



# Byens lys

## Film- og forlystelsesarkitektur mellem lys og mørke

### Brandfarlige film

“Film er Dynamik, og Dynamik, der spærres inde, bliver til Dynamit”, erklærede den danske digter og kunstsribent Rudolf Broby-Johansen i 1935 (optrykt i Lauridsen 1971, 32). Han udlagde selv det lidt anstrengte ordspil på den måde, at hvis det, der er opfundet som en videnskabelig udvidelse af menneskets se-evne, bruges mod mennesket – fx i form af forløjede og sødladne Hollywood-produkter – bliver filmen direkte farlig og antager karakter af krigerisk anæstesi: “Filmapparaternes Giftgaskanoner plaffer uophørligt nye Skyer lyserød bedøvende Taage” (28).

Som realistisk medium rummer filmen til gengæld uhyre potentialer if. Broby-Johansen. I sin fremstilling af, hvordan en ny og tidssvarende kunstform overtager faklen fra en gammel, underforstår han, at et filmværk er mindre udsat for destruktion end malerkunsten med dens enestående originaler:

Den sidste Kopi, som vises paa Grønland og i Kapstaden, er nøjagtig lige saa god som den første, Eisenstein ruller i Meschrapoms Prøverum i Moskva.

I Gaar brændte en uerstattelig Rembrandt... Lad brænde! Det menneskelige Lys, Rembrandt varsomt arbejdede frem i sine Skumringslærreder fosser nu over Jorden.

Snart bliver det Dag. (33)

Den ekspressionistiske digter Broby-Johansen synes at antyde et scenarie, der svarer til det, der efter Første Verdenskrig fremmanes i den patetiske titel *Menschheitsdämmerung* (1919) – en legendarisk antologi af digte redigeret af

<  
Hong Kong set fra Victoria Peak.  
Foto: Anders Troelsen.

Kurt Pinthus. Titlen hentyder til Richard Wagners *Götterdämmerung* (1876), men trækker ragnarok ned på jorden, samtidigt med at den udnytter dobbelt-heden i ordet dæmring, der også på tysk kan være både aftendæmring (skumring) og morgengry. Mørket er nemlig svanger med lyset: Undergangen varsler en ny tid. Af verdensbranden opstår en ny verden, af kunstbranden rejser sig et nyt udtryksmiddel. Ekspressionistisk messianisme og socialistisk rationalisme forenes i denne lysvision.

Længe var det i virkeligheden filmen snarere end maleriet, der var brandfarlig. Det var imidlertid ikke derfor, at mange tidlige film handlede om brandmænd. En af de første danske film bærer den prosaiske titel *Brandvæsenet rykker ud* (Peter Elfelt, 1897), men især i USA nød emnet voldsom popularitet. Det skal nok ses på baggrund af spektakulære storbrande, der næsten lagde hele byer øde, som dén i Chicago i 1871 – en by, der ligesom andre amerikanske byer for det meste var (og faktisk stadigvæk er) opført i træ. Elmer McIntosh rejste i begyndelsen af 1900-tallet i USA rundt med sin egen projektor og viste bl.a. *Life of an American Fireman* (Porter 1903), hvor han for at forstærke filmens effekt holdt farvet gelatine op foran linsen for at få den sort-hvide film til at illudere ild. Ikke sjældent kunne sådanne virkninger blive lovlig realistiske, når gastanke, der forsynede projektorens lys, pludseligt eksploderede (Rhodes 2012, 2, 6-7). Og senere var det skarpe kulbuelys, der afløste gaslyset, ikke mindre farligt. Det overlevede en tid lang, der hvor kraftig lysintensitet var nødvendig, fx i forbindelse med filmfremvisning i store rum, samtidig med at især 35 mm-film helt op til Anden Verdenskrig holdt fast ved nitrat som sit grundmateriale, da det var rimeligt slidstærkt. Kombinationen af et brændbart materiale og varmeudvikling fra kulbuelysset kunne således let blive årsag til voldsomme biografbrande.

En brand er netop, hvad der lægger Cinema Paradiso øde i Giuseppe Tornatores film af samme navn (1988). Med sin kirkeagtige facade danner biografen verdslig modpol til sin religiøse pendant i en lille siciliansk by efter Anden Verdenskrig. Byens kino formår imidlertid i højere grad end dens kirke at være samlingssted for stedets mangfoldige sociale liv. På et tidspunkt er der endda ikke plads til alle dem, der vil i biografen, og for at komme alle i møde finder filmoperatøren Alfredo på at dirigere filmbilledet ud i byen og projicere det over på en husfacade på den anden side af torvet. Det giver anledning til glæde og jubel – indtil det går galt, da filmemulsionen antændes, og biografen fuldstændigt nedbrænder.

Forinden har Alfredo opbygget et varmt venskab med den lille dreng Salvatore – med det ligeledes betegnende efternavn di Vita. Han hjælper til med at tumle filmrullerne og får til gengæld lov til at se med gennem glughullet, når

filmene kører – også film, der ikke er tiltænkt mindreårige. I den genopbyggede biograf overtager han Alfredos rolle som operatør, da denne blev blind ved ulykken. Mange år senere er Salvatore blevet en berømt filminstruktør og vender efter lang tids fravær tilbage til sin fødeby for at deltage i Alfredos begravelse – en bisættelse, der også bliver enden på, eller en uddrivelse fra, barndommens biografparadis, som står for nedrivning.

