en av de andre for å følge etter små jenter. Raskt akselererer det til en verbal duell, hvor både ord og bilde klippes raskere og raskere til de to holder på å fly i tottene på hverandre. Her blir bevegelsen skapt i klipperytmen.

²⁷¹ Kaes *M*, 40.

²⁷² Kaes *M*, 41.



M: Beskyldninger og hysteri.

Et annet eksempel er møte mellom den lille eldre herren som nettopp har fortalt tiden til en liten jente og den store karen som beskylder han for å ha uhederlige motiv (diskutert i kapittel 2) Her stimler plutselig en folkemengde inn og omkranser de to. Det ropes på politi og så er vi plutselig på en buss hvor en politimann har arrestert en lommetyv. Lommetyven sier temmelig ubetenksomt at de burde heller konsentrere seg om barnemorderen, og dermed blir han assosiert med morderen siden folk bare hører ordet; "barnemorder". Igjen stimler folk sammen og skaper bevegelse i bildet med sine hysteriske reaksjoner.

Dette er noe som ikke kunne vært gjort uten lyd og sekvensene peker derfor framover mot senere lydfilmer. Lang gjentar massehysteriet i nevnte *Fury* i det folkemengden stimler sammen for å innta fengselet for å lynsje filmens hovedperson. Her er det orddueller som setter sinnene i kok og får folk til å få fra konseptet. Frank Capra brukte også samme teknikk i *Meet John Doe* (1941). En folkemasse som har støttet Doe og har engasjert seg for at han ikke skal begå selvmord, forvandles til en mobb i det de oppildnes til å gå imot ham fordi de har funnet ut at han har lurt dem. Hvordan massen så lett kommer ut av kontroll og den angst det skaper er effektiv portrettert i alle disse filmene.

5-5 Dokumentarstil versus studioopptak

Uhyggen som brer seg har også noe med følelsen av autentisitet. Det er mørke og regntunge gater. Det virker kaldt og guffent. Det understrekes ved de mange bildene i fugleperspektiv.

Langs nye stil med abstraksjon i *M*, understreket med høyt vinklede topografiske bilder, skaper også en teknikk nært beslektet til disse bildene, som han bruker i nesten alle filmer han lager etter *M*, et høyt vinklet, komplekst orkestret arrangement av objekter.²⁷³



***M*: Innsirklingen av Beckert.**

Det er som vi forsker på et samfunn i ferd med å gå i oppløsning. Tidvis er det som å se en dokumentar. Det er derfor ekstra interessant at *M* ble filmet i studio.

“Even in the later years of the Weimar period, when location shooting began to gain favour, directors such as Lang would think of nothing of rearranging nature to make it more natural in their eyes.” (Ian Roberts)²⁷⁴

Det var typisk for Weimar-regissører å ta kontroll over nær sagt alle aspekter ved filmskapningen.²⁷⁵ Dette gjør Lang til fulle med *M*. Han tilnærmer seg også en realisme i bruken av mise-en-scène.²⁷⁶ Eksempel på det er politisjefens samtale med ministeren hvor han forteller hvordan etterforskningen forløper. Imens hans snakker så ser vi politi i arbeid med å undersøke et åsted, ta avhør og kort sagt gjøre det en etterforskere ville ha gjort i det virkelige liv anno 1930. Her kommer igjen Langs forkjærlighet for detaljer til nytte

Til tider fungerer det som om vi er fluer på veggen. I filmens åpningen følger vi en dame som først kjefter på ungene som har en regle om barnemorderen, så følger vi henne opp trappen

²⁷³ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 164.

²⁷⁴ Roberts *German Expressionist Cinema*, 34.

²⁷⁵ Roberts *German Expressionist Cinema*, 99.

²⁷⁶ Cooke, *German Expressionist Films*, 83.

bærende på kurv med klær. Med besvær, kurven er tydeligvis temmelig tung, så manøvrerer hun seg i stilling til å ringe på dørklokken hvor Fru Beckmann åpner. Alt er tatt i en tagning, som et observerende kamera som følger dagliglivet anno 1930. Denne samtidsfølelsen er nytt i Langs repertoar.²⁷⁷



M: Kvinner med hardt manuelt arbeid.

5-6 Vinkler

Det mest subjektive i filmens visuelle design er bruken av vinkler. Det kan kanskje virke litt motsigende til det jeg nettopp har gått igjennom når det gjelder bruken av fugleperspektiv for å skape distanse og objektivitet. Bruken av under- og overvinkling blir imidlertid mer subjektivt dess tettere vi komme på objektet. Jeg har allerede diskutert bruken i forbindelse med mistenkeliggjøringen av tilfeldige personer i jakt på morderen. Den eldre lille herren og den store mistenksomme mannen skaper en komisk effekt ved å overdrive deres subjektive perspektiv.

Et merkeligere eksempel er Inspektør Lohmann filmet fra bakkenivå i det han sitter på sitt kontor. I følge Tom Gunning så fører det til at både hans autoritet og verdighet blir

²⁷⁷ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 166.

underminert.²⁷⁸ Det er i alle fall et vinkel som bringer oppmerksomhet til seg selv og tar litt av oppmerksomheten vekk fra handlingen. Det er kanskje her, i tillegg til bruken av skygger, hvor Langs ekspresjonistiske arv kommer best til skue. Det er her filmen vender seg innover mot seg selv.



M: Lohmann fra en noe uheldig vinkel.

Etter min mening så er denne vinklingen med på å latterliggjøre Lohmann og politiets arbeid, selv om dette ikke har vært lagt opp til tidligere. La gå at politi og forbrytere har blitt sidestilt, men vi har til nå fulgt politiets nitidige metoder for å fange morderen med et distansert blikk. Lohmann har blitt vist autoritet og respekt, spesielt i hans møte med klientellet på baren som kaller ham; "*Pappa Lohmann!*" Nå tar Lang plutselig side ved å vise Lohmann fra en ikke spesielt flatterende vinkel.

Forbryterlederen Schränker blir imidlertid fremstilt som en mektigere mann. Under rettssaken så venter de andre på at han skal si noen velvalgte ord. De ser opp til han, noe Lang understreker med vinklene han bruker. Her er Schränker litt undervinklet, noe som gjør ham autoritær, ikke latterlig slik som Lohmann.

²⁷⁸ Kaes *M*, 52.



M: Schränker i matkens sentrum.

Orson Welles benyttet seg av den ekstreme undervinklingen i Citizen Kane. Etter at Kane har tapt valget så er det en samtale mellom han og Bernstein. Her er kameraet på bakkenivå, men i et såpass stort utsnitt at det ikke får en komisk effekt



Citizen Kane: Ekstremt undervinklet valgnederlag.

Det får imidlertid fram et ubehag som kan minne om Lohmanns vinkel. Kane har tapt og herfra og ut så er vi vitne til hans fall i det han mer og mer isolerer seg. Lohmann derimot nærmer seg løsningen på mysteriet. I så måte er det filmens mest utypiske bilde.

Fra å studere noe av filmens visuelle stil og oppbygning så vil jeg nå se nærmere på Langs bruk av lyd. Det er her han viser den største nytenkningen ved å bruke lyden som et ekstra verktøy i historiefortellingen. Med lyd komprimerer han tid, gjør sprang i både tid og sted samt introduserer en ny subjektiv dimensjon til film. Dette er med på å sette *M* i en særklasse når det gjelder påvirkning av den moderne filmfortellingen.

Kapittel 6 Lyden i *M*

6-1 Lydens inntog

Perioden 1930-31 var en overgangstid for tysk film hvor ledende filmskapere måtte omstille seg i måten å lage film på.²⁷⁹ Det som hadde startet med *The Jazz Singer* i 1927 ble noe ingen kom unna. Alle måtte skolere seg til lydfilm siden det var det publikum ville ha. I følge Michael Chion var Tyskland et av foregangslandene innen lydfilm og hadde tilgang på mange av de beste lydteknikerne.²⁸⁰

Det ble dessuten produsert litt annen type lydfilm i Tyskland enn i USA. I følge Siegfried Kracauer så involverte tyske regissører seg mindre i dialogbaserte filmer. Både G. W. Pabst og Fritz Lang var kreative i implementeringen av lyd.²⁸¹ Pabst brukte lyd som forsterkning for filmens autentiske følelse, som i *Kammeradschaft* (1931) hvor lyden blant annet fremhever gruenes klaustrofobi, mens Lang brukte lyden mer som et montasjeelement, et dramaturgisk element som utfyller bildet eller gir en direkte kontrast. I følge Todd Herzog så er ikke lyden i *M* bare i dialog med det vi ser, men ofte i direkte konkurranse med bildet i forhold til publikums oppmerksomhet.²⁸²

Noel Carroll mener at *M* ved sitt fokus på montasje stilmessig er en stille lydfilm og at den på den måten peker tilbake på det som har vært, altså stumfilm imens en samtidig film, G. W. Pabst *Kameradschaft* også fra 1931, peker framover blant annet ved sin hyppige bruk av kontentum og synkron lyd.²⁸³

Dette mener jeg er en kraftig forenkling. Jeg er enig i at Lang tok med seg mye av sin visuelle stil fra stumfilmperioden, men han brukte lyden på en slik måte at den smeltet sammen med det visuelle på et annet vis enn ved konsekvent bruk av for eksempel kontentum. Lang hadde en mer subjektiv stil på både bilde og lyd. Vi ser det vi er ment å se og vi hører det vi er ment å høre, imens *Kameradschaft* er en mer naturtro gjengivelse av miljø og dets lyder. Det betyr ikke at *M* vender seg kun bakover, siden den subjektive bruken av lyd ville få stor innvirkning

²⁷⁹ Weiss og Belton, *Film Sound*, 266.

²⁸⁰ Michael Chion, *Audio-Vision – Sound on Screen*, (New York, Columbia University Press, 1994), 146.

²⁸¹ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 205.

²⁸² Isenberg, Noah, *Weimar Cinema*, 292

²⁸³ Weiss og Belton, *Film Sound*, 266.

på visuell bruk av lyd i senere filmer. I så måte virker *Kameradschaft* mer datert enn *M* siden den så tydelig viser datidens lydmessige begrensninger.

Etter å ha ferdigstilt *Metropolis* med premiere i 1927 så hadde Lang fullført to stumfilmer til; *Spione* (1928) og *Frau im Mond* (1929). Nå måtte også han omstille seg til lyd, men i stedet for å la bruken av lyden prege han, så kom han med *M* til å prege bruken av lyd for kommende generasjoner. Det er nemlig Langs bruk av lyd som først og fremst gjør at filmen er det jeg kaller en ”mellomfilm”. Jeg har i de foregående kapitler fokusert mest på hvor *M* kommer fra, med lyden som utgangspunkt vil jeg se framover mot det den påvirket. Lang laget nemlig i første forsøk et komplisert lyddesign ved hjelp av datidens teknologi. Det er for meg filmens største bragd. Jeg skal prøve å underbygge denne påstanden i dette kapitlet.

I følge Lotte Eisner så grep Lang lydens muligheter til å utvide sin uttrykkspale. På naturlig vis brukte han kontrasten mellom lyd og bilde i *M*. Et eksempel er når Lorres skygge lener seg inn over bildet imens vi hører hans stemme. Den samme effekten blir brukt senere når vi kun ser skyggen av forbryterne i det de fortsetter sin samtale.²⁸⁴

Lang brukte lyd for å utvide sitt repertoar. Ved å bruke både lyden, med morderens plystring av ledemotivet som det mest berømte eksempel, og å bruke fravær av lyd for å illustrere følelser og øke spenningen i fortellingen.²⁸⁵ Kracauer skrev i 1947 at Langs kreative bruk av lyd for å intensifere gru og terror ikke har sin like i lydfilmens historie.²⁸⁶

6-2 Lyd som fravær

Filmen starter med et svart bilde. Så høres et barnerim ”*Warte, warte, nur ein weichen.....*” Bildet tones fra svart over til et oversiktsbilde av en ring med barn hvor av et av dem framfører barnerimet. Allerede fra første rute gjør Lang det klart at lyden vil være et viktig dramatisk element, aldri et tillegg eller et uhell, aldri en ettertanke, men et kontrapunkt og supplement til bildet.²⁸⁷

²⁸⁴ Eisner, *The Haunted Screen*, 320.

²⁸⁵ Roberts *German Expressionist Cinema*, 56.

²⁸⁶ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 220.

²⁸⁷ Cooke, *German Expressionist Films*, 83.

Dette utvikles videre i klippene som følger. Vi blir kjent med Fru Beckman, Elsie's mor. Lydbildet er kontentumbasert. Tiden markeres med et gjøkur som så går over til en skoleklokke. Lydene binder klippene sammen.



M: Klokken på kjøkkenet.



Klokkelyd fra skolen.

Vi ser moren og vi ser Elsie. Likheten i lydene hjemme hos moren og på skolen til Elsie gjør at vi umiddelbart kobler de to bildene sammen. Den lille jenta er Fru Beckmanns datter. Lang tydeliggjør dette ved å la lyden fra skoleklokken ligge over bildene av Fru Beckmann på kjøkkenet i det hun fortsetter med å gjøre maten klar.