Efter bisættelsen viser det sig, at den afdøde har efterladt Salvatore en slags arv – en gave, der består i en lang montage af filmkys, som den stedlige præst i sin tid har bortcensureret. Ved forhåndsvisningerne gav han tegn til fraklip ved at bimle med en lille messeklodde af den slags, der bruges til at markere, at hostien løftes, når brødet forvandles til Kristi legeme. Ved nadverunderet er de ledsagende ord – “Hoc est corpus (filii)” (dette er (sønnens) legeme) – i folkemunde blevet forvansket til hokuspokus. I filmen var det for så vidt et tilsvarende tryl- lenummer, der udførtes, når lys blev til kys og som ved magi tog form af levende billeder. I paradisiografen blev de utallige kys som lysstribe projiceret op på lærredet gennem en løvemund – illusionen blev virkeliggjort gennem denne *bocca della verità*, sandhedens mund – idet kys typisk udgør højdepunkter i kærlighedshistorier eller danner begyndelse eller slutning på dem.

Det er vigtigt, tror jeg, at gøre sig klart, hvor sansepirrende film har virket i sine tidlige år – og som her også senere i afsides landområder: Beskueren kunne uset være til stede overalt og uden skamfølelse se det hidtil skjulte og forbudte. Få har tidligere på klos hold været vidne til kyssende par uden blufærdigt at lade blikket vige bort. Det tidlige filmpublikum var en broget og ustyrlig flok, der ikke sad stille, og film vedblev længe med at blive betragtet som udklækningssted for alle slags dårligdomme, herunder udbredelse af infektionssygdomme. Også synssansen, mente nogle, blev angrebet ved det flimrende lys eller alt for intens stimulering (jf. Rhodes 2012, 80 ff.) – ikke ulig senere forestillinger om fjernsyns- og computerskærmens farlige udstråling. Dertil kom, at biografer var et yndet virkefelt for lommetyve, der kunne udøve deres virksomhed i ly af mørket og under dække af den tætte menneskemasses indbyrdes berøring. Film blev således ikke fra begyndelsen anset for harmøst gøgl, men sorterede mange steder – også i Danmark – under justitsministeriet (Dinnesen og Kau 1983, 29).

Ikke mindst var filmen og dens hjemsted imidlertid egnet til at glide sammen i bevidstheden og oprette en slags sort skole som et sanselighedens rugested, hvor fantasien let kunne overophedes, så glødende lidenskaber kunne flamme op og slå ud i lys lue. Her var de unge uden opsyn, og her kunne lærredets flakkende lys og lyst hidse de let pirrelige sanser op nede i biografmørket. De mange biografbrande formåede at opildne tidligere tiders frygt for, at det let antænde-

lige filmmateriale ikke var mindre farligt end dét, der var at se på strimlen. Da den tyske rigsdag efter en kort tid uden censur i 1920 skulle vedtage en ny filmlov – en *Reichlichtspielgesetz* – rejste et af rigsdagsmedlemmerne sig for at gøre opmærksom på, at mange ugifte mødre havde mødt deres forfører i biografen (Arnheim 1977, 154). Man kan så overveje, om det er det oplyste lærred, man skal kaste skylden på, eller den mørklagte biografstal.

Filmens lys har imidlertid på mange måder rakt ud over den lukkede biografstal til filmens arkitektoniske iscenesættelser og videre til urbane lyscenografier, hvor byens lys lader sig trække i modsatte retninger og såvel konkret som bevidsthedsmæssigt kan antage tvetydige skikkelser og spalte sig i uforenelige modsætninger, pege i retning af såvel skabende kraft som destruktiv potent. Jeg vil således i det følgende forsøge at anskueliggøre, hvorledes arkitektur og byer har kunnet låne glans fra filmen, men ofte med samme tvetydige resultat, der efterlader åbne spørgsmål.

### **Filmfacader og tilskuerrum**

Den forbedrede lysteknologi i det 19. århundrede betød, at læsning i større grad blev muliggjort som aftenbeskæftigelse, samtidig med at den med stigende læsefærdighed blev individuel og ikke begrænset til højt læsning. En følge var også, at litteraturens indhold blev associeret med en verden, der dukker op, når mørket sænker sig, og dagens hårde realiteter, dens krav og gøremål rykker på afstand. Fantasiens indre rige åbnes, når den ydre, synlige virkelighed fortoner sig. Den mindre disciplinerede filmoplevelse er også muliggjort af lys, men tilsvarende først og fremmest associeret med en tid, hvor mørket er ved at falde på, og lyset viger for natten.

Thomas Edisons firma producerede film, herunder den nævnte brandmands-film, og var også en af hovedkræfterne bag elektrificeringen af de amerikanske byer. Det var i Edisons laboratorium i Menlo Park (New Jersey), at glødelampen blev opfundet, og det var her, at fonografen og forskelligt filmapparat sideløbende blev udviklet. Iværksættelsen af levende billeder vikledes således ind i et fletværk af selskabsdannelser og fusioner, hvor Edisons oprindelige General Electric forbandt sig med film-, radio- og fjernsynsproduktion (RCA, NBC).