I slutten av scenen så er det lyden som forsterker tomheten. Det vil si vekslingen mellom Fru Beckmanns rop "*Elsie, Elsie*", til den øredøvende stilheten som følger i bildemontasjen hvor lyden av hennes stemme gir montasjen mening. Uten lyd ville bildebruken vært temmelig uforståelige, med bare navnet "*Elsie*" gjentatt flere ganger så skjønner vi at bildene av blant annet loftet og trappeoppgaven henger sammen med steder hun er forventet å være, men ikke er. Bildet gis i følge Paul Cook mening gjennom kvinnens stemme.²⁸⁸

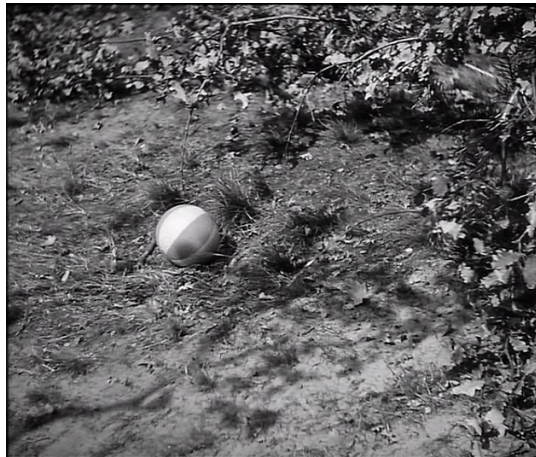
Fravær preger filmen fra starten og bestemmer hvordan den bruker lyd og konstruerer rom.²⁸⁹ Lang forstod at lyden vekker ikke bare det som ikke blir sett, det som er off-screen, men også viser dets eget negativ, det som ikke høres, nemlig stillhet. Gjennom denne sekvensen vil Fru Beckmann kommunisere med en voksende stillet, en stillhet som betyr døden.²⁹⁰ Stillheten i *M* er aldri en nøytral tomhet. I følge Chion er det det negative av lyden vi hørte før, eller tenkte at vi hørte, det er et produkt av kontraster.²⁹¹ Med andre ord, lyd + ikke-lyd skaper en tredje form, stillhet etter lyd, altså stille etter stormen.

²⁸⁸ Cooke, *German Expressionist Films*, 84.

²⁸⁹ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 165.

²⁹⁰ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 167.

²⁹¹ Chion, *Audio-Vision*, 57.



M: Trykkende stillhet skapt av tidligere lyd.

Lang bruker altså lyden som montasjeelement ved å binde sammen bilder som i og for seg ikke har noe med hverandre å gjøre. Bortfallet av ropet på Elsie binder fortsatt bildene sammen siden det har fått oss til å tenke på henne. Når ballen hennes ruller ut av buskaset så vet vi hun er død blant annet fordi morens rop etter henne har stoppet. *"Lang's counterpointing of sound and image is done with supreme mastery: the sound actually enhances the image"* (Lotte Eisner)²⁹²

I følge Chion så gir denne bruken av lyd sekvensen en følelse av virkelig lineær tid.²⁹³ Morens rop tidfester både loftet, trappen, den tomme stolen, ballen ved buskene og ballongen i strømledningen. Det er hendelser som har foregått i den rekkefølgen de har blitt filmet. Det er nåtid og ikke tilbakeblikk. I følge David Bordwell så er dette et modig grep ved å presentere to lag av handling samtidig, et med lyd og et med bilde.²⁹⁴

6-3 Lyd som bro

Etter Elsies død går filmen i svart. Som i åpningen er det igjen lyd som starter handlingen. *"Extra Aufgabe, Extra Aufgabe"* roper det fra en avisselger. Så går det over til en kakofoni av

²⁹² Eisner, *The Haunted Screen*, 320.

²⁹³ Chion, *Audio-Vision*, 17, 18.

²⁹⁴ Bordwell, *On the history of Film Style*, 18.

lyd hvor høye lyse stemmer dominerer.²⁹⁵ Det begynner å leses om barnemordet, men vi kan ikke identifisere stemmen. Etter hvert går det over til en annen stemme. Fortsatt ligger vi på bildet av menneskemengden. Så beveger vi oss inn i en bar hvor en eldre herre leser avisen. Det er hans stemme vi har hørt. Denne lydbroen demonstrerer all steds nærværet av nyhetene som er formidlet ved lyd.²⁹⁶



M: Lyden starter på bildet av folkemengden og fortsetter til opphavsmannen.

Når lyden kommer før bildet så bindes bildene tettere sammen. Folkemengden og karene i baren er fokusert på den samme begivenheten selv om de fysisk kan være milevis unna hverandre. Denne overlappingen av lyd og assosiasjoner av ideer akselererer filmen handling og gir den fylde.²⁹⁷

“Lang was the first to realize that unlike the theatre, the sound film did not have to limit itself to a straightforward narrative of events.” (Lotte Eisner)²⁹⁸

Bruken av lyd som bro blir enda mer avansert senere i filmen. Under de nevnte møtene mellom politimyndighetene og forbryterne. Sekvensene bindes sammen både ved hjelp av bilde- og lyd assosiasjoner. Av og til blir setningen startet i en location og avsluttet i den andre.²⁹⁹ Bevegelse som klipper mellom møtene hos politi og forbryter har også en verbal link. Når Schränker slår ut med hånden sier han; *“Jeg vil gjerne ha”*, og når det kuttes til politisjefen så fortsetter han; *“deres meninger mine herrer”*, noe som er nok et eksempel på

²⁹⁵ Kaes M, 39.

²⁹⁶ Kaes M, 39.

²⁹⁷ Eisner, *The Haunted Screen*, 321.

²⁹⁸ Eisner, *The Haunted Screen*, 321.

²⁹⁹ Kaes M, 44.

samspeilet mellom lyd og bilde, hvor de i dette tilfelle er likeverdige. Bevegelsen binder klippene sammen på samme måte som lyden. Det blir nå en dobbel binding mellom de to fraksjonene.

I følge Ludwig Maibohm var dette første gang at lyd ble brukt til å binde sammen to uavhengige scener hvor vi beveger oss i tid og rom fra begynnelsen til slutten av en setning.³⁰⁰ Orson Welles ville senere gjøre det samme i et mer ekstremt format i *Citizen Kane* (1941). Lykkeønskingen "Merry Christmas and a happy New Year" uttales med mange års mellomrom mellom "Merry Christmas", hvor Kane er en guttunge og "and a happy New Year", hvor Kane har blitt en voksen mann. "The presence of sound permitted him to innovate transition techniques between scenes."³⁰¹



Citizen Kane: God jul



og et godt nytt år!

Andre sekvenser i *M* bindes også elegant sammen i tid og rom. Under etterforskningen får politisjefen en telefon. Gjennom samtalen får vi ta del i søket etter morderen. Telefonsamtalen bringer sammenheng til denne svært usammenhengende sekvens gjennom en annen innovativ bruk av lyd. Vi hører politisjefens voice-over samtidig som vi ser de scenene han beskriver. Det følger så et kutt av Beckert som gjør sine grimaser foran speilet imens skrifteksperten forteller om hans psykiske mangler. Lyden og bildet kommer fra to forskjellige steder og de er brukt for å kommentere hverandre.³⁰²

Lyden fungerer her som både tillegg og bro i det den ved hjelp av bildet kommuniserer mye informasjon i løpet av kort tid. Samtidig holder den spenningen ved like ved å gå fra

³⁰⁰ Ludwig Maibohm, *Fritz Lang Seine Filme – sein Leben*, (München, Heyne, 1981), 146.

³⁰¹ Jon Tuska, *Dark Cinema – American Film Noir in Cultural Perspective*, London, Greenwood Press, 1984), 123.

³⁰² Isenberg, *Weimar Cinema*, 297.

dokumentariske bilder av etterforskning til Beckert som ser ut til å bli frastøtt av sitt eget speilbilde. Sekvensen underbygger historiens troverdighet i sin detaljrikdom. Det er blant annet scenene av politiet i arbeid sammen med politisjefens nøkterne beskrivelse som gjør at Lang så på filmen som tilnærmet dokumentarisk.

6-4 Lyd som avsløring

Filmens viktigste lyd er imidlertid verken stemmer eller lydeffekter, men en liten strofe fra Edvard Griegs *I Dovregubbens hall*. Det er dette musikkstykket som avslører morderen og gjør han synlig for omverden. Her viser Lang hvorfor mindre kan være mer; *"This harmless little tune became terrifying. It was the symbol of Peter Lorre's madness and blood lust. Just a bar or two of music."* (Alberto Cavalcanti)³⁰³

Lang har allerede forberedt oss på at lyden kan avsløre morderen. Først når han blir identifisert, senere når han blir fanget. Plystringen er noe som gradvis blir introdusert etter hvert som vi blir mer og mer kjent med han. Plystringen blir et uhyggelig varsel om hans nærvær.³⁰⁴

Etter det mislykkede forsøket på å tilnærme seg en jente så begynner en litt ukontrollert plystring i det han sitter på restauranten. Morderen plystrer *I Dovregubbens hall*. Det vet vi som publikum lenge før filmens aktører får tak i informasjonen. Det vil si, en av aktørene, den blinde ballongselgeren, har nok hatt en mistanke siden Beckert kjøpte ballongen til Elise. Det er i den sekvensen vi hører han plystrer for første gang.

³⁰³ Weiss og Belton, *Film Sound*, 108.

³⁰⁴ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 220.



M: Beckert plystrer i det han kjøper ballong til Elsie.

Det er her den enkle bruken av lyd begynner å bli virkelig avansert. Lang viser oss nemlig den blinde ballongselgeren sittende i bistroen i det lirekasser prøves ut til tiggerne som skal overvåke gatene. Ved de første dreiningene er lyden helt ustemt og ballongselgeren holder for ørene så både han og vi slipper å høre ulydene. Så etter hvert kommer mer stemte toner fram, noe vi får høre når han tar vekk hendene. Nå svinger han fornøyd i takt med musikken. Dette er et frampek til at han for det første har øre for musikk og for det andre at han vil avsløre Beckert som morderen i det han hører plystringen igjen.³⁰⁵

Lang bygger opp til denne sekvensen ved først å ha en lang kjøring i tiggernes lokale. Ved hvert stopp så hører vi lyden på det som kameraet har i fokus og ingenting annet. Vi stopper blant annet opp ved et bord hvor det spilles kort. Her er det kun replikkene rundt bordet som høres. Så beveger vi oss videre og igjen hører vi kun lyden som hører til bildet. Det er en veldig selektiv og utradisjonell bruk av lyd. Den er subjektiv, på samme måte som vårt øre er det, ved at den velger ut de lydene som Lang vil at vi skal høre og selekterer bort alt annet. Ifølge Chion så oppfatter øyet forandringer tregere enn øret fordi det har mer å gjøre, det må utforske i rom samtidig som det følger i tid. Øret derimot kan isolere detaljer ved et enkelt lydrområde og følge det i tid.³⁰⁶ Samtidig så utelukker øret "uvesentlige" lyder slik at det er en viktige lyden som får fullt fokus. Dette gjelder spesielt for stemmer som har fortrinn over andre lyder.³⁰⁷ *"In Lang's M extension is generally quite limited. All we hear during a*

³⁰⁵ Eisner, *The Haunted Screen*, 321.

³⁰⁶ Chion, *Audio-Vision*, 11.

³⁰⁷ Chion, *Audio-Vision*, 6.

conversation scene is what the characters onscreen are saying; almost never do we hear ambient sounds outside the frame.”³⁰⁸

Lang forklarer dette med en opplevelse han hadde da han satt på en gatecafe i samtale med en venn. Det han fokuserte på var hva samtalepartneren sa. De andre lydene, som støyen av trafikken, ble silt ut; ”*Da kom jeg til den erkjennelse at lyd ikke bare burde brukes, men skulle brukes som et dramaturgisk element.*”³⁰⁹

Lang viser med denne sekvensen mange av sine tanker om lyd som han skulle ta med seg videre til sin amerikanske karriere og som der ble plukket opp av andre. Den subjektive lyden, ofte med en forteller som styrer begivenhetene og fokusområdet. Jeg vil komme mer tilbake til dette i diskusjonen rundt likhetstrekk i kapittel 7.

I tillegg til å være sentral for filmens handling er sekvensen også morsom i sin subjektive bruk av lyd. Det at musikken forsvinner i det ballongselgeren tar hendene foran ørene er et point-of-hear aspekt jeg ikke kjenner noen parallell til så tidlig. Som et kamera som blir hovedpersonen ved at vi ser det han ser, så blir vi ett med ballongselgeren når lyden brukes på den måten. Sekvensens humor skygger også noe for den dramaturgiske gevinsten. Det er som om Lang har tenkt at han ikke skal gjøre det for lett for oss å løse gåten. Humoren gjør at vi lettere glemmer at den informasjon vi nå fikk blir sentral senere i filmen.



M: Ulyd fra lirekassen holdes ute.

³⁰⁸ Chion, *Audio-Vision*, 88.

³⁰⁹ Maibohm, *Fritz Lang Seine Filme – sein Leben*, 144.



Så høres imidlertid renere toner.

I et intervju med Peter Bogdanovich i 1965 uttalte Lang at denne sekvensen var en av de han var mest fornøyd med og noe han angret på å ikke bruke igjen.³¹⁰ Det gir bruken av lyd en ny subjektiv dimensjon som jeg skal komme tilbake til i diskusjonen av hva *M* har ført videre.

Lohmanns løsning av gåten er en miks av lyd og visuell bevegelse. Etter at assistenten har sier han har funnet rester etter sigaretter fra Ariston hos Beckert ser vi et medium utsnitt av Lohmann som gjentar for seg selv "*Ariston*". I det han uttaler navnet beveger kameraet seg et hakk inn. Dette gjentar seg to ganger til og siste gang har vi kommet inn på et nærbilde.



M: "Vent nå litt!"

³¹⁰ *M* DVD intervju med Peter Bogdanovich



"Ariston?"

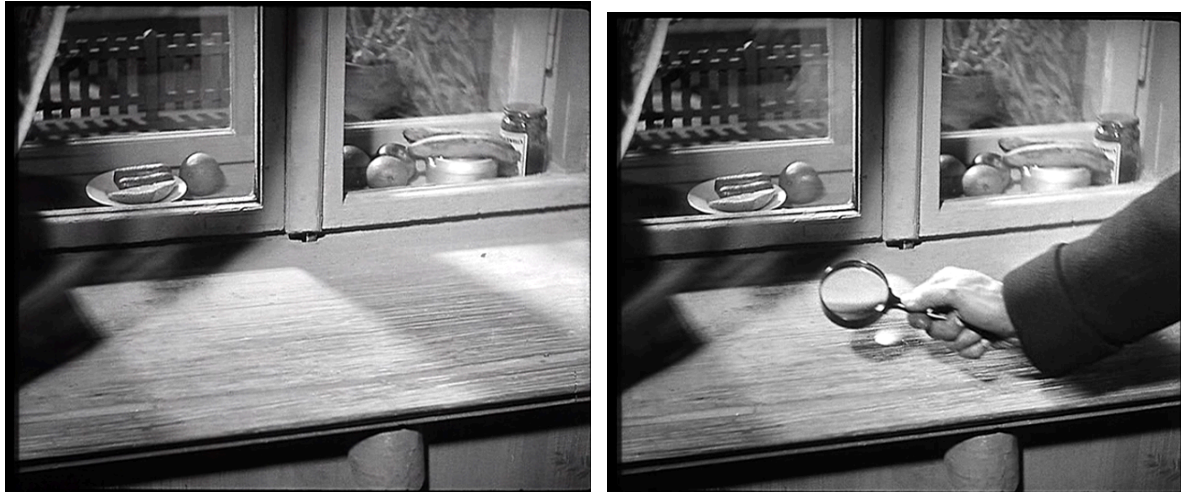


"Ariston ??"



"Ariston!!!"

Da har Lohmann løsningen siden samme sigarettmerke ble funnet ved et av åstedene. Assistenten er fortsatt i tvil og sier at han ikke fant merker etter skrift på Beckerts bord. Så ser han bort på vindusbrettet og i det han uttaler ordet *"vindusbrett"* så kutter vi til Beckerts vindusbrett. Vindusbrettet ligger rent, så lener Lohmann og assistenten seg inn over det for å undersøke nærmere.



M: Vindusbrettet ligger rent før vi oppdager at vi har blitt transportert i tid.

Igjen har replikken fungert som en bro som gjør det mulig med kjappe klipp i tid og rom uten at publikum mister orienteringen. Dette er en enkel, effektiv og meget elegant presentasjon av politiets løsning av mordgåten. Både vi og Lohmann kan puste ut etter funnet, *"Endelig!"*

Det samme gjentar seg rett etterpå når den blinde ballongselgeren hører igjen Beckerts plystring. På samme måte som Lohmanns *"Ariston"* så vekker plystringen en gradvis gjenkjenning som Lang visualiserer ved å bevege kamerat et hakk inn for hver setning inntil han også finner løsningen. Igjen er de kriminelle blitt likestilt med politiet. Selv om de i filmtid fant ut av gåten litt etter, så er det de som kommer i førersetet i jakten siden de nå har et visuelt spor av ham.

Vi blir presentert for en ny lydbro når politiet fanger Franz, gjengmedlemmet som ble igjen etter at de andre dro med Beckert. I en morsom sekvens ser vi han intetanende nede i hullet som han har boret for å komme til banken i etasjen under. Han kjefter og smeller fordi stigen er trukket opp og når den blir kastet ned så klatrer han opp uvitende om at hullet er omringet av politi. I det han når toppen får han beskjed om å løfte hendene i været. *"Men jeg kan jo ikke løfte henden når jeg holder fast i en stige!"* Fortumlet kommer han seg helt opp og uttaler *"Men denne gangen er jeg virkelig helt uskyldig!"*. Setningen starter i forretningsbygget og slutter på kontoret til politiinspektøren. Nok en gang har Lang spart masse tid ved å klippe visuelt i et kontinuerlig lydstrekk.



M: "Men denne gangen er jeg

virkelig helt uskyldig!"

Ifølge Todd Herzog så er lyden gjennom filmen både raskere og mer troverdig overbringer av informasjon enn syn. Beckert er tilslutt forrådt av sin plystring, ikke sitt ansikt.³¹¹

Dette synet støttes av Michael Chion som hevder at øret analyserer, prosesserer og behandler informasjon kjappere enn øyet.³¹² At ballongselgeren er den som først oppfatter at Beckert er morderen bekrefter denne teorien. Han kan kjappere følge lyden av plystringen enn andre kan følge den visuelle skikkelsen på avstand. Han har låst oppmerksomheten på plystringen og dermed silt andre lyder ut, noe som er mye vanskeligere med visuelle inntrykk. Øyet kommer nemlig fort til kort hvis det skal følge en veldig kjapp bevegelse.

".. as if dazed, the eye is content to notice merely that something is moving without being able to analyse the phenomenon. In this same time the ear is able to recognize and to etch clearly onto the perceptual screen a complex series of auditory trajectories or verbal phonemes." (Michel Chion)³¹³

Beckert kan stikke seg vekk fra synsfeltet, men ikke fra lydfeltet så lenge han plystrer. Derfor må han synliggjøres ved merking. Så lenge som mulig blir den fysiske framtoningen til morderen holdt skjult. Det vi hører er hans stemme, i det han gir komplimenter til Elsie's ball,

³¹¹ Isenberg, *Weimar Cinema*, 293.

³¹² Chion, *Audio-Vision*, 10.

³¹³ Chion, *Audio-Vision*, 135.

og hans maniske plystring.³¹⁴ Hans identitet blir dermed like mye forbundet med lyd som syn i det hans fysiske fremstilling i begynnelsen er kun en skygge og en kontur.

Alberto Cavalcanti mener Langs metode var å gjenkjenne og identifisere lyd. Han brukte det til å antyde den truende nærheten av morderen, uten tydelig å vise han fram. Antydning er alltid mer effektivt i drama enn tydeliggjøring.³¹⁵

Et lite apropos til plystringen. Også Inspektør Lohmann plystrer første gang vi ser han.³¹⁶ Det er ikke samme melodi, men like fullt så setter det likhetstrekk mellom de to, noe som tematisk har dukket opp i flere filmer hvor en politimann jakter en morder. At også forbryterne plystrer i det de signaliserer til hverandre i forfølgelsen av Beckert binder alle fraksjonene sammen.

Den samme fellesnevner mellom forbryter og den som jakter finner vi også i *Double Indemnity*. Her er det tenningen av sigar eller sigarett som binder forsikringsetterforsker Keyes sammen med sin kollega Walter Neff. Filmen gjennom så er det Neff som tenner Keyes sine sigarer, men på slutten blir rollene byttet om i det en dødende Neff får tent sigaretten av Keyes.

Om plystringen kan virke spinkel og ubetydelig så er lyden som avslører Beckert for andre gang enda mindre i volum. Det er nemlig kun en lett banking for å bøye til en spiker. "*Then the repeated blow he gives to straighten a nail he has torn from the wall betrays his presence.*" (Lotte Eisner)³¹⁷



M: Morderen avsløres av lyd for andre gang.

³¹⁴ Chion, *Audio-Vision*, 72.

³¹⁵ Weiss og Belton, *Film Sound*, 108.

³¹⁶ Kaes *M*, 20.

³¹⁷ Eisner, *The Haunted Screen*, 323.

6-5 Morderens stemme

Dermed er Beckert fanget. Den viktigste lyden nå fram til domsavsigelsen er hans egen framstilling. Etter kun å ha hørt en enkel setning ved filmens begynnelse får han anledning til å komme med sitt forsvar. Ved at hans replikker har vært så sparsomme så blir det ekstra spennende i det han åpner munnen og ved sin monolog blir vårt syn av han totalt forandret.

”Immer, immer muß ich durch die Straßen gehen und immer spür ich, es ist einer hinter mir her? Das bin ich selber. Und verfolgt mich! Lautlos, ab ich hör es doch. Ja! Manchmal ist mir, als ob ich selber hinter mir herliefe! Ich will davon, vor mir selber davon laufen. Aber ich kann nicht! Kann mir nicht entkommen! Muß, muß den weg gehen, den es mich jagt! Muß rennen! Rennen! Endlose Strassen. Ich will weg, ich will weg. Und mit mir rennen die Gespenster von Müttern, von Kindern. Die gehn nie mehr weg. Die sind immer da. Immer! Immer! Immer! Nur nicht wenn ich's tue. Wenn ich. Dann weiß Ich von nichts mehr. Dann, dann stehe ich vor einem Plakat und lese was ich getan habe, und lese unde lese. Das habe ich getan? Aber davon weiß ich doch gar nichts! Will nicht! Muß! Will nicht! Muß!”³¹⁸



M: Morderens monolog.

”Alltid, alltid må jeg gå gjennom gatene og alltid føler jeg det er noen bak meg. Det er meg selv. Og så følger meg, lydløst, men jeg hører det likevel. Noen gang føler jeg flykter fra meg selv. Jeg vil bort, løper fra meg selv Men jeg kan ikke! Kan ikke flykte fra meg selv. Må, må gå langs veien, noen jager meg. Må løpe! Løpe! Endeløse gater. Jeg vil bort, jeg vil bort. Og med meg løper spøkelsene til mødrene, barna. De går aldri mer vekk. De er alltid der. Alltid!

³¹⁸ Fred Gehler og Ulrich Kasten, *Die Stimme von Metropolis*, (Berlin, Henschel, 1990), 147.

Alltid! Bare ikke når jeg gjør det. Når jeg. Så vet jeg ikke noe mer. Så, så står jeg foran en plakat og leser hva jeg har gjort. Og leser og leser. Det har jeg gjort? Men det vet jeg ikke noe om! Vil ikke! Må! Vil Ikke! Må!“

Det er en gripende monolog ført i pennen av Thea von Harbou. Den bryter med Langs ellers nokså knappe stil, med kjappe avbrekk. Her er vi som på en teaterscene hvor kun små innkutt av kommentarer fra juryen av kriminelle bryter opp Beckerts talestrøm.

Igjen blir lyden viktig i hvordan vi former vår oppfatning. Til nå har vi via det visuelle sett ham som en skygge, som en gal mann som gjør grimaser, som en mann som jakter unge jenter. Hans forsvar åpner opp en totalt forskjellig tolkning. Ikke en kynisk morder, men en syk mann som ikke vet å styre sine impulser. Selv hardbarkede kriminelle kjente seg igjen i hans framstilling og viser det med små, nesten umerkelige nikk. Stemningen etter monologen er nærmest transelignende inntil Schränker igjen tar kontroll over situasjonen og bruker Beckerts ord i mot han for å få han dømt. *”Du sier du må myrde!”* Dermed har ordene fremmet beslutningen om å gi han dødsdom gjennom en indre justis blant de kriminelle.

Resten av rettssaken utvikler seg til rene orddueller mellom anklagerne og Beckerts forsvarer, som holder fast på at man ikke kan ta livet av en syk mann. Ekkoet etter 22. juli spøker i bakgrunnen for mange som ser filmen i dag. Spørsmålet om Beckerts tilregnelighet preger filmens slutt. Her har ordene kommet i forgrunnen og skjøvet bildet lengre bak. Lyden styrer klippingen, noe som er sjelden kost for en visuell regissør som Fritz Lang.

6-6 Ms lyddesign

M er en komplisert lydfilm i den grad at den bruker lyden kreativt for å fremme historien. Den er atypisk for sin tid i forhold til det å gjengi synkron tale og musikk. Synkron tale finnes det mye av, men tale brukes også som nevnt tidligere mye i off-screen sammenheng. Lyden er dessuten temmelig selektiv. Det vi hører i en konversasjonsscene er stemmer, bare sjelden hører vi kontentum utenfor rammen³¹⁹

³¹⁹ Chion, *Audio-Vision*, 88.

M sitt komplekse lyddesign ligger nærmere Walter Ruttmanns akustiske filmeksperiment *Weekend* (1930) enn til samtidens musikal og operetter produsert av UFA for å promotere den nye oppfinnelsen.³²⁰

I sin analyse av Josef von Sternbergs film *Thunderbolt* (1929) begeistres Ron Mottram over filmens bruk lyd til å skape off-screen rom, slik at verden i filmen alltid er større enn det som blir presentert på skjermen. Vi hører konversasjon, sang, skudd, sirener, baby gråt uten å se lydenes kilde.³²¹ Om Lang var påvirket av sin landsmann er vanskelig å vurdere, men at Sternbergs lydbruk har likhetstrekk med *M* er temmelig opplagt. At flere regissører bruker lyden på tilsvarende måte vitner om et viss kollegialt samkvem i utforskning av dette nye verktøyet.