Sådanne medievirksomheder har naturligvis med tiden vidst at tilkendegive sig selv i byrummet ved arkitektoniske lyssætninger, i USA yderligere fremhævet ved lokalisering i spektakulære skyskrabere. Det var i fashionable parisiske rammer, at den vistnok første præsentation af filmen som teknologisk nyskabelse fandt sted (1895) – foranstaltet af to brødre med det nærmest sindbilledlige efternavn Lumière. Men senere fik en væsentlig del af filmproduktion og -frem-

visning udspring eller tilhørssted i tvivlsomme og uregerlige outsidersmiljøer, og branchens rekrutteringsgrundlag var markedspladser, cirkusser og varietéer (man kan tænke på vores hjemlige Ole Olsen eller Charles Chaplin). De tidligste biografer holdt til i telte, men havde ikke noget blivende sted. Den nævnte McIntosh måtte drage rundt på markedspladser for at høste udbyttet af sin investering i film, han havde købt. Men med etableringen af et udlejningssystem kunne biografejerne opgive denne nomadiske tilværelse og slå sig ned mere permanent, idet de fandt husly i nedlagte butikker og baglokaler, hvor de kunne vise skiftende film. Både de amerikanske *nickelodeons* og de tyske *Ladenkinos* var oftest lokaliseret i proletariske omgivelser. Biografer kunne også finde ophold i folkelige forlystelsesområder, sådan som *Hale's Tours and Scenes of the World* gjorde det. I lokaler udformet som togvogne anviste en konduktør sine passagerer en plads, hvorefter de under lette rystelser blev transporteret til fjerne egne af jordkloden.

Efter således at have haft hjemsted i plebejiske og traditionsløse miljøer fik store dele af filmen nykker. I løbet af 1920'erne udviklede den fine fornemmelser og søgte mod de oplyste bycentre, hvor den indrettede sig i mere standsmæssige omgivelser med henblik på at tiltrække andre publikumssegmenter. Her kunne mediet undslippe det utøjlede mørke, det ofte blev associeret med, og låne glans fra strålende paladser eller skinnende lyskatedraler, som skulle rette op på filmens anløbne renommé.

Filmen kunne se lyset i fortiden, men den kunne også ane det ude i fremtiden. Et eksempel på det første er de paladsbiografer, der i 1920'erne skød op i bycentrene, og som forsøgte at stille sig an med en pragt, der ikke stod tilbage for fortidens teatre. De vanhelliges templer bar navne, der hentydede til solguden Apollo(n) eller antydede kulturelle ambitioner ved at påberåbe sig klassisk arkitektur som Capitol, Palladium eller Colosseum.

Et af de mange storstilede forsøg på at nobilitere filmens facade var Paramounts skyskraberhovedkvarter ved Times Square i New York (Rapp & Rapp, 1927). Ved sin pyramideform antydede den filmselskabets bjerglogo, eftersom pyramider er kunstige bjerge, hvis form udgående fra en ofte lysreflekterende spids antages at imitere solstråler. I det ydre er trinpyramiden præget af tidens art deco, men den langagtige adgangshal, der førte frem til en pragttrappe, svælgede i opulente barokimitationer af samme type som dem i Garnier-operaen i Paris. Beskueren blev således draget ind i et univers af rigdom og luksus, der forbereder og danner overgang til filmens fantasiverden. Bygningens *setbacks* skjuler stadigvæk den ydre illumination, hvis intensitet kulminerer i en lysende, skulpturel globus.

Modtagelsessystemet i lobbyen til den vistnok første erklærede “filmkatedral”, Roxy Theater (Walter W. Ahlschlager/Harold Rambusch, 1927) i New York, var ikke mindre ekstravagant, selv om den med sine få gotiske reminiscenser ikke helt kan hamle op med andre biografers Disney-gotik. Til gengæld skortede det ikke på lyssymbolikken, da årsdagen (1928) for åbningen blandt meget andet blev fejret med en prolog, fremført af en skuespiller iført middelalderlig munkekutte. Han besværgede filmteatrets portaler til at åbne sig mod et eventyrland, hvor den brogede flok af beskuere blev frigjort fra hverdagens slid og lod sig forene i tilbedelsen af den skønhed, filmen omgiver sig med – og skaber: “Åbn jer, I portaler, åbn jer, lad der blive lys” (Ndalianis 2017, 291).

Med stilhistorien som bagkatalog udstyrede biograferne deres interiører med kulisseopbygninger, der førte filmenes verden ind i tilskuerrummet, samtidig med at de sprængte det opadtil med lysende stjernehimle, der illusorisk opløste loftshvælvingerne. Paladsbiograferne gentog undertiden teatrets traditionelt stejle opbygning i højden med loger, der havde nærkontakt med scenen, mens mere tidssvarende biografer tog bestik af, at filmmediet tillader langagtige rum, hvor lærredets størrelse (og senere højtalersystemer) kunne kompensere for afstanden, idet det afgørende var at trække beskueren mest muligt ind mod midtens lysstråle og dermed undgå meget skæve synsvinkler på lærredet. Over for en gennemgående stilhistorisk mangfoldighed vandt en mere strømnet tendens indpas henimod og i løbet af 1930’erne. Den lagde afstand til teaterscenen, idet mange art deco-interiører trak lysbundter ind mod lærredet, der blev forsvindingspunkt i et aerodynamisk sug. De var ikke til sinds at drage filmen tilbage i fortiden, men katapultere den ind i fremtiden. I kraft af hyppig hjørneplacering – dér hvor byens trafik fortættes – kunne de realisere udformninger med associationer til skibsstævne eller opbygge høje reklametårne, som mindede om siloer – begge gængse matricer for funktionalismens idealer.