M inneholder ikke noe ikke-diegetisk musikk. Alt vi hører er plystringen. En av grunnene til det kan være rent teknisk. I følge Rick Altman så var det fram til cirka 1933 uvanlig å ha musikk og dialog samtidig på lydsporet uten at de ble tatt opp samtidig.³²²

"These scattered experiments in the earliest sound years took advantage of the temporary banishment of music... they called on music only if the action justified it as diegetic. The scarcity of music made room for noises on what was a very narrow strip for optical sound."
(Michael Chion)³²³

Nå bruker ikke Lang musikk i det hele tatt som ekstern stemningsskaper. Selv om plystringen av og til er off-screen, så er den fortsatt diegetisk eller det Pierre Schaeffer kaller Acousmatic, naturlig lyd som man hører uten å se hva som forårsaker den.³²⁴

Det er slik bruk av lyd som får enkelte til å hevde at Lang fortsatt var en stumfilmregissør eller stum lydfilm, en film som bruker lyd som manipulerende montasjelement.³²⁵ Det imidlertid Lang gjør annerledes enn en regissør som fokuserer mest på on-screen tale, er at lyden mange steder er viktigere enn bildet, ikke styrt av hva vi ser, men en selvstendig komponent som gir dramaturgien noen den ellers ville ha manglet. Jeg skjønner tanken bak å

³²⁰ Kaes *M*, 19.

³²¹ Weiss og Belton, *Film Sound*, 226.

³²² Weiss og Belton, *Film Sound*, 46.

³²³ Chion, *Audio-Vision*, 146.

³²⁴ Chion, *Audio-Vision*, 71.

³²⁵ Weiss og Belton, *Film Sound*, 211.

kalle Lang og blant annet Alfred Hitchcock stumfilmregissører som la til lyd, men jeg vil i grunnen ta det motsatte standpunktet. Det Lang gjorde med lyden allerede i *M* viste at lyd hadde noe i filmfortellingene å gjøre. Det tok ikke livet av det vakre, det visuelle, det drømmene og det antydende. I *M* så forsterkes disse delene med nettopp lyd og lyden gjør at fraværet av lyd blir desto sterkere. Når ropene etter Elsie dør ut så sitter vi igjen med en tomhet. En tomhet som ikke ville vært på samme måte om klippene i forkant hadde vært stille. ”*Silence too, is an acoustic effect, but only when sound can be heard. The presentation of silence is one of the most specific dramatic effects of the sound film.*” (Bela Balazs)³²⁶

Fraværet av lyd er med på å gjøre *M* spesiell. Noe av filmen foregår nemlig i total stillhet der ingen lyd høres. Sekvensen med ballen og ballongen er allerede diskutert. Her er fraværet motivert av filmens stemning. Gunning formulerer at Lang forstod at lyd ikke bare vekker det usette, det som er off-screen, men det tegner en kontur også av sitt eget negativ, det som ikke høres.³²⁷

Lang fjerner imidlertid også lyd helt fra steder hvor vi tenker at den burde ha vært. I forkant av raidet på en av Berlins ølstuer så er det helt stille i det politiet gjør seg klar til å aksjonere. Ingen biler eller rop høres. Alt er stille i det en manngard marsjerer ned gaten. Det er som en drøm. Det virker som det er noe galt med lyden, at filmen har fått en teknisk brist. Elever som jeg ser filmen sammen med i dag vrir seg i stolen akkurat her og lurere på hva som er galt. Om det faktisk er en feil, eller et bevisst valg vites ikke. Filmrestauratør Martin Körber fortalte i et intervju i forbindelse med DVD-lanseringen av *M* i 2003 at de ikke fant noen lyd for denne sekvensen. Han kunne ikke si sikkert om den manglet eller om Lang hadde tenkt sekvensen stum, og hellet nok mot de siste alternativene.³²⁸ I min analyse må jeg behandle det som et bevisst valg siden det er slik filmen er i dag.

³²⁶ Weiss og Belton, *Film Sound*, 117.

³²⁷ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 167.

³²⁸ *M* DVD, intervju med Martin Körber.



M: Stumt før stormen.

Så med ett lyder en sirene og vi er tilbake til lydene av den virkelige verden. Det er en brutal vekker fra en stum verden. ”... *the sound here must tell the story of a whole rush of composite sensations, and not just the auditory reality of the event*” (Michael Chion)³²⁹

Chion bruker videre *M* som et eksempel på en film som tar seg friheter når det gjelder blant annet tale ved å fokusere på handling og derigjennom true med å ødelegge all form for kontinuitet og sammenheng i det diegetiske universet.³³⁰ Med andre ord, ved å styre lyden til å være kun handlingsrettet så minskes autentisiteten. Dette gjelder også fravær av lyd. I klippene i forkant av fløytesignalet så er vi plutselig tilbake i stumfilmverden. Fløyten vekker oss. Det er faktisk en lydfilm vi bivåner.

Det var tydeligvis ikke viktig for Lang at vi følte at akkurat den scenen virket autentisk. I det påfølgende raidet er vi imidlertid tilbake som fluer på veggen til en begivenhet som virker både ekte og troverdig. Fløytesignalet skaper interesse. Tom Gunning ser det som at lyden som er supret på bildet har den egenskapen å lede vår oppmerksomhet mot det visuelle mål. Her jobber altså lyden med å fremheve bildet.³³¹

På ulikt vis tar Lang i bruk sitt nye verktøy. Filmen har et modent forhold til lydens muligheter og viser stor kreativitet i samspillet med det visuelle. For meg er det lydens evne til å være bru mellom store visuelle sprang som er *M* sin største nyvinning. Det kan være

³²⁹ Chion, *Audio-Vision*, 112.

³³⁰ Chion, *Audio-Vision*, 172.

³³¹ Chion, *Audio-Vision*, 11.

location og begivenheter som ikke har annet til felles enn en setning og som ved bruken av den setningen setter i gang nye og andre assosiasjoner. Møtene er allerede diskutert. Her virker både lyd og bilde sammen for å skape et inntrykk av at myndighetene og de kriminelle har mye til felles. Hvis montasje med kun bilde skaper regnestykket $1 + 1 = 3$ (Brannbil + brann = Bilen er på vei til det brennende huset for å slukke brannen) så vil møte eksemplet gi $1 + 1 = 4$ siden summen av lyd og bilde assosiasjonen får en til å trekke slutningen at ikke bare har de mye til felles, de er kanskje også to sider av samme sak.

Med sin kreative bruk av lyd så influerte *M* filmer som skulle komme, noe jeg vil vie fokus til i neste kapittel.

Kapittel 7 Spor av *M*?

”Fritz Lang hadde med en film -og jeg understreker dette med ettertrykk–med en film, en utrolig viktig innflytelse på den amerikanske filmindustrien, det er filmen M.” (Walter Reisch)³³²

Etter å ha sett tilbake på hvor *M* kommer fra og hvilke likhetstrekk filmen har med Ekspresjonismen, Gatefilmene og Den nye saklighet, så vil jeg se framover mot det som skulle komme. Da er det særlig en stilart eller sjanger eller stilart som stikker seg ut; Film Noir.

”M’s play of shadows, low-key and high contrast lighting, extreme camera angles and its emphasis on compositional tension rather than physical action, done in many film noirs of the 1940s and 1950s.” (Anton Kaes)³³³

Dette kunne like gjerne vært en begrunnelse for hvorfor *M* har ekspresjonistiske trekk siden Film Noir har mange likhetstrekk med den ekspresjonistiske stilen. Elsaesser snakker om ”de fremmede i paradiset”, filmarbeidere fra Tyskland som hadde flyktet og som ble kreditert for å være blant opphavsmennene til stilretningen som både ble kalt *tysk* og *ekspresjonistisk*, en stil som kanskje motsetter seg å bli satt i bås på en like utspekulert måte som Weimar klassikerne.³³⁴

Det var ifølge Elsaesser en kombinasjon av ”det hjemsoekte lerret” fra tidlig 1920-tallet lokket av den syndige metropolen Berlin (med femme fatales som Louise Brooks og Marlene Dietrich), mikset med visjonen til de tyske emigrantene fra 1930- og 1940-tallet, som gjennom filmene uttrykte sine personlige tragedier og nasjonale katastrofer.³³⁵ Paul Cook ser miksen av realisme og Ekspresjonisme fra disse filmene som en klar begynnelse på Noir-stilen.³³⁶

Det er ingen fantasiverden lengre. Det er mareritt fra virkeligheten. Beckerts mord er ikke kun i en gal manns fantasi. De er virkelig i all sin gru, og det er ingen steder å gjemme seg.

³³² Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, 96.

³³³ Kaes *M*, 79.

³³⁴ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 13.

³³⁵ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 27.

³³⁶ Cooke, *German Expressionist Films*, 74.

Filmskaper Paul Schrader ser på de tyske filmarbeiderne som selve kjernen i Film Noir, noe han mener ikke er en overraskelse med deres bakgrunn fra blant annet Ekspresjonismens bruk av lys.³³⁷

I tillegg til den visuelle stilen ved blant annet bruk av lys og skygge så ser Elsaesser også likhetstrekk fra Weimarperioden med blant annet å ha en svak, søkende mann som protagonist. Dessuten er off-screen rommet viktig for begge retninger.³³⁸ Det som ligger skjult, som ikke vises, er ofte det som skaper spenningen.

En del av påvirkninger som kan leses fra *M* vil i så måte også kunne leses fra andre Weimar filmer. Jeg vil derfor i hovedsak konsentrere meg om det jeg mener er særegent fra *M* ut i fra min analyse av dramaturgi, foto og lyd.

Utvalget av filmer jeg har valgt å sette *M* opp i mot er gjort utifra forskjellige kriterier. Fokuset på Film Noir kommer av min problemstilling å finne ut om *M* har likhetstrekk med denne stilretningen. *Double Indemnity* er da valgt ut på grunn av sin anerkjennelse et typisk eksemplar av arten. Dette til tross for at Film Noir ikke var et kjent begrep og Wilder selv hevdet at han aldri hadde hørt betegnelsen da *Double Indemnity* ble laget.³³⁹ *Citizen Kane* er valgt ut på grunn av sin tydelige kobling mot tysk Ekspresjonisme. *Psycho* er tatt med fordi Hitchcock og Lang var anerkjente rivaler. De andre utvalgte filmene har enten blitt nevnt i kildemateriale å ha tilknytning til *M*, som for eksempel *Two Seconds*, eller det er filmer jeg selv har bitt meg merke i, som *Gå og se* og *Memento*. Målet har ikke vært å kartlegge alle filmer som står i gjeld til *M*, men heller å se på et utvalg av filmer hva *M* kan ha påvirket, enten direkte eller indirekte. Først vil jeg imidlertid kikke litt nærmere på Langs egen påvirkning, hva han tok med seg over Atlanteren.

³³⁷ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 421.

³³⁸ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 89.

³³⁹ Charlotte Chandler, *Nobody's Perfect - Billy Wilder - A Personal Biography*, (New York, Simon & Schuster, 2002), 114.

7-1 Å kopiere seg selv

Tom Gunning ser på *M* som bindeleddet mellom Langs stum- og lydfilmer og også mellom hans tyske og amerikanske karriere.³⁴⁰ Dermed blir filmen også et bindeledd mellom Ekspresjonisme og Film Noir, siden Lang ble sett på som en nestor i begge retninger.

Som nevnt i kapittel 2 så regner for eksempel Paul Cooke han som den kanskje viktigste ekspresjonistiske regissøren.³⁴¹ Ian Roberts støtter dette synet og lister han som en Ekspresjonistisk regissør i samme kategori som Robert Wiene og F. W. Murnau.³⁴²

Lang er også anerkjent for å ha stor innflytelse på Film Noir. William Park mener at Lang må sammen med Hitchcock bli kreditert som en grunnlegger av noir.³⁴³ Filmkritiker Vincent Brook går steget lengre ved å kalle Lang Film Noirs far og hevder Langs *M* var sjangerens grunnstein.³⁴⁴

Hvilke filmer som har hentet inspirasjon fra *M* er vanskelig å verifisere. I så måte er kanskje Langs egne filmer som for eksempel hans første film i USA, *Fury* (1936) en film som kanskje har påvirket Film Noir på en mer direkte måte enn *M*. *Fury* har imidlertid klare trekk fra *M*, selv om filmen har en annen dramaturgisk tilnærming. *Fury* handler om en hederlig mann (Spencer Tracey) som har jobbet seg opp nok penger til å kunne gifte seg. Omstendigheter gjør at han bli mistenkt for et mord han ikke har begått og nærmest lynsjet av en mobb som tror han er skyldig. Her er vi tilbake hysteriet fra *M*, hvor ryktene gikk om at den og den kunne være barnemorderen. Hele samfunnet blir forvandlet av angst, noe som gjør at ellers balanserte mennesker blir blodtørstige hevnerne.