Modernismens arkitektoniske idealer kan for biografers vedkommende naturligvis ikke realiseres ved en omfattende gennembrydning af muren. I Jan Duiukers Cineac i Amsterdam (1934) – biografen eksisterer stadigvæk – var operatørrummet lige over hjørneindgangen badet i lys, så det var muligt fra gaden gennem de store vinduesflader at følge med i arbejdet med de store forevisningsapparater. Film var oplysning, og filmens tekniske bagland skulle ikke henligge som et dunkelt mysterium, skjult i mørket bag biografens salen. Det indre, funktionelle liv skulle offentliggøres. Men lyset kommer fra biografen, der ellers med sin normalt tillukkede karakter betoner, at den ikke har behov for lys udefra.

Denne modsætning mellem en lukket og en åben bygningsdel er i en senere tid blevet endnu mere radikalt betonet i Coop Himmelb(l)aus dekonstruktivi-

stiske Ufa Kristallpalast Dresden (1998). Her danner de mange biografsales indkapsling kontrast til det vældige indgangsparti, der om natten tindrer som et kæmpemæssigt krystal, der lige som den øvrige bygning er hævet op på et stort podium. Filmforevisningen er skjult i mørket bag skulpturelt udformede betonflader, men serviceområderne er åbnet med transparente glas- og stålkonstruktioner, der danner store skrånende og spidsvinklede planer, samtidig med at de giver indblik til et Piranesi-lignende virvar af trappe- og brokonstruktioner. Også i kraft af navnet er det – efter min mening – nærliggende at se biografen som en reference til Bruno Tauts utopiske ideer om at lade byer kulminere i krystalpaladser, *Stadtkronen*, der som fællesskabshuse skulle stråle over byen. Han tog initiativ til udveksling af arkitektoniske projekter og ideer i den såkaldte “glaskæde” – *Die gläserne Kette* (1919-20) – hvoraf nogle blev offentliggjort i hans tidsskrift *Frühlicht* (1920-22), “Morgenlys”. Efter Første Verdenskrigs ragnarok skulle en ny dag og “et nyt menneske” fremstå som led i udbredte, mere eller mindre messianske forestillinger, der kunne antage en vag socialistisk farvning som den, der har sat sig spor i Broby-Johansens lysvision. Ideen var, at murene skulle falde efter verdenskrigens fjendtligheder og som en slags verdensliggjort gotik åbne sig for lyset. Ufa-krystalpaladset er – tror jeg – et fjernt ekko af sådanne forestillinger, men med den tilbageskuende pointe, at glashuset befinder sig i en by, der blev udsat for en “ildstorm” under Anden Verdenskrig.

## Den hvide vej

Amerikanske og europæiske byer blev fra de sidste årtier af det 19. århundrede efterhånden elektrificeret. “Den hvide vej” blev en almindelig betegnelse for stærkt oplyste gader, som de kendes fra storbyers ofte frygtede forlystelses-kvarterer – bestykket med teatre og biografer og befolket med lysthungrende eksistenser, der jager fornøjelser og søger adspredelse for at opnå glemsel i glimmeret. Hvis Mælkevejen blev svær at skelne i skæret fra de oplyste byer, blev de selv forvandlet til mælkeveje, hvor byens lys kunne svække forskellen mellem dag og nat og måske holde mørkets lyssky gerninger i ave. Døgnets rytme blev i nogen grad sat ud af spillet og frigjort fra naturtvangen. Især da kulbuelystet blev afløst af Edisons glødepære, der tæmmede og bogstaveligt domesticerede det elektriske lys, mistede det menneskeskabte lys nogle af de faresignaler, som gasbelysningens flammer endnu mobiliserede. Men det kunne alligevel vare et stykke tid, inden alle turde trodse en instinktiv uvilje mod at vende elektriske pærer nedad.

Fra midten af 1920’erne til de tidlige 30’ere faldt elpriserne med 50%, og i 1931 advokerede General Electric for mentalt at mildne den økonomiske depression



ved udstrakt brug af projektørlys (Neumann 2002, 55, 62). Om natten oprådte byen if. David Nye (1990) i en retorisk redigeret og beskåret version, skabt af en ny visuel skrift, der både forbigår og fremhæver bestanddele og kun lader nogle få væsenstræk stå tilbage:

Hvis byens fattige og uskønne dele om dagen kaldte på sociale reformer, var byen om natten en rensset verden af lys, forenklet til spektakulære mønstre, iblandet nogle få, nu uvæsentlige tomrum. (60)

I 1900-tallets første årtier havde de såkaldte *electric parks* skudt op overalt i USA – etableringer, der var kendetegnet ved en grad af lysintensitet, der langt overgik markedspladsernes kulørte lamper. De elektriske parker var steder for lyst og adspredelse – dvs. en hengivelse til alt det, der står i modsætning til arbejdets målrettethed og koncentration. Flere var finansieret af elektricitets- eller sporvognsselskaber, der på denne måde kunne udnytte deres kapacitet på helligdage og fridage og befordre den samme arbejderbefolkning, som de ellers betjente på hverdage, ud af byen – blot med forstædernes forlystelsesparker, ikke deres fabrikker, som endestation. I 1920'erne betød bilisme og radiolytning, at disse parker mistede deres popularitet, og Kansas City Electric Park nåede at lukke, før den blev hærget af en større brand i 1925 – ironisk nok forårsaget af en overophedet transformator. Det var her – i 1905, men senere utallige andre steder – at byens berømte, men pensionerede brandchef, Georges C. Hale, virkeliggjorde forlystelsen *Hale's Tours and Scenes of the World*, der transporterede tilskuerne videre til endnu mere eventyrlige himmelstrøg.

Coney Islands Luna Park i det sydvestlige Brooklyn åbnede i 1903 og var forbillede for Kansas City Electric Park, der på sin side senere tjente som inspiration for Walt Disney. Luna Park var udstyret med et Electric Tower som vartegn, men det elektriske lys blev også tidligt en væsentlig del af Frank Woolworths detaljerede instruktioner om vinduesudstillinger i sin kæde af "dime and nickels"-forretninger, hvis artikler solgtes til 10 og 5 cent (det sidste er også anledning til betegnelsen *nickel-odeons*). Varerne skulle ikke først på kundens foranledning hentes frem af ekspedienterne, men eksponeres i montere og i vinduer, der også ud over åbningstiderne burde stråle i nutidens elektriske lys. Ved indvielsen af den nygotiske Woolworth Building (241 m) i 1913 sørgede en telegrafforbindelse fra Washington D.C. for, at bygningen på det rette tidspunkt lå badet i lys. Præsidenten trykkede på knappen, så der blev lys: En kendt prædikant leverede retorikken, idet han udråbte bygningen til en "handlens katedral" (Fenske 2008, 268) og sammenlignede den med den strålende himmelstad Jerusalem – en

strålende by af guld og glar. Hele den omfattende teknik bag det lysskær, Woolworth Building udsendte ved sin åbning, blev angiveligt leveret gratis af Edisons General Electric Company; modydelsen bestod i, at selskabet frit kunne udnytte den prestigefyldte opgave i sine fremtidige reklamefremstød.

Biografarkitektur har altid været natarkitektur, men blev det endnu mere med de formbare neonrørs udbredelse fra 1920'erne og frem. Som anden forlystelsesarkitektur fik den for vane først at vågne om natten, hvor arkitektens former både inde og ude blev trukket op i dynamiske lysstriber, eller hvor lystegningen sprænger bygningens eller rummets reelle dimensioner, og lysarmaturer skaber deres eget vægtløse univers.

Det var metropolens natlige fremtræden, der betog den sovjetiske filminstruktør Sergei Eisenstein, da han kom til New York i 1930'erne. Beruset af byen anlagde han en æstetisk synvinkel på det *bevægede* lyshav, der overvældede ham. Oppe og nede opløstes i vandpytter og i den våde asfalts spejlbilleder, mens trafikfloden strømmede gennem natten:

Al fornemmelse af perspektiv og realistisk dybde er skyllet væk af et natligt hav af elektrisk reklame. Fjernt og nært, småt (i forgrunden) og stort (i baggrunden), svæver højt oppe og dør væk, farer afsted og løber i cirkler, brister og forsvinder – disse lys er tilbøjelige til at opløse al følelse af det virkelige rum, når de til slut smelter sammen i et enkelt plan af farvede lyspunkter og neonlinjer, der bevæger sig over en overflade af sort og fløjlsagtig himmel. Det var således, at folk plejede at forestille sig stjerner – som skinnende søm hamret ind i himlen! (Eisenstein 1963, 83)

Eisenstein stedfæster ikke sit indtryk, men det kunne tænkes at være byens dynamiske teaterkvarter, der med tiden har fået et centrum i Times Square med 42. gade som hovedstrøget. Paramount-bygningen støder op til pladsen, der som mange andre amerikanske pladsrum snarest er et sammenløb af gader, hvor New Yorks gadegitter støder sammen med den diagonale Broadway (som er en palimpsest af en gammel indianersti). Her i centrum af forlystelseskvarteret er i dag bygget en tilskuertribune oven på et billetudsalg. Trappen med de såkaldte *Red Seats* (2008) giver udsigt til et flimrende skuespil, hvor skyskraberne er blevet pikseleret til en filmisk projekionsflade. De bevægede facader har mistet deres faste identitet til fordel for en urolig og flygtig collage af tekster og billeder, der bemægtiger bygningerne, opløser dem og udvider dem med former og linjer, som slipper grundlaget i arkitekturen.

Forretningstårne har fulgt op på filmindustriens og biografernes reklamestrategi. Woolworth Building begrænsede sig til en begyndelse med at stille sig an med sit eget indre lys, men efterhånden udvikledes lysscenerografien. Da illuminationen af skyskrabere typisk koncentrerer sig om tårnenes tinder, er det muligt på forskellig måde at få dem til at svæve frit som funklende luftkasteller. De oplyses udefra som vartegn; de illumineres indefra og står som lysende fakler i stadig forvandling, eller udsender lys, idet de følger fyrtårnets forbillede: De strækker og forlænger sig ved at lade projektører trænge ud i rummet, og med brug af laser kan de supplere deres lysskjold med knivskarpe klinger. Det kan opfattes beskyttende, men den festligt-ekstroverte gestus kan også undertiden virke aggressiv, når lyset skærer gennem natten.