Også flere av Langs Noirer bruker effekter fra *M*, deriblant *Scarlet Street* (1945) Her har vi i en antihelt som kan minne om Hans Beckert i regnskapsføreren Chris Cross (Edvard G. Robinson). Etter å ha drept kvinnen som brakte ham så mye sorg og fått kjæresten hans dømt for mordet så vandrer han ustraffet, men samtidig utstøtt, nedover gaten.

³⁴⁰ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 164.

³⁴¹ Cooke, *German Expressionist Films*, 33.

³⁴² Roberts *German Expressionist Cinema*, 56.

³⁴³ William Park, *What is Film Noir*, (Maryland, Bucknell University Press, 2011), 96.

³⁴⁴ Park, *What is Film Noir*, 96.

Vi bivåner det hele fra oven. Plutselig forsvinner folkehavet rundt Chris og han er alene. Tom Gunning kaller effekten ”*the modern form of human alienation*”.³⁴⁵ Cross er omgitt av mennesker, men han er ensom. Oppskriften er den samme som i de tyske Gatefilmene, en mann begir seg ut i den ytre verden på jakt etter spenning. Her står fristelsene i kø, men i motsetning til mange av Gatefilmenes helter så har verken Cross eller Beckert et trygt hjem å vende tilbake til.

Cross kan sees som en oppdatert utgave av Lorres rollefigur, men i motsetning til Beckert som får sin straff (hva den nå enn var, Lang gir som sagt ingen svar), så er Cross sin straff å ikke bli straffet men å fortsette å eksistere i en verden han ikke hører hjemme.

Den subjektive bruken av lyd er også noe en kan finne i begge filmene. Jeg har tidligere diskutert den blinde mannen og lirekassen hvor vi hører det han hører, det vil si vi hører ingenting når han holder for ørene. I *Scarlet Street* så utvider Lang dette subjektive aspektet. Det som får Cross til å tippe over er nemlig stemmene han hører inne i hodet. Her repeteres og loopes tidligere dialog fra de som har ydmyket han.

Barbara Steinbauer-Grötsch, mener at Langs filmer *The Woman in the Window* (1944) og *Scarlet Street* greier gjennom bruken av lys å skape et bylandskap som ikke fungerer som en nøytralt bakgrunn, men heller viker som et visuelt likhetstrekk med angst.³⁴⁶ Ikke ulik de mørke Berlin-gatene fra *M* hvor det ble jaktet frenetisk på en morder.

Lotte Eisner ser likhetstrekk mellom *M* og *The Woman in the Window* i bruken av speilbilder i glass av ønskede objekter.³⁴⁷ Beckert ser på småjentene via butikkvinduer, imens Professor Wanley (Edward G. Robinson) ser på drømmedamen via glasset i et vindu etter å ha studert maleriet av henne. Hun dukker opp som en dobbeltgjenger i det vi ser begge utgavene i samme bilde.

Lang lånte også senere *Ms* tematikk og virkemidler i egne produksjoner. Noel Carroll påpeker off-screen trusslene som en visuell metode for å beskrive den paranoide besettelsen med usette og usynlige fiender. *The Big Heat* (1953), bruker lignende metoder.³⁴⁸ De mest dramatiske episodene i *The Big Heat* er for eksempel de som vi ikke ser. Konen til Bannion,

³⁴⁵ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 339.

³⁴⁶ Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten*, 138.

³⁴⁷ Eisner, *The Haunted Screen*, 252.

³⁴⁸ Weiss og Belton, *Film Sound*, 275.

filmens protagonist, blir sprengt i en bil. Vi ser det ikke, men hører smellet. Bildet er på Bannion (Glenn Ford) som synger god natt sang til sin datter. Vi ser heller ikke gangsterens elskerinne bli skåldet med varm kaffe, vi bare hører skriket og ser det vansirede ansiktet etterpå.

Fritz Lang mente selv at han hadde en rød tråd i alle sine filmer; ”*this fight against destiny, against fate.*”³⁴⁹ I så måte er det ikke så rart at hans amerikanske filmer gjenspeiler mye av det han gjorde i Tyskland.

7-2 Ekstern påvirkning

Elsaesser trekker fram *Two Seconds* fra 1932, regissert av Mervyn LeRoy, som en tidlig film inspirert av *M*. Her spiller Edward G. Robinson en ensom psykopat som bønnfaller juryen, en tydelig reprise på Lorres monolog.³⁵⁰

Avslutningen til *Two Seconds* kan minne om Lorres monolog rent stilmessig. Robinson er presentert i en mørk rettsal med kun et hovedlys på seg. Han leverer også en meget følelsesladet appell til dommerne. Hans budskap er imidlertid det motsatte av Beckerts. Her er det ikke snakk om å miste seg selv. Robinsons karakter er klar over hva han har gjort, han er bare uenig i timingen. Han ville heller ha blitt dømt når han var en snylter, ikke når han gjorde forbrytelsen som var for å gjøre opp for utbetalt gjeld.

At *M* fikk stor innflytelse på den senere Noir sjangeren er et poeng som flere har plukket opp. Kaes mener Lorre ble den første skuespiller som ga et trist, skremmende og menneskelig ansikt til kriminalitet. Dette var essensielt i utviklingen av Noir og *M* fortjener å bli anerkjent som en av sjangerens tidligste bidragsytere.³⁵¹

M's play of shadows, low-key and high-contrast lighting, extreme camera angles and its emphasis on compositional tension rather than physical action, lived on in many film noirs of

³⁴⁹ Bogdanovich, Peter, *Fritz Lang in America*, 35.

³⁵⁰ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 442.

³⁵¹ Kaes *M*, 79.

the 1940s and 1950s. The spaces of noir are, as in M, empty office buildings and warehouses, city streets, claustrophobic pubs or cluttered detective offices” (Anton Kaes)³⁵²

Siegfried Kracauer så Lohmann som den tyske versjonen av den Anglo-Saksiske detektiven.³⁵³ En litt loslitt foregangsmann for de slitne antiheltene som etter hvert ville erobre Noir-lerretet.

Jeg vil i de følgende avsnittene ta for meg noen av de filmene som jeg mener står i gjeld til *M*. Først og fremst gjelder det på lydsiden og da i særdeleshet bruken av subjektiv lyd, ofte som en ytre monolog med publikum eller som en indre monolog med seg selv.

7-3 *Double Indemnity*

Billy Wilders *Double Indemnity* fra 1944 er av mange filmhistoriker regnet som en av de viktigste Noir-filmene sammen med Jacques Tourneurs *Out of the Past* (1947).³⁵⁴

Filmen har som tidligere nevnt flere likhetstrekk med *M*. Kanskje ikke så rart siden begge regissøren kom fra det samme miljø i Berlin, Lang som regissør og Wilder som manusforfatter. Selv om Wilder etter eget utsagn hadde Ernst Lubitsch som sitt store idol og hadde en plakat på sitt kontor med teksten ”*How would Lubitsch do it?*”³⁵⁵ så har han også hentet inspirasjon fra en av de andre store Weimarregissørene. På samme måte som Beckert i rettssaken så har også Noir-helter, eller rettere sagt antihelter, en glede av å gjenfortelle sin forbrytelse. Et eksempel på det er Walter Neff (Fred MacMurray) i *Double Indemnity*.³⁵⁶ På samme måte som *M* så er ikke disse filmene noe mordmysterier. Løsningen ligger i dagen. I *M* ligger spenningen i om de greier å fange morderen. I *Double Indemnity* lurer vi på om de greier å komme unna med det. Fokus har forflyttet seg fra de som skal fange til de som skal fanges.

³⁵² Kaes *M*, 79.

³⁵³ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 249.

³⁵⁴ Park, *What is Film Noir*, 1.

³⁵⁵ Chandler, *Nobody's Perfect - Billy Wilder*, 79.

³⁵⁶ Kaes *M*, 68.

I filmens åpningsmonolog så presenterer Neff seg selv som morderen og kommer samtidig med en forklaring på hvorfor; *"I killed him for money and for a woman. I didnt get the money and I didnt get the woman. Pretty isn't it?"* er Neffs likefremme oppsummering av hele affæren. Kjærlighet gjorde han både blind, dum og kriminell.



Double Indemnity: Walter Neff bekjenner sine synder.

Beckert finner glede i unge jenter som han dreper. Paranoiaen stammer fra en besettelse han ikke kan styre. De er således begge menn fanget av sine følelser, følelser som forkrøpler deres liv.

Når Neff besøker Phyllis for første gang så er det som om han går rett inn i et fangehull. Bruken av skygger gjør at persiennene virker som gitrene i en fengselscelle. Det står en gullfiskbolle på bordet, også et symbol på en som er fanget og ikke kommer seg noen vei. Lang bruker lageret på toppen av kontorbygget. Der stikker Beckerts seg bort fra sine forfølgere. De kommer imidlertid nærmere og nærmere etter hvert som de beveger seg opp i bygget. Beckert er fysisk fanget imens Neff holdes psykisk i sjakk av filmens femme fatale. I sluttscenen så kommer han tilbake til sitt fengsel og blir dødelig såret. Beckert forblir der han er fordi han ikke kommer seg ut. Begge venter bevisst eller ubevisst på det uunngåelige. Det er deres siste oppholdssted før den avsluttende akt. Begge er eksempler på det Elsaesser kaller den engstelige mannen som er dømt til undergang.³⁵⁷

³⁵⁷ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 425.



Double Indemnity: Neff på vei inn i fangehullet. *M*: Beckert fanget på loftet.

De er også begge mordere, men vi ser ingen av dem myrde. Beckerts mord har jeg diskutert flere steder med hensyn til både det visuelle og lydmessige. Vi vet at han dreper fordi vi tolker Langs montasje dithen selv om vi aldri ser noen drapshandling eller noe offer. Wilder viser oss mer. Når de sammensvorne utfører handlingen med Phyllis som sjåfør og Walter som drapsmann gjemt i baksetet så er all fokus på Barbara Stanwyck. Vi hører lyden i det ektemannen blir kvalt, men vi ser ikke handlingen. Det vi ser er Phyllis sitt ansikt som forholder seg temmelig rolig. Ingen tårer, bare en bestemt mine som går over i et nærmest umerkelig smil.



Double Indemnity: Phyllis ansikt i det ektemannen blir drept.

Vi ser heller ikke noe lik i etterkant, mørket tar seg av det. I all sin enkelthet er allikevel disse scenene vanskelig å glemme. En kan se for seg det døde og mishandlede barnet. En kan se for seg ektemannen med brekt nakke.

Double Indemnity bruker lydbroer på tilsvarende vis som *M*. Et eksempel på et er Neff sin voice-over hvor han forteller at han gjerne vil se hennes ”smykkebelagte ankel uten det dumme gelendret mellom dem” imens vi ser nærbilder av Phyllis sine ben, men smykket, en gjentakelse av klippet i første møte, i det hun er på vei til å møte han igjen. Broren blir her, som i det meste av filmen, stemmen som er et annet sted i en annen tid, men som driver det visuelle framover. På samme måte forteller politisjefen i *M* i etterkant det vi ser i bildene av politiets etterforskning.

Likhetstrekkene mellom de to filmene er tydelige. Det gjelder også neste film som jeg skal ta en nærmere kikk på. I likhet med *M* er også den vanskelig å båssette.

7-4 *Citizen Kane*

Orson Welles hentet mye av sin visuelle inspirasjon til *Citizen Kane* (1941) fra Ekspresjonismen. I følge Elsaesser var han dypt influert av den tyske filmstilen som var en filmskapers Mekka.³⁵⁸ Han trekker det videre til å gjelde også filmens hovedperson, Charles Foster Kane, en ”larger than life” figur som med sin store innflytelse har en finger med i både politikk og media. Elsaesser sammenligner Kane med Langs Dr. Mabuse, også det en samfunnsmanipulator. Begge er dessuten modellert på virkelige personer, henholdsvis industrimagnaten og politikeren Hugo Stinnes for Mabuse og avismogulen William Randolph Hearst for Kane.³⁵⁹

Filmen tronet den lenge på toppen som verdens beste film i følge Sight and Sounds sine kåringer hvert tiende år, ved siste kåring i 2012 var den nummer to.³⁶⁰ Her var altså en ung amerikansk regissør som tydeligvis hadde sett noen tyske filmer i sin skoleing.

”And the central battle for supremacy in Welles’ world is waged between darkness and light, producing a wealth of chiaroscuro effects that could be those of Pabst, Lang or Dupont. Like

³⁵⁸ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 120.

³⁵⁹ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 162.

³⁶⁰ <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012/film/4ce2b6af6aedd>

these German masters, Welles regards power with an unmistakable foreboding.” (Jon Tuska)³⁶¹

Welles leker med skyggene, blant annet i det mektige Xanadu palasset. Her forsterkes den trykkede stemningen mellom ekteparet av de lange skyggene som omkranser dem. Lyden som sender ekko tilbake fra murene bidrar heller ikke til å muntre opp. Det samme gjelder for projeksjonsrommet etter visningen av filmavisen. Her er kommer lyset inn i et mørk rom fra en høy vinkel, akkurat som på de ekspresjonistiske teaterstykkene til Max Reinhardt. Samme lys/skygge effekt brukes forøvrig i Tatchers memorial bygning hvor reporten prøver å finne løsningen på Kanes siste ord; *”Rosebud.”*



Citizen Kane: Den ekspresjonistiske lyssettingen i Tatchers Memorial.