Las Vegas er ikke blot kendt som "Sin City", men også som "City of Light" med The Strip som et af de mest oplyste vejforløb i verden, hvilket yderligere er blevet intensiveret ved, at byen er skudt i højden. Den opstod som en mere eller mindre mafiafinansieret bordel- og spilleby for de mange arbejdere, der under 1930'ernes New Deal var beskæftiget på Colorado-flodens Hoover-dæmning ikke langt derfra. Om natten funkler ørkenbyen som lysfatamorgana, mens den om dagen ligger hen med uvirksomme lysarmaturer og slukkede reklameskeletter. Det er natten og mørket, der får den til at vågne af sin daglige dvale og trække dynamiske lysstriber i mørket, som med hvileløst skiftende linjetegninger opbygger flimrende og ustabile billeder. Oplyst i alle regnbuens farver samler Las Vegas replikker af kendte eller fantaserede bygningsværker fra forskellige tider og hele verden, men ikke altid som ellers i tema- og forlystelsesparker i formindsket og overkommelig skala. The Luxor er således med sine 111 m mere end på højde med sit forbillede, Den Røde Pyramide i Dahshur-nekropolen (Kairo). Mens de ægyptiske forbilleder måske lidt paradoksalt lod deres form imitere lysstråler, der rammer jorden, vælder lyset her ud af pyramidens top, som var den en elektrisk vulkan. Udstyret med et enormt kraftigt lysanlæg sender den en fortættet lysstråle lodret op i luften, der fungerer som kendemærke i miles omkreds.

På ejendommelig vis har filmmediet på et tidligt tidspunkt udset sig projektører som del af sin iscenesættelse. I modsætning til de paladsbiografer, der på filmens vegne fik honnorte ambitioner, lå Berlins Lichtburg (Rudolf Fränkel, 1929) ikke i centrum, men tæt på et arbejderkvarter (Wedding). Som navnet antyder, spillede biografen rollen som lysborg. Den havde indgang i et afrundet, tårnagtigt hjørne ved et gadekryds, hvor langstrakte fløje løb sammen. Deres lange, oplyste vinduesbånd opsamlede trafikens dynamik som rullende filmstrimler og lod dem tørne sammen og kulminere ved biografhjørnets indgang, hvor det vandrette sug blev afløst af høje vertikale vinduesslidser, som om natten rejste vældige lyssøjler. De førte op til projektører, der afsøgte luftrummet.

Antallet af skyskraberrepræsentationer, der omgiver deres tårne med en vifte af lyskegler, er mere end påfaldende. Man kan have indtrykket af en traditionslinje, som også omfatter Bauhaus med Lyonel Feiningers træsnit *Socialismens katedral*, der illustrerede Walter Gropius' Bauhaus-manifest fra 1919. Det virker som et ekko af Die gläserne Kettes forestillingsverden – der på flere måder foregriber Bauhaus – idet træsnittet tegner en slags treenighedsbillede bygget op af trekantformer med lysbundter, der stråler fra stjerner over de tre spir på den gotiske katedral. Det er i det mindste en beslægtet ikonografi, der stadigvæk kan forekomme at være på spil i Twentieth Century Fox' logo, hvor strejfflys fra en høj bygning fejrer hen over himlen. Sammen med en jordklode er det tilsvarende flaklys, der på et tidspunkt promoverede filmselskabet Universal, hvis globale præntioner finder modsvarigheder i biografnavne som Cosmos, Kosmorama, Empire, Globe, Universum, World.

### Film og lysspil

Når lys og lyst som led i ren fornøjelseskultur slår over i festkultur, er der ikke langt til det patetiske og rituelle. Fænomenet kendes fra de store verdensudstillinger fra midten af det 18. århundrede og frem, og det er muligvis herfra, Adolf Hitlers arkitekt Albert Speer hentede inspiration til sin Lichtdom, som arkitekten udviklede til de nazistiske partimøder i Nürnberg, hvor de lodrette lyssøjler virkede rumdannende som kosmiske katedraler, der peger ud i det uendelige (jf. generelt Krauter 1998). Filminstruktøren Leni Riefenstahl sikrede lyskatedralen international opmærksomhed i *Olympia. Fest der Völker* (1938), hvis anden del dokumenterer, hvorledes Speers Lichtdom i mindre format blev udnyttet ved afslutningen af Olympiaden i Berlin i midten af august 1936. Her synes lysstrålerne at være rettet ind mod hinanden for at danne en kuppel over det nybyggede, Colosseum-lignende Olympiastadion i Berlin. Tilløbene til lyskonceptet udgjorde oprindeligt en lappeløsning, der erstattede en endnu ikke eksisterende arkitektur på Reichsparteitagsgelände. Lyskatedralen blev fra 1936-38 perfektioneret med mere fokuserede lyssøjler, der if. Speer dannede noget, der mindede om "middelalderens krystallinske fantasislotte" (Kauter 1998, 154), og som syntes at fortsætte pillerne i den kolossale tribune, der i sig selv havde sakrale associationer til Pergamonalteret.

Speers sammenbragte projektører udgjorde en stor del af dem, der overhovedet stod til rådighed for rigets luftværn, men kunne næppe undgå at blande den disciplinerede storhed og det ceremonielle fællesskab op med noget krigersk, både som aggression og beskyttende beredskab – og dét i en anden grad end fyrværkeri trods dets militære ophav. Mørklægning ved krigens begyndelse

bragte naturligvis de tilbagevendende festligheder til ophør – samtidig med at der blev brug for projektørerne andetsteds.

World Trades tvillingetårne genopstod året efter terrorangrebet som lysstråler fra 88 projektører, og siden blevet gentaget hvert år den 11. september, idet de hver gang kan tage sig forskelligt ud alt efter vejrforholdene. I klart vejr vil de parallelle stråler fra en beskuerposition tæt på lyskilden konvergere perspektivisk opad, hvad der øger lysintensiteten op mod forsvindingspunktet, men også skyformationer kan få dem til optisk at eksplodere som en slags lysbomber. *Tribute in Light* (Hyldest i lys) kom værket til at hedde – i første omgang skulle det have været *Towers of Light* (Tårne af lys). Lysets gængse livgivende og religiøse konnotationer er i høj grad virksomme i det kunstneriske koncept, men kan også antyde et behov for beskyttelse og modværge, hvad der gør *Tribute in Light* en smule dobbeltydig.

Anden Verdenskrigs flaklys var en slags lyskanoner. Når de ramte fjendtlige fly, kunne antiluftskytset skyde dem ned, men de kunne også blænde dem, så de ikke kunne identificere deres mål. Til gengæld var luftangreb ofte indledt med nedkastning af lysbomber, der svævende i faldskærme kunne indstilles til at være virksomme efter et stykke tid, dvs. i en bestemt højde; de kunne hjælpe piloterne til at udse sig eller genkende *deres* mål, samtidig med at de var i stand til at blænde luftværnsskytterne, så de havde svært ved at tage sigte. Lyset synliggør verden, men kan også usynliggøre den ved at virke blændende og dermed have samme virkning som mørke.

Når metropoler verden over iscenesætter sig som lysvisioner, ville Broby-Johansen nok have været mere end tilbøjelig til at betragte fænomenet som farvestrålende tågedannelser, som netop ved deres glimmer skulle mørklægge de økonomiske forhold, der har frembragt dem. Under alle omstændigheder kan man mange gange komme i tvivl om, hvorvidt synet lægger op til benøvet højstemthed eller underholdende adspredelse. Mit bud er, at det oftest befinder sig i en mellemzone.

Det farveorgie, der hver aften udfolder sig i Shanghai, ses bedst fra promenaden foran de britiske The Bund-bygninger, der er jævnt og ensartet belyst. Med det tidligere halvvejs fremmedbesatte område i ryggen bliver promenaden en tilskuertribune, hvorfra man over Huangpu-floden kan bevidne det kinesiske *Wirtschaftswunder*. Det fremføres på den anden side af floden i form af et arkitektonisk skuespil, hvis protagonister i skikkelse af Pudongs højeste skyskrabere stimler sammen for om aftenen at opføre et veritabelt lysshow, der antager karakter af et elektrisk, digitalt styret fyrværkeri.

I Hong Kong er det Kowloon på fastlandssiden, der med sin Avenue of the Stars i Tsim Sha Tsui tilbyder tilskuerpladser for en storstilet filmisk iscenesættelse af skyskraberne på den anden side af Victoria Harbour. Gadenettet lægger op til det: Hvor de vigtigste af Kowloons gader løber nedad mod syd for at ende ved pynten ud mod havnestrædet, er Hong Kong Islands nordside en stejlt skrånende scene, der på bjergsiden stabler skyskraberne og hober dem op oven på hinanden, men samtidigt udfolder sig i bredden med et underliggende vejsystem domineret af gader, der følger koterne og løber mere eller mindre parallelt med kystlinjen. Hong Kong Island har længe været scene for dette natlige lysshow, hvor *Symphony of Light* afspilles med voluminøs underlægningsmusik af lyskastere, der i stadige, synkroniserede bevægelser forbinder skyskraberne. Byens skyline er blevet til et æterisk lærred, der modtager og udstråler lys, men krigsassociationer melder sig også, når man betænker, hvor mange skyskrabere der i de senere år som indvielse har modtaget en pyroteknisk ildåb (fx Burj Khalifa i 2010) – ofte med havstræder, floder og søer som spejlende døbefonte for fyrværkeriet.

Man kan stadigvæk overveje, om man kan præcisere noget i retning af en baggrund eller betydning bag denne form for mise-en-scene, der forvandler globale finansbyer til filmisk og digitalt animerede drømmesyn. Hvorfor skal disse skyskrabermetropoler slippe jordforbindelsen og ophøjes til strålende lysvisioner? Jeg har i anden sammenhæng modstillet traditionel, *ekstensiv* magtarkitektur, der feudalt breder sig over store jordtilliggende, og skyskrabere, der katapulterer sig ud af omgivelserne og slipper jordforbindelsen for i stedet *intensivt* at optimere sit koncentrerede fodaftryk. Metaforisk udtrykt: Huse *ligger* på et sted, tårne *står*. De første er introverte, hvilende, samler sig symmetrisk om midten, hvorfra de sender akser ud mod horisonten. De sidste er ekstroverte, spejder mod fjerne byer, er opmærksomt anspændte og befinder sig i indbyrdes konkurrence; de katapulterer blikket og forlænger sig dynamisk i akser, der skyder sig opad eller udad (Troelsen 2020, 80, 93). Opstigning og uhåndgribelig abstraktion er forbundne fænomener, og en skyskraber kan man altid forestille sig højere. Det kan være fristende – efter min mening også *for* fristende – at tillægge denne fjernhedens og bevægelighedens æstetik en slags modsvarighed i handelsformer og finansielle strukturer, som de alment kendt har udviklet med tiden, idet nære og konkrete transaktioner i form af udveksling af producerede varer og tjenesteydelser er forskudt i retning af uhåndgribelige og abstrakte derivater, optioner, *futures*. Udveksling af værdier, der er fæstnet i nutiden, er som tendens blevet erstattet af spekulative satsninger rettet mod fremtiden, baseret på gæld og fordringer. I stedet for at udnytte resultater af fortidens flid og sætte