Et annet eksempel er fra avisredaksjonen når Kane ankommer etter den heller miserable forestillingen til Susan. Her bruker han den mørke og truende skyggene av Kane utenfor døren før han går inn. Skyggebruken minner om Ekspresjonisme og finner også sin parallell i *M* i klippet fra forbrytermøtet hvor Scränker dominerer over sine undersåtter i et skyggepill.

³⁶¹ Tuska, *Dark Cinema*, 158.

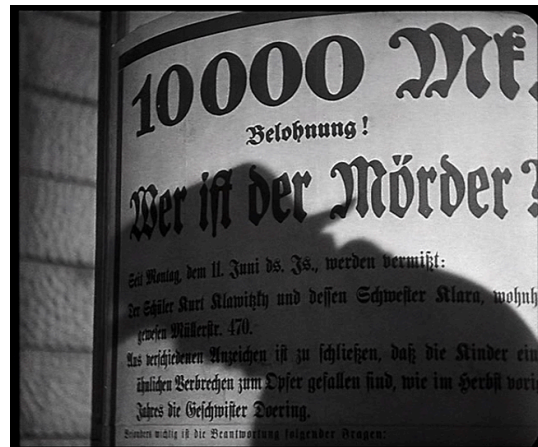


Kane: Skyggen før døren åpnes.



M: De kriminelle i skyggespill.

Trusselen av skyggen blir også brukt i det Kane tårner over Susan, som fortvilet over de mange slaktene etter forestillingen, gir sin ektemann en verbal overhaling. For å korrigere maktforholdet så går Kane bort til henne. Susan sitter på gulvet og Kane tårner over henne med en skygge som kan minne om Beckerts skygge på plakaten som tårner over Elsie.



Citizen Kane: Kane skygger over Susan på samme måte som Beckerts skygge truer Elsie.

Her er det kombinasjonen av skygge og vinkel som gjør at situasjonen virker truende. Makten er hos mannen i begge tilfellene og kvinnene er ofre. Susan et offer for Kanes ambisjoner om å gjøre henne til en stjerne mot hennes vilje og Elsie et offer for en morder

I følge Kristine Thompson og David Bordwell så er Citizen Kanes skifter mellom tid og sted dekket med å fortsette en lydtråd og varier akustikken. Et eksempel er et klipp av Kane som applauderer tones over i et klipp med en folkemengde som applauderer. Et annet er Leland

som i sin introduksjon til Kane sier "who entered the campaign" i gaten før vi midt i setningen kutter til et møte hvor Kane fullfører setningen "with one purpose only" i et auditorium fullt av tilhørere.³⁶²

Bruk av synging blir også brukt som lydbro. Under første møte med Susan så synger hun for han. I løpet av sangen så skifter vi tid og sted.



Citizen Kane: Sangen som bro



i tid.

Dermed har Welles ved hjelp av sangen og bare to bilder fortalt at dette er en romanse som har foregått en stund.

På samme måte som Lang bruker Welles altså lyden aktivt som en dramaturgisk støttespiller for å skyve historien fram. Denne bruken av lyd som bro både når det gjelder tid og sted minner blant annet om de to parallelle møtene i *M* hvor setninger begynner i et møte og

³⁶² Weiss og Belton, *Film Sound*, 186.

fortsetter sømløst i det neste. ”God jul og godt nytt år” eksempelet har jeg allerede diskutert. Her blir år bundet sammen ved hjelp av en setning.

Welles utvider imidlertid dette til også å gjelde bruken av off-screen lyd. På den store pikniken så blir Kane provosert av Susan og han slår henne. Hun skriker ikke opp, bare fortsetter å se hatsk på han. En kvinne utenfor bildet står for skrikingen. Det er som om det kommer fra Susans indre, men hun vil ikke gi han den gleden av at hun virker svak. Det er en mesterlig bruk av lyd som får en subjektiv funksjon.



Citizen Kane: På ny tårner Kane over Susan

På samme måte som Lang så gjør Welles tidvis lyden viktigere enn bildet. Et nytt eksempel fra Susans forestilling er et nærbilde av en noe anstrengt Kane, som ved å trumfe igjennom Susans opptreden, kan miste ansikt ved at det feiler. Imens vi holder oss på Kane høres stemmer ved siden av med negativ kritikk av Susan. Welles holder kameraet på Kane (altså seg selv) og vi ser Kanes reaksjon på uttalelsene. Lyden styrer altså bildet, ikke omvendt. Det samme gjelder for Susans selvmordsforsøk. Her har vi et dypfokus bilde som strekker seg fra et glass og medisinflaske ved nattbordet til døren i bakgrunnen. Vi hører Susan puste, men hovedfokus på lyden er utenfor døren og da også utenfor bildet hvor det bankes og bråkes for å få døren åpnet.



Citizen Kane: Off-screen lyd dominerer over det visuelle.

Den mest imponerende broen er imidlertid av visuell art. Vi følger Kanes utvidelse av avisimperiet. Beundrende ser han på et bilde hos sin største konkurrent av New Yorks beste avisredaksjon. Plutselig blir stillbildet levende og Kane går inn i rammen og presenterer sine nye medarbeidere.



Citizen Kane: Avisredaksjon gjort levende ved hopp i tid.



M: Vinduskarmen gjort levende ved hopp i tid.

Denne sekvensen bringer tankene tilbake til avsløringen av Beckert med ordet "vinduskarmen" hvor vi i neste omgang kutter til vinduskarmen og så kommer en hånd med en lupe plutselig inn i bildet. Begge montasjene har samme funksjon. De gjør et usynlig hopp i tid og driver derved historien framover på en sømløs måte. Selv om Welles tilnærming her ikke er like realistisk som Lang siden bildet umulig kunne være det samme, så godtar vi det i en dramaturgisk sammenheng.

Citizen Kane åpner som en filmavis, altså i en dokumentarisk stil. Lang kalte *M* et dokument av sin tid. Denne trangen til at filmen skal se realistisk ut er også felles for filmene. Det som skiller er den dramaturgiske oppbygningen. I *M* så får vi presentert ulike stykker som til sammen danner en historie og historien er sentret hvor alt ledes. I *Kane* så får vi også en fragmentert framstilling, men her hopper vi mer i tid hvor lag legges på lag helt til vi til slutt sitter igjen med en fyldig historie. I motsetning til Lang så gir Welles oss et svar, en slags løsning på gåten *Kane*. *M* løser aldri gåten Beckert. Ei heller gir den noe svar på hans videre skjebne. Der hvor *Kane* dør lever Beckert videre og Lang overlater til oss å fundere på hans fremtid.

Felles for dem begge er bruken av frampek. Plystringen som avslører morderen i *M* kan sammenlignes med sleden til *Kane*. Vi ser den tidlig i filmen i det den står igjen etter at *Kane* måtte forlate hjemstedet sitt. Vi tar den igjen mot slutten i det den går opp i lys lue. Her ligger løsningen til filmens mysterium på samme måte som plystringen er løsningen på mordgåten i *M*.

Begge filmene fremstiller en slags dobbeltgjenger. Beckert som blir en annen i det han myrder og *Kane* som avisredaktør og industrimann. "Du må huske på at du snakker til to personer" forteller han sin verge Tatcher. Som avismann må han få avdekket skandaler som han som forretningsmann helst vil dysse ned. *Kane* er imidlertid ingen morder, i alle fall ikke i direkte forstand. Der har Beckert mer til felles med en annen av filmhistoriens beryktede karakterer, Norman Bates.

7-5 *Psycho*

Alfred Hitchcock og Fritz Lang var på mange måter rivaler i det å lage spenningsfilmer. Hitchcock stakk av med betegnelsen ”master of suspense”, men han stod i gjeld til den eldre Lang på flere måter. For det første hadde han fått mye av sin trening i tysk film, hvor Lang var en av nestorene. Her hadde han plukket opp effektive måter å fortelle en historie på samt fått innføring i blant annet lys og skyggebruk i den ekspresjonistiske ånd. Hitchcock uttalte selv at *Der Müde Tod* (1921) hadde gjort et spesielt inntrykk på han.³⁶³ Han besøkte også settet til *Metropolis* hvor han kunne observere Lang i arbeid.³⁶⁴ I følge Peter Bogdanovich så ble Hitchcock tidlig i sin karriere kalt den engelske Fritz Lang, imens Lang i sin senere amerikanske karriere ble kalt den tyske Alfred Hitchcock.³⁶⁵

I *Psycho* (1960) bruker Hitchcock blant annet subjektiv lyd på to sentrale steder i filmen. På begge plasser handler det om indre monologer ala det Lang brukte i *Scarlet Street* når Chris Cross plages med stemmene til de han har drept, direkte og indirekte. Som nevnt tidligere mener jeg dette er en videreføring av den subjektive bruken av lyd med den blinde ballongselgeren i *M*.



***Psycho*: Marion og hennes indre stemmer.**

³⁶³ McElhaney, *A Companion to Fritz Lang*, 3.

³⁶⁴ McGilligan, *Fritz Lang – The Nature of the Beast*, 122.

³⁶⁵ *M* DVD, intervju med Peter Bogdanovich.

Etter at Marion har stukket av med pengene fra sin sjef og er på vei for å gjenforenes med kjæresten så gjennomgår hun samvittighetskvaler under den lange bilturen. Hun forestiller seg hvordan kjæresten vil reagere når hun kommer uanmeldt. Senere forestiller hun seg stemmen til sjefen og til den rike kunden som hadde betalt kontant, og hva de måtte finne på å si når de oppdager at både pengene og hun er vekkt. Sekvensen fungerer på mange måter som en dagdrøm hvor Marion lager sitt eget hørespill. Det er ikke minner om noe som har hendt, men en indre dramatisering av hva som kan komme til å skje. Det er foranledning for at hun ombestemmer seg og velger å returnere med pengene. Så langt kommer hun som kjent aldri siden hun bestemmer seg for et lite stopp med påfølgende dusj.

Også i filmens sluttsekvens tyr Hitchcock til en indre monolog. Den er enda mer absurd siden det er Norman Bates som tenker, og høres ut, som sin mor. Denne monologen får fram et ubehag siden bringer oss inn i hodet til en meget forstyrret morder, noe Hitchcock forsterker ved å la morens stemme anklage sin sønn for å frikjenne seg selv. Her understrekes dobbeltgjengertematikken ved at Norman er både seg selv og sin mor.



***Psycho*: Indre stemme; "Hun ville ikke gjøre en flue fortred."**

Med *Psycho* så viser Hitchcock hvordan lyden kan være effektivt selv om han bruker den veldig sparsom. Som i *M* så er det lange partier hvor bildet taler for seg. Forspillet og etterspillet til den berømte dusjscenen er et godt eksempel på sekvenser som varer i flere minutter uten dialog. Det eneste vi hører er "*Mother, oh God mother! Blood! Blood!*" som

off-screen lyd fra det gamle huset. Det enkle utsagnet styrer så bildene, mye på samme måte som "*Elsie, Elsie!*". Forskjellen er at i *Psycho* så ser vi mordet og slipper å tenke oss til det.

Volden er grafisk sammenlignet med *M*, men Hitchcock viser heller ikke at kniven går inn i Marions kropp. Det vi ser er at den stikker etter henne og at blod flyter i badekaret og at hun ligger der død. (selv om vi kan se pulsen slå). Uansett viser dusjsekvensen Hitchcock som en mindre antydende regissør enn Lang. Der hvor Lang greier seg med en ball og en ballong så viser Hitchcock offerets døde kropp.

7-6 *Gå og se*

Et mer moderne eksempel på bruken av subjektiv lyd er Elem Klimovs *Gå og se* (*Idi i smotre*) fra 1985 hvor vi følger unggutten Florya (Aleksy Kravchenko) og hans opplevelser som soldat i Hviterussland under 2. verdenskrig. Etter å ha overlevd et bombeangrep rammes han av en øredøvende tinnitus. Stemmer rundt han høres ut som i en boks når de er nærme nok, ellers høres de ikke i det hele tatt. Han ser munnen bevege seg uten at lyd kommer ut. Med ett blir krigens kaos formidlet gjennom et ponit of view utsnitt og et ponit of hear lyddesign. Dette er en effektiv og effektfull måte å skape en stemning av uhygge og total forvirring. Klimovs bruk viser også den dramaturgiske effekten ved at tilskuerne blir en del av dramaet. Gjennom bilde og lyd blir vi satt inn i et forvirrende kaos. Vi er ikke lengre kjølige betraktere på utsiden, men deltagende siden lyden drar oss inn i handlingen.



Gå og se: Indre sinustone som overdøver alt.



M: Ulyd som stenges ute.

For meg fungerer også dette som en videreutvikling av Langs ideer om lyd. Det er ikke en utside effekt, hvor lyd stenges ute hvis en holder for ørene, men en innsideeffekt hvor vi tar aktivt del i hvordan lyd oppfattes.

Gå og se går imidlertid ikke like langt som for eksempel *Scarlet Street* eller *Psycho*. Vi går ikke inn i Floryas tankeverden, selv om vi hører antydning til musikk som kanskje er i hans bevissthet. I det han begynner å snakke høres det ut som lyden er langt inne i hodet hans i det han roper på venninnen. I det hun svarer så hører vi ikke noen lyd, men ser bare munnen hennes som beveger seg. Det er en øredøvende stillhet som minner om bildene av ballen og ballongen etter morens rop. Det er lyden i forkant som gjør at stillheten blir så markant og ubehaget så stort.