dem til salg sættes fremtiden på spil i kalkulerede scenarier, der er begrundet i forventninger om mulige udviklingsforløb. Ejerforhold er blevet tilsvarende abstrakte og uigennemskuelige. Digitaliseringen og hastige globale reaktioner på økonomiske forandringer har kun bidraget til risikoen for finansiel overophedning og deraf følgende nedsmeltning.

Skylines fremstod tidligere som urokkelige billeder, hvis hovedelementer var statiske. Tidlige skyskraberes lysikonografi synes nu i mere hvileløse og ustadige udformninger at være overført til hele skylines med undertoner af fare og forsvar. Man kan spørge, om finansbyens uhåndgribelige, både fokuserede og fragmenterede foretagsomhed har fået en slags immaterielt modsvar i, at byens lys er blevet frontside i lysshow, der eksploderer i former og farver uden substans eller samlende retning. Er finansiel umættelighed og retningsløshed blevet sublimeret, og er skuelysten oversat til natlige åndesyn eller dynamisk filmisk adspredelse? Lys er lyst og liv, lys er energi og omsætning af aktivitet. I konkurrence med hinanden reklamerer de globale byer for sig selv, idet de antager fantasmagorisk karakter – ingen tvivl om det – men jeg tror ikke på, at bestemte økonomiske former på særlige måder forbinder sig med byers gestaltning af filmisk lys og lyst. Spørgsmålet er værd at stille, men man bør overveje, om disse lysshows er så væsensforskellige fra de ustabile og flydende former, barokken yndede med sit fyrværkeri, fx i Solkongens Versailles, eller i London, når G.F. Händel som led i en repræsentativ offentlighed leverede *Music for the Royal Fireworks* (1749) til ære for et kongehus, der lige som ham selv var importeret fra Hannover. Både fyrværkeriet og den lydlige illumination af magten blev en stor succes ved førsteopførelsen, og løjerne blev kort efter gentaget, men forårsagede i anden omgang mindre brandtilfælde – næsten som illustration af en overleveret affinitet mellem fest og fare.

---

#### **ABSTRACT**

In many ways, the light of the film projection has reached beyond the closed cinema hall to architectural staging of the movie house and further on to urban light scenography, where the city's light can be drawn in opposite directions. Both concretely and discursively, it can assume ambivalent forms and divide into irreconcilable contradictions, pointing towards both creative power and destructive potential. The article examines how architecture and cities have been able to borrow radiance from film, but often with ambiguous results that raise open questions.

---

## LITTERATUR

- Arnheim, Rudolf. 1977. *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Frankfurt a.M: Hanser.
- Dinnesen, Niels Jørgen og Edvin Kau. 1983. *Filmen i Danmark*. København: Akademisk Forlag.
- Eisenstein, Sergei. 1963. *The Film Sense*. London: Faber & Faber.
- Fenske, Gail. 2008. *The Skyscraper and the City. The Woolworth Building and the Making of Modern New York*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Krauter, Anne. 1998. *Skriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer – “Das große Licht”*. Heidelberg: Heidelberg Universität. [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/4903/2/Teil\\_2.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/4903/2/Teil_2.pdf) (og 3/Teil\_3.pdf) (tilgået 12.01.2021).
- Lauridsen, Philip, red. 1971. *Om film*. København: Rhodos.
- Ndalianis, Angela. 2017. “Baroque Theatricality and Scripted Spaces: From Movie Palaces to Las Vegas Casinos”. I *Neo-Baroques: From Latin America to the Hollywood Blockbuster*, redigeret af Walter Moser, Angela Ndalianis og Peter Krieger, 283-306. Leiden/Boston: Bill Rodopi.
- Neumann, Dietrich. 2002. *Architecture of the Night. The Illuminated Building*. München, London og New York: Prestel.
- Nye, David. 1990. *Electrifying America. Social Meanings of a New Technology*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Rhodes, Gary D. 2012. *The Perils of Moviegoing in America: 1896-1950*. New York og London: continuum.
- Taut, Bruno. 1919. *Die Stadtkrone*. Jena: Eugen Diederichs.
- Troelsen, Anders. 1991. “Filmprojektioner. Om modtagelsen af et nyt medium”. I *Synspunkter på kunsthistorien*, redigeret af André Wang Hansen, 171-200. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Troelsen, Anders. 2020. “The vertical city. Approaches to the skyscraper city as phenomenological space and semantic field”. *Journal of Nordic Aesthetics* 59: 79-96.