***Gå og se*: En øredøvende stillhet.**

Om Klimov var direkte eller indirekte inspirert av *M* har jeg ikke funnet noen kilder på. For meg var imidlertid hans bruk av subjektiv lyd noe jeg kom til å tenke på i arbeidet med denne oppgaven. Uansett så viser det at Langs ideer om lyd lever i beste velgående i moderne filmer.

7-7 *Memento*

En annen film som jeg mener har likhetstrekk med *M* er Christopher Nolans *Memento* fra 2000, en film som peker tilbake på Film Noir både dramaturgisk og stilmessig. *Memento* er et avansert teknisk stykke arbeid med en dramaturgi som forvirrer de fleste. Filmen starter

med slutten, fortsetter med starten og ender med midten. Filmens protagonist, Leonard (Guy Pearce), viser seg nokså snart å være en antihelt, som etter hvert viser seg å være en morder. Hans problem er imidlertid at han husker ikke noe av det. En forbrytelse, filmens kjerne, er nemlig det som har satt hele handlingen i gang. Konen ble voldtatt og drept og han skadet seg i forsøket på å redde henne, noe som førte til tap av korttidsminne. Spørsmålet er om vi kan stole på om denne historien er sann? I så måte kan vi trekke paralleller helt tilbake til vår forteller Francis i *Caligari*. Som Beckert så konstruerer Leonard i tillegg sin egen virkelighet ved å fraskrive seg ansvar. Han skaper seg nemlig sine egne situasjoner ved å legge ut spor, klar over at han vil glemme hvor han fikk sporene fra og at han dermed kommer til å drepe feil mann. Han hevder selv å ikke kunne noe for det, selv om han innerst inne vet at han gjør nettopp det.



Memento: "Do I lie to myself to be happy?"

Det klareste trekket fra *M* er den subjektive bruken av lyd. I filmens svart/hvit segmenter, hvor historien beveger seg framover fra starten, så hører vi Leonards indre tanker i det han prøver å få kontroll over situasjonen. Han vet ikke hvor han er; "*So where are you?*" Han vet ikke hvordan han har kommet dit. Det er som om han snakker med seg selv eller en imaginær venn.



Memento: "You are in some hotell room."

Stilen er tilnærmet dokumentarisk. Nolan uttalte i et intervju at han forsøkte å skape en Film Noir følelse lik *Double Indemnity*.³⁶⁶

7-8 Lang og modernismen

M peker også framover ved at den var et modernistisk stykke arbeid. Den ustabile hovedpersonen som ikke er bevisst sine handlinger bringer tankene til vår egen Knut Hamsuns og hans ustabile forteller i debutroman *Sult* fra 1890. I følge John Orr så er modernitet i film dens kapasitet for ironi, pastisj og konstant selvrefleksjon,³⁶⁷ noe som innbefatter *M*. Eksempel på ironien er at politimyndighetene blir likestilt med forbryterne, pastisjen kan være arven fra blant annet Ekspresjonismen med etterligning av blant annet bruken av lys og skygge og eksempler på selvrefleksjonen er morderes sinn. Hva ligger bak og hvordan håndterer samfunnet det at en morder er løs? "*The great works of Lang and Eisenstein were thus only briefly linked to high modernism*" (John Orr)³⁶⁸

³⁶⁶ Memento DVD, intervju Christopher Nolan.

³⁶⁷ Orr, *Cinema and Modernity*, 2.

³⁶⁸ Orr, *Cinema and Modernity*, 3.

I følge John Orr så er Film Noir tuftet på blant annet tysk Ekspresjonisme og laget i strengt sjangerpreg i hovedsak av Europeiske regissører. Det er således et biprodukt av den modernismen som den i sin tur gikk forbi.³⁶⁹

Lang var modernist i mye av sitt virke. Som jeg har gitt eksempler på her så fikk dessuten *M* ringvirkninger for senere filmer. Den dag i dag så finner vi fortsatt spor av *M*, som for eksempel tv serien *CSI* som har en nitidig gjennomgang av politiets etterforskningsmetoder. Om serien hadde eksistert på den måten uten *M* er naturligvis umulig å svare på og kanskje heller ikke så veldig relevant. Det som er relevant er at likhetstrekkene finnes.

³⁶⁹ Orr, *Cinema and Modernity*, 155.

Kapittel 8 Konklusjon

”It is never at the beginning that something new, a new art, is able to reveal its essence; what it was from the outset it can reveal only after a detour in its evolution.” (David Bordwell)³⁷⁰

Jeg føler at *M* er en slik film som har modnes over tid. Den ble ikke forstått helt av sin samtid. Filmen fikk faktisk nesten unison slakt etter premieren i Berlin. Gabrielle Tergit skrev blant annet i *Die Welthbühne* 9. juni 1931; *”The film as a whole is neither touching nor horrific, but merely in bad taste.”*³⁷¹ Selv anerkjente filmkritikere og historikere som Rudolf Arnheim og Siegfried Kracauer hadde problemer med å fordøye *M*.³⁷² Andre kritikere hyllet imidlertid filmen for å ha satt en ny internasjonal standard for lydfilmer.³⁷³ I ettertid har *M* fått stadig mer og mer oppmerksomhet. Stephen Jenkins hevder at Lang sammen med Sergei Eisentein og Carl Theodor Dreyer var med på å utvikle det moderne filmspråket.³⁷⁴ Olga Solovieva mener at *M* har utviklet nye muligheter i filmteori og filmkritikk i boken *A Companion to Fritz Lang* som ble utgitt i år.³⁷⁵ I de fleste bøker jeg har lest om blant annet Film Noir så er det henvist til *M*. Det samme gjelder bøker om filmlyd. *M* er rett og slett vanskelig å komme utenom når en snakker om utviklingen av film som kunstform.

Jeg har i denne oppgaven forsøkt å spore *Ms* betydning ved først å analysere dens røtter, så dens bestanddeler, før siste del konsentrerte seg helt og holdent om likhetstrekk ved noen sentrale filmer. Denne gjennomgangen har etter mitt syn etablert *M* som en mellomfilm, med tydelige røtter hvor den kom fra og også tydelige avleggere på det som skulle komme. Det har imidlertid vært en gradvis utvikling, som er lettere å spore nå, over 80 år etter filmens premiere.

Jeg har tatt utgangspunktet i David Bordwells tanker om stil som en naturlig inngang til å forstå filmen. Lang har en tydelig signatur med sin stil som et varemerke. Stilen er imidlertid tett knyttet til innhold og det som Tom Gunning har kalt *”the destiny machine”*.³⁷⁶

Skjebnemaskinen som er et gjennomgående tema i de fleste av Langs filmer. Det gjelder i

³⁷⁰ Bordwell, *On the history of Film Style*, 117.

³⁷¹ Aurich, Jacobsen og Schnauber, *Fritz Lang. Leben und Werk*. 150.

³⁷² McElhaney, *A Companion to Fritz Lang*, 6.

³⁷³ Michael Tötberg, *Fritz Lang mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1985), 71.

³⁷⁴ Jenkins, *Fritz Lang The Image and the Look*, 147.

³⁷⁵ McElhaney, *A Companion to Fritz Lang*, 6.

³⁷⁶ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, XXX.

høyeste grad også *M*, hvor vi følger begivenheter som på mange måter er uunngåelige. Elsie kan ikke reddes. Beckert kan ikke slippe unna sine synder. Samfunnet vil fange han og straffe han etter sine egne normer. Beckert slipper heller ikke unna seg selv, men er fanget i sin tankeverden hvor ofrenes spøkelser jager ham.

"At this high point in his career as a film-maker Lang questions the possibility of vision and representation, and shows us a world caught in multiplying the image of its own terror."
(Tom Gunning)³⁷⁷

Selv om det er temmelig umulig å bevise min påstand at *M* er en mellomfilm, så føler jeg at likhetstrekkene fra Ekspresjonisme, Gatefilmer og Den nye saklighet til *M* er såpass mange og iøynefallende, samtidig som forskjellene også er så store, at jeg har belegg for min antagelse om at *M* har sine røtter i disse stilretningene.

Likhetstrekkene fra Ekspresjonismen er blant annet fokuset på en morder som Kracauer påpekte kunne sammenlignes med blant annet Cesare i Caligari. Bruken av ekstreme vinkler, som undervinklingen og overvinklingen påpekt i møte mellom den lille eldre herren og den svære branden, hører også innunder Ekspresjonisme, den antydende bruken av skygger likeså. Beckerts skygge over lille Elsie kan minne om Nosferatus skygge på vei opp til sitt offer.

Det jeg fant som skiller *M* fra den ekspresjonistiske retningen var blant annet filmens realisme i framstillingen av politiets undersøkelsesmetoder samt den autentiske følelsen av Fru Beckmanns leilighet. Her er ingen skakke og skjeve hjørner. I så måte minner filmen mer om Den nye saklighet, med sitt fokus på reelle mennesker i reelle situasjoner. *M* er imidlertid heller ikke begrenset til den retningen siden dens mange ekspresjonistiske røtter er nettopp det som hindrer den å være "sann" og et dokument av sin tid. Den er en miks av begge retningene uten å være et fullverdig medlem av noen av dem.

Det gjelder også for Gatefilmene. Beckert lever mye av sitt liv på gaten. Som i *Die Straße* så følger vi han på "eventyr" i storbyen. Eventyrene er i imidlertid mord på småjenter. Det er ikke et dagdrømmeri, men et mareritt fra virkeligheten. Jeg har også påvist likheter med

³⁷⁷ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 199.

Murnaus *Die Letzte Mann*, hvor spesielt bruken av bevegelig kamera er det som binder filmene sammen.

Mye av min analyse har vært å etablere *M*s røtter. Jeg mener det at vært viktig for å lettere kunne separere den fra de ulike Weimarretningene når jeg skulle se framover. At *M* har hatt en betydelig innflytelse på mange filmskapere er jeg overbevist om. Det gjelder både direkte og indirekte påvirkning, som jeg mener å ha funnet i for eksempel Christopher Nolans *Memento*.

Walter Reischs uttalelse om *M*s betydning på den amerikanske filmindustrien forteller mye om filmens status og betydning. At *M* fikk stor innflytelse på den senere Noir sjangeren er et poeng som flere har plukket opp. Kaes mener Lorre ble den første skuespiller som ga et trist, skremmende og menneskelig ansikt til kriminalitet. Dette var viktig for utviklingen av Film Noir. Også Kaes vektlegger *M*s rolle som en av sjangerens tidligste bidragsytere.³⁷⁸

Her mener jeg at *Double Indemnity* har vært et valid eksempel for å vise tilknytningen til Film Noir, og jeg har ikke sett noen grunn til å analysere flere typiske Noirer. Det har vært nok for meg å etablere en link via kildene og funn i Wilders film. Det er ikke mengde av funn som er interessant, men at likheter finnes.

Det samme gjelder bruken av *Citizen Kane* og *Psycho*. Førstnevnte har for meg hatt en tydelig link til *M* siden første gang jeg så den. Ved gjensyn var det artig å finne såpass mange felles punkter mellom de to filmene, noe jeg føler jeg har fått fram i oppgaven. Forholdet mellom Lang og Hitchcock har opptatt en del filmhistorikere i lang tid. Derfor var det greit å bruke *Psycho* med fokus på den subjektive lyden og det dramaturgiske grepet med å ha morderen som sentral karakter.

Linken til nyere filmer som *Gå og Se* og *Memento* har det også vært viktig å se nærmere på. Funnene underbygger min antagelse at *M* på mange måter fortsatt er en referansefilm for studier av stil. Dette gjelder for alle områdene jeg har analysert; dramaturgisk, visuelt og lydmessig.

³⁷⁸ Kaes *M*, 79.

Dramaturgien skiller seg fortsatt ut i forhold til moderne film i forhold til oppbygning og mangel på en tydelig protagonist. Det er en film som vanskelig kunne sett lys i Hollywood med sin tydelige ignorering av dramaturgiske regler. Den er tidløs samtidig som den er forankret i sin samtid. *M*s fragmentering og manipulasjon av tid og sted er et steg inn i modernismen, det vil si et steg inn i framtiden.

Visuelt holder den tidvis høy klasse. Jeg vender tilbake til Anton Kaes utsagn at denne visuelle referanser til skjebnen dramatiserer en stor spenning i filmen, spenningen mellom krefter av modernitet med sin fokus på tid, disiplin, rasjonalitet, rekkefølge, lov og orden med motkreftene – traume, lidenskap, sykdom, tap og endelig død – som motsetter seg fornuft og integrasjon. *M* utforsker denne spenning, men tilbyr ingen svar³⁷⁹ Filmen slutter like åpen som den begynte.

Det er klart at filmen i dag ikke er noe teknologisk vidunder. Det er imidlertid bruken av det visuelle språket, for eksempel sekvensen med Elsie's død, som gjør at filmen fortsatt engasjerer i dag.

Elsaesser så som nevnt *M* som det meste ekstreme eksempel på en film om vold og aggresjon hvor volden ikke bare er presentert ved sitt fravær, men av symbolbruken ved dette fraværet.³⁸⁰ Ballen og ballongen ble substitutter for den døde Elsie. I *M så* er det ifølge Tom Gunning ofte det som ligger utenfor bilderammen like viktig som det som er innenfor.³⁸¹ *M* utforsker på denne måten filmrommet ved å veksle mellom det vi ser og det vi ikke ser.³⁸² Mange ganger er det vi ikke ser viktigere enn det vi ser. Den antydende stilen setter store krav til et aktivt tenkende publikum.

*M*s viktigste arv er for meg imidlertid Langs lyddesign, som fortsatt er komplisert satt sammen etter dagens standard. Det gjelder spesielt lydens evne til å være bru mellom store visuelle sprang som Lang bruker flere steder i filmen. Det gjelder også bruken av stillhet for å markere en kontrast til lyd, samt introduksjonen av subjektiv lyd. Selv om bruken av subjektiv lyd var veldig knapp, den varer bare noen få sekunder, så satte har den blitt brukt som et typisk dramaturgisk grep i ettertid.

³⁷⁹ Kaes *M*, 76.

³⁸⁰ Elsaesser, *Weimar cinema and after*, 192.

³⁸¹ Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 165.

³⁸² Gunning, *The Films of Fritz Lang*, 165.

Satt i kontekst så er det vanskelig å forestille seg hvor avansert lydbruken virkelig er. Her har ikke Lang bare vært fornøyd med å få talende mennesker på lerretet. Han har fra første stund brukt lyden som en integrert del av fortellingen, et dramaturgisk tillegg som ga filmfortellingen en helt ny mulighet. Nå kunne han skape for eksempel tidshopp som var umulig eller uelegant med kun bilder. En setning kunne starte i ett lokale og bli fullført et annet sted. Vi kunne ta del i menneskers oppfattelse av lyd i form av en subjektiv tilnærming, som ballongselgerens oppfattelse av lirekassen. Lyd kunne brukes som frampek og løsning. Bare en liten stubb fra *I Dovergubbens hall* var nok til å finne morderen. Stillhet kunne også brukes som lydeffekt, en trykkende stillhet etter Elsie's død, hvor morens rop skaper vakum i det de opphører. Stillhet brutt av brå lyd når forbryterbulen skal raides. På mange ulike vis bruker Lang lyd, men fellesnevner for alle virkeområdene er at de tjener fortellingen.

M er en komplisert lydfilm i den grad at den bruker lyden kreativt for å fremme historien. Den er atypisk for sin tid i forhold til det å gjengi synkron tale og musikk. Synkron tale finnes det mye av, men tale brukes også som nevnt tidligere mye i off-screen sammenheng. Lyden er dessuten temmelig selektiv. Det vi hører i en konversasjonsscene er stemmer, bare sjelden hører vi kontentum utenfor rammen.³⁸³

For meg er det derfor lydens evne til å være bru mellom store visuelle sprang som er *M* sin største nyvinning. Det kan være location og begivenheter som ikke har annet til felles enn en setning og som ved bruken av den setningen setter i gang nye og andre assosiasjoner.

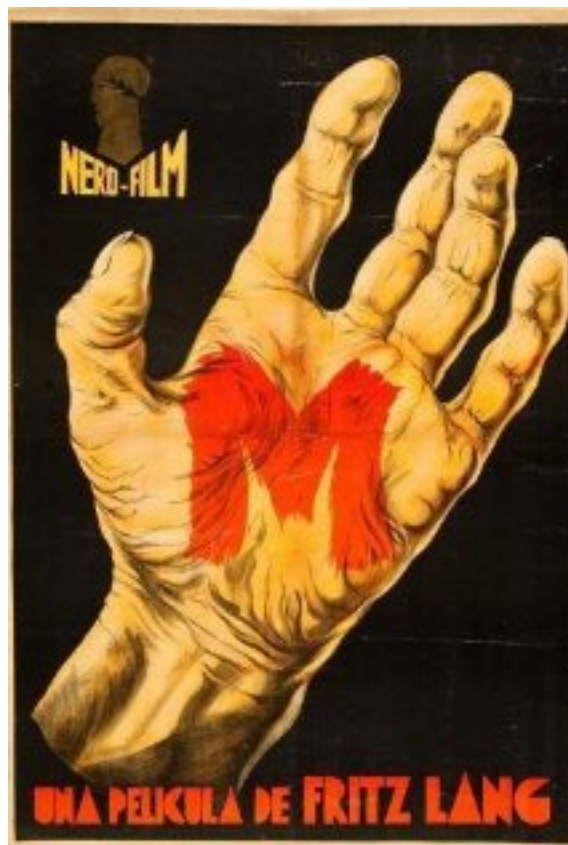
Jeg har forsøkt å angripe *M* fra forskjellige vinkler. Selve filmen har vært mitt "bevis" og kjernen i oppgaven. Fokuset har dreid seg om dens bruk av stilistiske virkemidler og relasjon til verden rundt seg. De trådene jeg har funnet har jeg forsøkt å føre tilbake til *M*.

Jeg har bevisst valgt å ikke ha fokus på re-maken av *M* fra 1951. Joseph Loseys filmatisering med David Wayne i hovedrollen har jeg ikke sett, og har heller ingen planer om å se. *M* for meg er Langs film, en nyinnspilling av noe som i utgangspunktet fungerte så godt ser jeg ingen grunn til å bruke tid på annet enn av ren nysgjerrighet. Jeg har ikke villet forstyrre mine

³⁸³ Chion, *Audio-Vision*, 88.

opplevelser av originalen med å se en kopi, uansett om den er laget av en regissør av Loseys kaliber.

Jeg føler at Langs *M* fortsatt er aktuell, om i en mer indirekte form enn ved filmens lansering. Det er for meg betegnelsen på en film som forlot det den kom fra og pekte fram mot det som skulle komme, et perfekt stykke arbeid som makter å bygge bro mellom stilarter og kontinenter.



Antall ord: 36320

Kilder:

Litteraturliste:

- Allen, Robert C. og Douglas Gomery. *Film History – Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf, 1985.
- Arntzen Knut Ove, Trond Olav Svendsen og Morten Moi. *Kunnskapsforlagets teater og film leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1991.
- Aurich, Rolf, Wolfgang Jacobsen og Cornelius Schnauber. *Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente*. Berlin: Jovis, 2001.
- Bogdanovich, Peter. *Fritz Lang in America*. London: Studio Vista, 1967.
- Bordwell, David. *On the history of Film Style*. Havard: Havard University Press, 1999.
- Chandler, Charlotte. *Nobody's Perfect - Billy Wilder – A Personal Biography*. New York: Simon & Schuster, 2002.
- Chion, Michael. *Audio-Vision – Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Cooke, Paul. *German Expressionist Films*. Storbritannia: Pocket Essentials, 2002.
- Eisner, Lotte H. *The Haunted Screen – Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. 2. utg. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965.
- Elsaesser, Thomas. *Weimar cinema and after – Germany's historical imaginary*. 3. utg. New York: Routledge, 2008.
- Gehler, Fred og Ulrich Kasten. *Die Stimme von Metropolis*. Berlin: Henschel, 1990.
- Grant, Barry Keith. *Fritz Lang Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- Gunning, Tom. *The Films of Fritz Lang – Allegories of Vision and Modernity*. London: Palgrave Macmillan, 2008.
- Isenberg, Noha. *Weimar Cinema – An essential guide to classic films of the era*. Med bidrag av Stefan Andriopoulos, Thomas Elsaesser, Tom Gunning, Sabine Hake, Sara F. Hall, Matt Erlin, Anton Kaes, Nora M. Alter, Lutz Koepnick, Patrice Petro, Richard W. McCormick, Todd Herzog og Marc Silberman. New York: Columbia University Press, 2009.
- Jenkins, Stephen. *Fritz Lang The Image and the Look*. London: British Film Institute, 1981.
- Kaes Anton. *M*. 7. utg. London: Palgrave Macmillan, 2012.

- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler – A Psychological History of The German Film*. 2. Utg. New Jersey: Princeton University Press, 1974.
- Kuhn, Annette og Guy Westwell. *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Maibohm, Ludwig. *Fritz Lang Seine Filme – sein Leben*. München: Heyne, 1981.
- McElhaney, Joe. *A Companion to Fritz Lang*. Malden: Wiley Blackwell, 2015.
- McGilligan, Patrick. *Fritz Lang – The Nature of the Beast*. New York: St. Martins Press, 1997.
- Orr, John. *Cinema and Modernity*. Cambridge: USA, Polity Press, 1993.
- Park, William. *What is Film Noir*. Maryland: Bucknell University Press, 2011.
- Raundalen, Jon (2001) ”Indianeren som westernhelt: En studie av den østtyske westernfilmen”, TSEECs, Trondheim
- Roberts, Ian. *German Expressionist Cinema - The World of Light and Shadow*. London: Wallflower Press, 2008.
- Steinbauer-Grötsch, Barbara. *Die lange Nacht der Schatten – Film Noir und Filmexil*, Berlin: Dieter Bertz Verlag, 1997.
- Tuska, Jon. *Dark Cinema – American Film Noir in Cultural Perspective*. London: Greenwood Press, 1984.
- Tötberg, Michael. *Fritz Lang mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1985.
- Weiss, Elisabeth og John Belton. *Film Sound – Theory and Practice*. Med bidrag fra Douglas Gomery, Barry Salt, Rick Altman, Mary Ann Doane, S. M. Eisenstein, V. I. Pudovkin, G. V. Alexandrov, René Clair, Basil Wright, B. Vivian Braun, Alberto Cavalcanti, Rudolf Arnheim, Bela Balaz, Siegfried Kracauer, Jean Epstein, Robert Bresson, Jean-Marie Straub, Daniele Huillet, Christian Metz, David Bordwell, Kristine Thompson, Noël Burch, Arthur Knight, Rom Mottram, Lucy Fisher, Noel Carrol, Martin Rubin, Penny Mintz, Michael Litle, Lindley Hanlon, Alan Williams, Charles Schrieger, Frank Paine, Marc Mancini, Fred Camper, Stephen Handzo og Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1985.

Filmer:**(Kronologisk på grunn av oppgavens tema med *M* som mellomfilm)**

DVD *Das Cabinet des Dr. Caligari*, regi: Robert Wiene, Tyskland, 1920.

DVD *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, regi: Friedrich Wilhelm Murnau, Tyskland, 1921.

DVD *Die Müde Tod*, regi: Fritz Lang, Tyskland, 1921.

DVD *Schloss Vogelöd*, regi: Friedrich Wilhelm Murnau, Tyskland, 1921.

DVD *Phantom*, regi: Friedrich Wilhelm Murnau, Tyskland, 1922.

DVD *Dr. Mabuse – Der Spieler*, regi: Fritz Lang, Tyskland, 1922.

NETT *Die Straße*, regi: Karl Grune, Tyskland, 1923.

DVD *Die Finanzen Des Grossherzogs*, regi: Friedrich Wilhelm Murnau, Tyskland, 1924.

DVD *Die Nibelungen*, regi: Fritz Lang, Tyskland, 1924.

DVD *Waxworks*, regi: Paul Leni, Tyskland, 1924.

DVD *Der Letzte Mann*, regi: Friedrich Wilhelm Murnau, Tyskland, 1924.

DVD *Die Freudlose Gasse*, regi: Georg Wilhelm Pabst, Tyskland, 1926.

DVD *Tartuffe*, regi: Friedrich Wilhelm Murnau, Tyskland, 1926.

DVD *Faust*, regi: Friedrich Wilhelm Murnau, Tyskland, 1926.

DVD *Metropolis*, regi: Fritz Lang, Tyskland, 1927.

NETT *Berlin – Die Sinfonie der Grosstadt*, regi: Walter Ruttmann, Tyskland, 1927.

DVD *Die Büchse der Pandoras*, regi: Georg Wilhelm Pabst, Tyskland, 1929.

DVD *Asphalt*, regi: Joe May, Tyskland, 1929.

DVD *M*, regi: Fritz Lang, Tyskland, 1931.

NETT *Die 3 Groschen-Oper*, regi: Georg Wilhelm Pabst, Tyskland, 1931.

NETT *Kameradeschaft*, regi: Georg Wilhelm Pabst, Tyskland, 1931.

DVD *Fury*, regi: Fritz Lang, USA, 1936.

DVD *Citizen Kane*, regi: Orson Welles, USA, 1941.

DVD *Meet John Doe*, regi: Frank Capra, USA, 1941.

DVD *Double Indemnity*, regi: Billy Wilder, USA, 1944.

DVD *The Woman in the Window*, regi: Fritz Lang, USA, 1944.

DVD *Scarlet Street*, regi: Fritz Lang, USA, 1945.

DVD *The Big Heat*, regi: Fritz Lang, USA, 1953.

DVD *Vertigo*, regi: Alfred Hitchcock, USA, 1958.

DVD *Psycho*, regi: Alfred Hitchcock, USA, 1960.

DVD *Gå og se*, regi: Elem Klimov, Sovjetunionen, 1985.

DVD *Memento*, regi: Christopher Nolan, USA, 2000.

Nettsteder:

BFI – Sight and Sound:

<http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012/film/4ce2b6af6aedd>